



# PARATEXTOS Y PROSA DE FICCIÓN EN EL SIGLO DE ORO:

## LOS ENTRESIJOS DE LA ESCRITURA

Valentín Núñez Rivera (ed.)





Paratextos y prosa de ficción  
en el Siglo de Oro:  
los entresijos de la escritura



Valentín Núñez Rivera (ed.)

SIELAE  
A CORUÑA, 2024

Edita:

SIELAE (Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española)  
A Coruña - España <<http://www.bidiso.es/sielae/>>  
[anexosjanus@gmail.com](mailto:anexosjanus@gmail.com)

En coedición con:

Proyecto VIES II (PID2019-104069GB-I00).

Departamento de Filología (Universidad de Huelva).

Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural  
(Universidad de Huelva)

© De esta edición (2024): SIELAE, Departamento de Filología, Centro de Investigación  
en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural (Universidad de Huelva)

Reservados todos los derechos

Publicación digital, como anexo 19 de la revista Janus (ISSN 2254-7290)  
<<https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=24>>

ISBN: 978-84-09-58376-8

Depósito legal: C 98-2024

Diseño de la cubierta: Paula Lupiáñez. (Cirugía Gráfica. Madrid).

Imprime: Lugami Artes Gráficas, Betanzos

## ÍNDICE

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva) Preliminar. Paratextos para la ficción .....	7
MARÍA HEREDIA MANTIS (Universidad de Granada) Los paratextos de los libros de caballerías: lengua y discurso de las dedicatorias .....	17
JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA (Universidad de Huelva) Los prólogos de Feliciano de Silva: ideas sobre los límites de la ficción .....	101
ELISABET M. RASCÓN GARCÍA (Universidad de Cádiz) Las dedicatorias y prólogos de los libros de pastores (1559-1629): vida y escritura .....	131
ADRIÁN J. SÁEZ (Università Ca' Foscari Venezia) El factor Cervantes: anatomía de los prólogos de <i>La Galatea</i> al <i>Persiles</i> .....	163
IGNACIO GARCÍA AGUILAR (Universidad de Córdoba) Con los paratextos de Lope: de las prosas preliminares a la poesía laudatoria .....	179
VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA (Universidad de Huelva) El pícaro poeta: del contorno prologal al relato por de dentro ....	233
MARÍA ROCÍO LEPE GARCÍA (Universidad de Huelva) Los paratextos en Castillo Solórzano (prólogos, dedicatorias y poemas laudatorios): ideas literarias y redes de sociabilidad .....	285



PRELIMINAR.  
PARATEXTOS PARA LA FICCIÓN

Valentín Núñez Rivera  
Universidad de Huelva

*Cochero mayor del libro o nariz, porque va delante,  
o prólogo disculpatorio*

(F. Bernardo de Quirós)

Ni que decir tiene que los paratextos suponen un elemento crucial en la constitución del libro del Siglo de Oro. No obstante, acaso sea en el género de la ficción en prosa donde su función revista la máxima importancia, a la hora de dilucidar los entresijos literarios y también biográficos del escritor y su obra, habida cuenta de que esta consiste en una fórmula literaria creada para la lectura de un texto impreso con afán de perduración y de explicitación de los procesos creativos y editoriales que han conducido a su conformación final. Esta parcela específica en el análisis de los géneros de la ficción se ha ido consolidando a partir sobre todo, aunque con evidentes propuestas previas<sup>1</sup>, del libro fundamental e inexcusable de Cayuela (1997)<sup>2</sup>, una base metodológica clave para todos los estudios posteriores, por supuesto este incluido. Más tarde otros filólogos, como García Aguilar (2009), autor en este monográfico asimismo, aplicó de forma ejemplar las pautas del abordaje crítico a los libros de poemas del Siglo de Oro, mientras que la propia Cayuela, junto con Christophe Couderc, ha sistematizado el corpus de los preliminares de las ediciones del teatro no solo en España, sino también

<sup>1</sup> Por ejemplo, los libros de Porqueras Mayo (1957, 1965, 1968) o Laurenti y Porqueras Mayo (1971). Por supuesto, subyace siempre la obra de Genette (2001).

<sup>2</sup> Más Cayuela (2013, 2016).

en Francia e Italia (*IdT – Les idées du théâtre* <<http://idt.huma-num.fr/equipe.php>>). Como puede comprobarse, entonces, mediante estas referencias y todas las que se detallarán en los diversos capítulos editados en adelante, este ámbito de estudio de los paratextos se presenta como una perspectiva crítica de amplio y variado alcance<sup>3</sup>. Pues bien, en este libro se recogen siete trabajos sobre los paratextos de los géneros de la ficción, ya de modo general, como ocurre con los libros de caballerías, los libros de pastores o la novela picaresca, o bien particularmente sobre autores destacados en alguno de ellos, como Feliciano de Silva (caballerías) o Castillo Solórzano (novela corta), o también acerca de escritores sobresalientes en varios de ellos, tales como Cervantes o Lope. Todos los autores somos investigadores, que aunque adscritos a diversas universidades, trabajamos conjuntamente en el Proyecto de investigación VIES II (*Vida y escritura del Siglo de Oro, II: Entre historia y ficción en la Edad Moderna*, PID2019-104069GB-I00), dirigido por Luis Gómez Canseco, y por tanto todos los artículos y el libro en su totalidad se enmarcan en él. Este Proyecto, queda incardinado, asimismo, en el espacio más amplio del Grupo de Investigación *Literatura e historia de las mentalidades* (LIMEN), albergado a su vez en el *Centro de Investigación en Patrimonio Histórico, Cultural y Natural* de la Universidad de Huelva (<<http://www.uhu.es/ciphcn/index.php/grupos-de-investigacion/>>), que ha apoyado esta publicación mediante una Ayuda económica, al igual que ha hecho el Departamento de Filología de la Universidad de Huelva. Precisamente la sección segunda del Proyecto VIES II, que yo mismo he venido coordinando como IP2, se centra específicamente en el estudio de *Los paratextos de la prosa de ficción (1491-1635): edición crítica y estudio de Prólogos y Dedicatorias*. Por añadidura, esta labor investigadora actual tuvo como precedente inmediato el Proyecto *Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (VIES I: FFI2015-63501-P), con una sección

<sup>3</sup> Téngase en cuenta, por ejemplo, el volumen de Arredondo, Civil y Moner (2009). Muy recientes son, por ejemplo, los libros de Baranda (2015), Fasquel (2020), Pérez González (2022). Además, las Tesis de Brizuela Castillo (2015) e Izquierdo Andreu (2019). Para una aproximación global al estudio de los paratextos resulta fundamental el estudio de Reyes Gómez (2003, 2010).

titulada en su caso *Recopilación, edición crítica y estudio de las biografías de escritores compuestas en los siglos XVI y XVII*, que tenía en cuenta sobre todo los libros de poesía. En ese terreno concreto Fernández López (2020) y Núñez Rivera (2020a y b) hemos tenido la ocasión de trabajar en los paratextos biográficos sitos en traducciones y en libros de poemas. Sea como sea, el objetivo concreto del Proyecto pretende abordar la recopilación, edición y estudio de los dos paratextos literarios escritos por los autores, o eventualmente por algún tipo de mediador textual, de la prosa de ficción, entre 1491 y 1635, sin olvidar tampoco un preliminar tan significativo como el poema laudatorio. En la primera fecha propuesta se publica *Arnalte y Lucenda*, la obra inicial de Diego de San Pedro, que marca el desarrollo de la prosa de ficción en las prensas. En la segunda, se acaba de levantar la prohibición de publicar novelas (1625-1634), hito importante para la eclosión de la novela corta y luego muere Lope de Vega (1635) uno de sus autores más consagrados. Todo este material, ediciones y estudios, se habrá de ir implementando progresivamente en la Plataforma *Archivo de paratextos (Los paratextos de la prosa de ficción (1491-1635): Prólogos y Dedicatorias)*, ya en activo (<<https://www.uhu.es/vies2/>>). Por tanto, los paratextos a los que se alude en este libro podrán leerse directamente en ese espacio virtual y así ocurre desde ya, por ejemplo, con el corpus de los libros de pastores, analizados aquí por Elisabet Rascón. Esta base de datos guarda parentesco, y en algún caso publica los mismos paratextos, con las gestionadas por Proyectos afines al nuestro y con los que hemos trabajado en red. Me refiero, desde luego, a las páginas de PASO<sup>4</sup> o las coordinadas por Ignacio García Aguilar<sup>5</sup>.

Entrando en materia, digamos, pues, que en los dos paratextos autoriales de referencia, prólogos y dedicatorias, con destinatario colectivo los primeros, e individual los segundos, los escritores no

<sup>4</sup> *Biblioteca de paratextos* [SILEM], <<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/silem/buscador/recuperar-biblioteca.php?id=PAR>>.

<sup>5</sup> Es decir, Proyecto PRESOLO (*Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope*) <<https://www.uco.es/presolo/>> y PARANOBA (*El discurso paratextual de la novela corta barroca. Poética y sociabilidad literaria*): <<https://www.uco.es/paranoba/>>. También García Aguilar-Bonilla (2023).

solo presentan su obra o comentan aspectos de poética, relativos al género correspondiente, sino que se muestran y representan a sí mismos, reflejando rasgos de su formación como escritores y diseñando el conjunto de toda su trayectoria, con lo que ofrecen rasgos, así, del proyecto editorial presente, y también de su carrera literaria hasta ese momento cronológico. Pensemos, por ejemplo, en este sentido, en los prólogos de Cervantes, de los que se ocupa Sáez, desde *La Galatea* (1585) a las *Ocho comedias* (1615), pasando por las *Novelas ejemplares* (1613). Igualmente, los autores insisten en su condición de productores del texto y responsables ideológicos de su forma editorial, con todos los intereses implicados y los condicionantes materiales anejos. Por otra parte, y más específicamente, en la dedicatoria al poderoso de turno el autor ofrece datos sobre su biografía, destacando, a veces mediante manipulaciones o idealizaciones, los lazos vitales que lo unen al personaje, al cual le solicita protección o mecenazgo. Incluso en estos preliminares el escritor refiere las circunstancias vivenciales del momento de escritura, muy distinto en las obras primeras a las que aparecen aducidas en los textos postreros. Repárese de nuevo en Cervantes y, por ejemplo, en su Dedicatoria a Ascanio Colonna en 1585, frente a la del *Persiles*, dirigida al conde de Lemos, con el pie ya en el estribo. Así pues, en prólogos y dedicatorias el autor escribe sobre sí mismo, ofreciendo una imagen de su vida y de su obra con la que pretende diversos cometidos, desde instalarse adecuadamente en el campo literario del contexto que ocupa a promover el producto de consumo (y nunca tan a propósito este concepto como en el ámbito de la ficción en prosa) ofrecido a los lectores y a un dedicatario en particular. Por tanto, el análisis de los paratextos literarios de la ficción en prosa supone un avance en el conocimiento de los autores desde su perspectiva de productores y gestores del texto literario y de su género editorial, dentro de un encuadre teórico más amplio y de gran trascendencia crítica en la actualidad, que se centra en la construcción del sujeto literario, su identidad y la representación textual que aporta de sí mismo<sup>6</sup>. La propia reflexión autorial sita en

<sup>6</sup> En un contexto de investigación muy próximo a VIES II se sitúan, por ejemplo, los monográficos de García Aguilar-Sáez (2016), Montero-Sánchez Jiménez (2017), Collantes Sánchez (2019) o Ruiz Pérez (2019).

los paratextos constituye, así pues, una de las estrategias más importantes de la función autobiográfica, no conformada aquí mediante discursos globales sino de modo fragmentario y parcial. En resumidas cuentas, este volumen colectivo, pero con unas pautas de análisis consensuadas, surgidas del planteamiento conjunto propuesto en el Proyecto, ofrece una perspectiva amplia y profunda del desarrollo de la prosa de ficción en el Siglo de Oro, a través de las ideas literarias de sus autores, plasmadas en los prólogos, además de otras particularidades de la creación o de su carrera literaria (gestión y promoción personal) a partir de sus dedicatorias. Asimismo, se identifican y analizan diversas estrategias y marcas de representación y reflexión autorial (biografía, carrera literaria, obra completa, recepción, mecenazgo, polémicas, poetología...) por parte de los autores, en paralelo además con los rasgos autoriales establecidos en los paratextos ajenos insertos en las determinadas ediciones, con el establecimiento ulterior de las redes de relaciones entre ediciones y paratextos.

Si descendemos ya a una caracterización particular, aunque necesariamente somera, de los distintos trabajos del libro, dispuestos en orden cronológico y de lo general a lo más particular, resulta obligado comenzar con el amplísimo género de los libros de caballerías, que hunde sus raíces en el variado mundo caballeresco de orígenes medievales. En primer lugar, María Heredia Mantis (*Los paratextos de los libros de caballerías: lengua y discurso de las dedicatorias*), desde una perspectiva lingüística, presenta un análisis morfológico, sintáctico y discursivo de un corpus concreto de prólogos a libros de caballerías, de entre los cuales se editan como Apéndice los de más difícil consulta, estudiando las dedicatorias, tanto unidas al prólogo como exentas, de los libros de los ciclos de Palmerín, Floriseo, Clarián de Landanís, *Espejo de caballerías*, Florambel de Lucea, Belianís de Grecia y *Espejo de príncipes y caballeros*. Este análisis pragmático muestra la presencia de características discursivas comunes a todos estos textos, directamente relacionadas con el acto de habla de petición realizado por el prologuista al dedicatario correspondiente, para que proteja la obra en cuestión de críticas del público y de los moralistas de la época. Por su parte, José Manuel Rico García (*Los prólogos de Feliciano de Silva: ideas sobre los límites de la ficción*) se centra ya concretamente en los relatos caballerescos

de Feliciano de Silva (1491-1554), los cuales se caracterizan por introducir innovaciones muy originales y atrevidas en el contexto de la prosa de ficción de la primera mitad del siglo XVI. Estos prólogos evidencian que Silva tuvo plena conciencia teórica de sus audacias formales y temáticas, y representan, en su conjunto, una compleja reflexión sobre los límites de la ficción en prosa. Desde un género con antecedentes medievales se pasa posteriormente a la consideración de los libros de pastores, una nueva fórmula novelesca ya plenamente renacentista, con inicios en esa década prodigiosa para la ficción de entre 1550 y 1560. Si la fórmula pastoril principiaba por esos años, precisamente las caballerías y la ficción sentimental, en contraposición sustitutiva, se extinguían como propuesta primordial para el entretenimiento. Pues bien, Elisabet M. Rascón García (*Las dedicatorias y prólogos de los libros de pastores (1559-1629): vida y escritura*) estudia de modo general en su trabajo las dedicatorias y los prólogos de los libros de pastores, con la pretensión de mostrar, por una parte, la forma en la que el autor se manifiesta en los márgenes de su discurso; y, por otra, que los paratextos de este género parecen tener una retórica bien definida. Asimismo, se incorporan aquí a modo de apéndice los paratextos no editados modernamente. Con un libro de pastores, precisamente, inició Cervantes su carrera literaria, porque es posible que considerara que se trataba en efecto de un género en auge, y siguió su andadura novelesca construyendo la compleja sátira de un libro de caballerías para dar forma al prototipo don Quijote, mientras que ofreció como testamento creativo una ambiciosa ficción bizantina. En todas estas obras, como también en la colección de novelas o en el compendio de comedias y entremeses, los preliminares constituyen un corpus artístico de primera magnitud, con un alto valor en sí mismos. Precisamente, Adrián J. Sáez (*El factor Cervantes: anatomía de los prólogos de "La Galatea" al "Persiles"*) examina, considerándolos como una marca de la casa de Cervantes, los elementos distintivos de los prólogos cervantinos con una perspectiva cronológica, comparatística, con respecto a otros prólogos de la época, y de construcción autorial.

Junto con Cervantes, Lope de Vega, y muchas veces por rivalidad manifiesta, se ejerció en la escritura de diversas modalidades genéricas de la ficción. No solo escribió un libro pastoril (*Arcadia*) y un

*contrafactum* a lo divino (*Pastores de Belén*), sino que antes que Cervantes ofreció una obra bizantina de emplazamiento exclusivamente español, *El peregrino en su patria*. Teniendo en cuenta los preliminares de la ficción, más otras modalidades literarias, Ignacio García Aguilar (*Con los paratextos de Lope: de las prosas preliminares a la poesía laudatoria*) estudia cuatro tipos de paratextos de Lope de Vega: prólogos, dedicatorias, aprobaciones y poemas preliminares, partiendo de un análisis general de cada categoría discursiva y estudiando, seguidamente, ejemplos concretos tanto de paratextos escritos por Lope como de aquellos redactados por otros autores para el escritor madrileño. El análisis de todas estas piezas permite comprobar que existen pautas formales estandarizadas y funciones que se repiten con homogeneidad a lo largo de toda la carrera literaria del Fénix. Aunque Lope de Vega tomó tópicos paratextuales que formaban parte de convenciones de época, la sistematicidad con que cultivó este tipo de escritura hace de él un agente fundamental en la fijación y extensión de los preliminares impresos del Siglo de Oro. Se puede concluir, en suma, que con los paratextos de Lope se configura e instaura una suerte de poética para el género, cuyas características principales se explican en el trabajo. Frente a los postulados del modelo idealista, también en los años cincuenta del xvi apareció una obrita sorprendente (el *Lazarillo*) que ofrecía una mirada crítica sobre el hombre y sus contextos, dando cauce a una de nuestras expresiones literarias mayores, la ficción de pícaros, sobre la que versa el estudio de Valentín Núñez Rivera (*El pícaro poeta: del contorno prologal al relato por de dentro*). Aunque Lázaro no había estudiado, Guzmán, el primer pícaro en puridad, sí lo hizo, y en Alcalá, demostrando sus dotes poéticas con un soneto en los preliminares de 1599. A su zaga, el guitón Onofre también escribió su soneto prologal entre los del autor histórico. Y al final de la serie genérica, Estebanillo compuso un soneto más un prólogo en verso, esta vez como autor único y autobiográfico de su propio periplo vital. Pero Estebanillo ofreció asimismo muchos otros poemas en el interior de su libro, y antes, aunque en muy menor medida, lo habían hecho Pablos o Justina. De tal modo, se hace patente que el pícaro, ya sea autor ficticio o bien autor pleno de su obra y su libro, compone poemas preliminares, concorde a su faceta de estudiante y, por lo tanto,

dotado de una capacitación literaria que parece poseer hasta Berganza, a pesar de su naturaleza perruna. En último lugar, en fin, le toca el turno a la novela corta, o simplemente la *novela*, un verdadero archi-género de la ficción, por cuanto se subsumen en él todas las fórmulas genéricas posibles. De hecho, su máximo apogeo, para un patrón que no se consolida hasta después de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y la revisión por parte de Lope con sus *Novelas a Marcia Leonarda*, tiene lugar a la vez que el decaimiento de los modelos pastoriles o bizantinos. De entre todos los noveleros españoles destaca sin duda Castillo Solórzano, un profesional de las letras, que irá publicando una serie sistemática de colecciones de novelas, más otros relatos que podrían situarse en los aledaños de la picaresca. En este sentido, María Rocío Lepe García, en *Los paratextos en Castillo Solórzano (prólogos, dedicatorias y poemas laudatorios): ideas literarias y redes de sociabilidad*, presenta el estudio de los preliminares de la obra narrativa de ficción de Castillo Solórzano, desde la publicación de *Tardes entretenidas* (1625) hasta *Sala de recreación* y *La quinta de Laura* (1649), sus dos colecciones póstumas, para determinar, a través del análisis de sus tres subgéneros principales —los prólogos, que, por su mayor relevancia teórica, se editan completos como apéndice, las dedicatorias, y los poemas epidícticos—, la biografía literaria del autor, su concepción teórica de la novela, los vínculos literarios y académicos con otros autores contemporáneos, la estrategia del mecenazgo y los entresijos del mercado editorial áureo.

En conclusión, este volumen conjunto sobre la escritura paratextual de diversos autores y numerosos géneros de la ficción en prosa ofrece una visión muy completa y poliédrica, por la múltiple metodología aplicada y la amplia cronología establecida, sobre este corpus de textos ancilares, sí, pero con una importancia decisiva, como muestras que son de la escritura del propio yo literario, indispensables para dilucidar el fundamento creativo y sus planteamientos artísticos, además de concretar las claves personales del escritor, junto con sus redes sociales y literarias<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> He de agradecer enormemente la gran ayuda que me ha brindado Elisabet M. Rascón en la conformación física del libro.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arredondo, M<sup>a</sup> Soledad, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), *Paratextos en la literatura española. Siglos xv-xviii*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009.
- Baranda, Nieves (ed.), *Paratextos y sociedad literaria*, *Criticón*, 125 (2015).
- Brizuela Castillo, María Luisa, *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca*, Tesis de Doctorado, Madrid, UNED, 2015.
- Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au xvii<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996.
- Cayuela, Anne, “Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo xvii”, en *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos xv-xvii)*, Valentín Núñez Rivera (ed.), *Studia aurea monografica*, 4, Barcelona, Universidad Autónoma, 2013, pp. 77-98.
- Cayuela, Anne, *Los paratextos y la edición en el libro medieval y moderno*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- Collantes Sánchez, Carlos María (ed.), *La configuración del sujeto literario moderno a través de la imprenta*, *Arte nuevo*, 6 (2019).
- Fasquel, Samuel F. (ed.), *Cinco estudios sobre paratexto y biografía en el Siglo de Oro*, A Coruña, SIELAE, JANUS, 2020.
- Fernández López, Sergio, *Vidas paratextuales en traducciones del Siglo de Oro. De Apuleyo a Virgilio*, Huelva, anejo 6 de *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, Universidad de Huelva, 2020.
- García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, *Calambur*, 2009.
- García Aguilar, Ignacio y Adrián J. Sáez (eds.), “*Auctor in fabula*”: *imágenes y representaciones autoriales en el Siglo de Oro*, *Studia Aurea*, 10, 2016.
- García Aguilar, Ignacio y Rafael Bonilla Cerezo (eds.), *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco*, Madrid, Sial, 2023.
- Genette, Gérard, *Umbrales*, trad. Susana Lage, México, Siglo XXI, 2001.
- Izquierdo Andreu, Almudena, *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda*, 2019 (Tesis doctoral).

- Laurenti, J. L y A. Porqueras Mayo, *Ensayo bibliográfico del Prólogo en la literatura*, Madrid, CSIC, 1971.
- Montero, Juan y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), *Carrera literaria y representación autorial en la literatura del Siglo de Oro*, eHumanista, 35 (2017).
- Núñez Rivera, Valentín, *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Manuel de Faria y Sousa (Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2020a.
- Núñez Rivera, Valentín, *Vidas preliminares. Paratextos biográficos de escritores en el Siglo de Oro*, Huelva, Universidad de Huelva, Anejo 5 de *Etiópicas*, 2020b.
- Pérez González, Andrea M., *Leer el libro desde sus paratextos. Censura, crítica y legitimación en la literatura novohispana (siglos XVI-XVIII)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2022.
- Porqueras Mayo, A., *El prólogo como género literario, su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, C.S.I.C, 1957.
- Porqueras Mayo, A., *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- Porqueras Mayo, A., *El prólogo en el Manierismo y en el Barroco*. Madrid, CSIC, 1968.
- Reyes Gómez, Fermín de los, “Estructura formal del libro antiguo”, en *El libro antiguo*, Manuel José Pedraza, Yolanda Clemente y Fermín de los Reyes (eds.), Madrid, Síntesis, 2003, pp. 207-247 [y *Paratesto*, 7 (2010), pp. 9-59].
- Ruiz Pérez, Pedro (ed.), *Autor en construcción. Sujeto e institución literaria en la modernidad hispánica (siglos XVI-XIX)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.

# LOS PARATEXTOS DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS: LENGUA Y DISCURSO DE LAS DEDICATORIAS

María Heredia Mantis  
Universidad de Granada

## EL PRÓLOGO EN LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Cuando un lector abre cualquier libro escrito en el siglo XVI, antes de enfrentarse a la obra que se propone leer se encuentra con un texto introductorio, unas primeras páginas que se reserva el autor para presentar el libro. Hablamos del prólogo, el texto “que precede a la obra cuya finalidad es anunciar su propósito, presentar el texto o los textos que siguen, explicar su contenido y favorecer la comprensión y propiciar la benevolencia del lector” (De los Reyes Gómez, 2010: 52). Se trata de un texto de sumo interés para la crítica literaria actual, pues es en él donde el autor más vuelca de sí mismo. Muchos de ellos están llenos de apuntes autobiográficos, de justificaciones acerca de por qué el autor compone la obra, de juegos metaliterarios a través de los cuales se da paso a la obra literaria en sí. Sin embargo, poca ha sido la atención que se le ha prestado en tanto que constituye en sí mismo un *acto de habla*. Hace casi tres décadas que Cayuela (1996) ponía esta cuestión sobre el tapete, defendiendo que su estudio desde un punto de vista pragmático sería completamente provechoso. Los prólogos son, prácticamente, los únicos textos literarios que persiguen un acto ilocutivo a través de estrategias discursivas de persuasión y pretenden un acto perlocutivo, una respuesta por parte del lector. Para el lector son las primeras palabras al comenzar el libro, pero para el autor son las últimas palabras que escribe, y por ello es su oportunidad de controlar cómo recibe el lector su texto (Alvarez Amell, 1999: 15). El objetivo del prólogo es, ante todo, convencer al lector para que inicie la lectura del libro, pero también lo es prepararlo para que su actitud ante el

texto sea la adecuada. La interacción autor-lector, más evidente y directa que en la obra literaria en sí misma, favorece una serie de rasgos discursivos característicos, como la abundancia de elementos deícticos que permiten crear el espacio comunicativo en el que se va a desarrollar el acto de lectura (Cayueta, 1996: 223-225). No obstante, el prólogo se debe tanto a la obra que precede como a la época en la que se compone. Por ello, las características discursivas de estos textos difieren en función de su tipología, de la estructura y de la extensión. En todo caso, los rasgos discursivos del prólogo son distintos a los de la obra de ficción prologada, de modo que se puede percibir y entender este texto preliminar como un género discursivo —por lo tanto, también literario— distinto al del libro en el que se encuentra.

McSpadden (1947) y Porqueras Mayo (1957; 1965: 2-4) defendieron con numerosos argumentos que a finales del siglo xv el prólogo había adquirido tal entidad textual en las obras literarias, sobre todo tras la invención de la imprenta, que podía considerarse un género literario y textual en sí mismo. Tanto creía Porqueras Mayo en su capacidad textual como género propio que sostenía que, si se desgajaban los prólogos de sus respectivas obras, no solo para su estudio filológico, como haremos a continuación, sino incluso como textos literarios exentos, ya sean publicados individualmente o incorporados en antologías, funcionarían sin necesidad de ser leídos como antesala de la obra que prologaban. En otras palabras, demostró con sus antologías de prólogos, labor que posteriormente retomó Laurenti (1971) con los prólogos picarescos, que estos textos proemiales podían sobrevivir literariamente y ser bien recibidos por los lectores contemporáneos.

Como género independiente, su caracterización lo distingue claramente de la obra ficcional a la que introduce. El contenido prologal puede definirse como “racional e intelectual” en tanto que viene a presentar el tema del libro de ficción, habitualmente estableciendo un diálogo —*in absentia*— entre el autor y lector. Los prólogos renacentistas muestran “las preocupaciones humanísticas y el sentido mesurado de la vida, una atmósfera mundana, en donde alterna la literatura y el diálogo o ensayo filosófico” (Porqueras Mayo, 1965: 5-6). Aunque particularmente el género literario de la obra

prologada influía en las características internas del propio prólogo, este solía guardar un estilo más anclado en la realidad, apartado del universo ficticio. También los prólogos picarescos servían a este propósito, especialmente cuando estas obras eran narraciones en primera persona de un personaje ficticio, el pícaro, al que se podía vincular directamente la persona del autor. En el prólogo el autor solía explicitar la diferencia entre él como autor y el pícaro como criatura-obra creada por él, recalcando que este no era un trasunto biográfico del autor por mucho que se pudieran encontrar coincidencias vitales (Laurenti, 1971: 25).

Esta separación ficción-realidad, que se reflejaba asimismo en el estilo retórico y en los propios usos lingüísticos, se difuminó a finales del siglo XVI. Los prólogos de las obras manieristas (a partir de 1580 aproximadamente) y de las obras barrocas tendían a continuar el juego ficcional en los paratextos, haciendo que el personaje saliera del libro y creara mediante el prólogo una autobiografía ficticia (Porqueras Mayo, 1968: 9). Es lo que se observa, por ejemplo, en el prólogo del *Lazarillo de Tormes*: Lázaro utiliza el proemio para explicar que su historia se traslada al papel para satisfacer las demandas de cierto señor, a quien se dirige como *vuestra merced*, y le remite su narración enviada como una carta. Al mantener la ficcionalidad también en el prólogo, el estilo de este se vuelve menos realista y más literario, aunque también se consigue lo inverso, que el discurso literario de la obra introducida se asemeje más a una biografía real. Retóricamente es mucho más grandilocuente que el prólogo renacentista y lingüísticamente muestra una sintaxis más intrincada y un léxico menos elegante y más ampuloso. Una vez que el discurso se complica, también se expande tanto en cantidad como en amplitud el número de paratextos que acompañan al prólogo. Si en el Renacimiento lo habitual era que solo apareciera un texto proemial que contenía a una vez la introducción de la obra, cualquier tipo de láurea a la obra o a su autor y dedicatoria a un personaje principal, en el barroco las obras constaban de uno o más prólogos, según se dirigieran a un público elevado o al vulgo (Porqueras Mayo, 1968: 17), poemas laudatorios al autor, su obra o sus personajes, y dedicatoria exenta en la que se elogiaba a un gran señor y a su familia (De los Reyes Gómez, 2010: 13).

El prólogo de los libros de caballerías fue evolucionando conforme lo hacía también el género caballeresco. Así, los prólogos de las primeras obras, publicadas en los primeros doce años del siglo XVI —*Amadís, Esplandián, Lisuarte, Palmerín y Primaleón*—, marcaron la tradición que seguiría el discurso prologal en el género caballeresco, de la misma manera que también impusieron la gramática narrativa del interior de las obras, su estilo retórico y su formato editorial (Ruiz Pérez, 2022: 7). Antes de describir las características del prólogo caballeresco, es preciso conocer ciertos datos relevantes sobre su modelo editorial y su difusión. Como hemos señalado, una de las principales funciones del prólogo renacentista es la de clarificar la distinción entre realidad y ficción. Especialmente con el género de caballerías, esta línea divisoria no fue tan clara debido, precisamente, al formato físico de estos libros y a la amplia recepción que estas obras tuvieron por todo tipo de público.

El género caballeresco copia en gran medida su retórica y su modelo editorial del género historiográfico (Senabre, 1987). Al igual que las crónicas, las portadas caballerescas reproducían imágenes de caballeros nobles —o nobles a caballo— y escudos heráldicos. Algunas de estas imágenes, incluso, guardaban un enorme parecido con personajes reales: el caballero ilustrado como portada del libro de *Cirolingio de Tracia* no podía parecerse más al retrato del rey Carlos I (González de Vega, 2017: XI-XII). El formato de libro era el mismo que el de la historiografía: tamaño folio, texto a dos columnas, escritura en letras góticas y páginas decoradas con cabeceras y orlas interiores, a veces a color y a veces a dos tintas (Lucía Megías, 1998: 328-330). Algunos prólogos, incluso, como el de *Renaldos de Montalbán*, llegaban a mostrar una genealogía completa del caballero con la intención de legitimar su estirpe caballeresca con ascendentes de la realeza, utilizando un discurso y una disposición textual semejante al del subgénero historiográfico de las *vidas de reyes* (Gómez Redondo, 2011: 13). Por tanto, no es de extrañar que los receptores de estas historias —lectores y también, como veremos, oyentes— pudieran confundir la realidad con la ficción, la *historia cronificada* de reyes, nobles y héroes con las narraciones de *historias ficticias* de caballeros inventados (Eisenberg, 1982; Izquierdo Andreu, 2022: 108; Ruiz Pérez, 2022: 10).

Los libros de caballerías fueron un auténtico éxito de ventas de las primeras prensas, a la vista está que no pararon de reeditarse durante todo el siglo XVI en todas las imprentas de la península. Todo tipo de lector se aficionó al género, desde el rey Carlos I hasta los religiosos San Ignacio de Loyola o Santa Teresa de Jesús (González de Vega, 2017: XVIII). Además, se ha de tener en cuenta que los libros de caballerías no solo se difundían a través de los impresos, sino que los lectores acostumbraban a leer en voz alta para aquellos que no sabían leer. Se tiene constancia de que esto hacían los soldados en las expediciones a América, reunirse en torno a un lector con un ejemplar caballeresco para deleitarse con las fantasiosas narraciones, imaginando que a ellos mismos les esperarían aventuras similares en las Indias (González de Vega, 2017: IV). De la misma manera lo hacían los soldados destinados por el Mediterráneo, como el propio Cervantes (2017: IX), los labriegos campesinos, los burgueses urbanos e, incluso, las mujeres, todos se reunían alrededor de aquel que sabía leer para conocer las aventuras de los caballeros andantes (2017: XVII; Aguilar Perdomo, 2005). Así fue como el género alcanzó tal fama y conocimiento, aun para gentes analfabetas que jamás había tocado un libro. Por tanto, es posible imaginar el alcance del problema. Al tomar la caballería como realidad histórica por sus semejanzas físicas y discursivas con las crónicas, muchos no ponían en duda la existencia de los caballeros ni tampoco de la magia presente en estas historias. Cervantes, a través del propio Don Quijote o del ventero Juan Palomeque, no hizo más que reflejar un problema verdadero de su época: las historias caballerescas eran tomadas por verdad.

Numerosos críticos señalan el caso de Román Ramírez como muestra de hasta donde llegó el furor caballeresco (Lucía Megías, 1998: 320; Aguilar Perdomo, 2005; González de Vega, 2017: XVI-III-XIX). Se trataba de un morisco con buena capacidad retentiva que se sabía de memoria las historias impresas de los famosos caballeros. Era capaz de recitar numerosos libros sin leer palabra. Muchos lo tomaban por mago, pues era imposible que conociese tantas historias por memorización, era más verosímil que este saber le fuera infundido por una criatura mágica o demoníaca. La Inquisición lo acusó de haber realizado un pacto con el diablo para que le diera tal memoria de historias. Román confesó que solo conocía los princi-

pales hitos de cada historia y que reconstruía el texto, con sus palabras y oraciones, en cada recital de forma improvisada, gracias a que conocía bien los usos discursivos y narrativos habituales del género. Aunque sus historias parecían tal cual eran en los libros impresos, si fueran comparadas con los impresos solo se hallaría el mismo contenido, pero narrado solo de forma parecida. A pesar de su confesión, los jueces no lo creyeron y finalmente fue condenado y ejecutado. La amenaza que podía suponer para la fe cristiana la posibilidad de que el pueblo llano creyese en la existencia de la magia atemorizaba a la Iglesia católica. Por esta misma razón, el género más frecuentado por el público del siglo XVI fue, sobre todo a partir de la segunda mitad de siglo, tan denostado, cuando muchos moralistas y religiosos lo condenaron por ser vehículo del demonio y de la falsedad.

Algunos de los primeros prólogos del género, los del *Amadís de Gaula* y sus continuaciones *Las sergas de Esplandián* y *Lisuarte de Grecia*, los primeros a manos de Garci Rodríguez de Montalvo y el último de Feliciano de Silva, asentaron las bases para la confusión entre crónicas y caballerías. Aunque Montalvo presentaba su historia como “fingida”, situada en un espacio ficticio lejano a la realidad y llena de maravillas, esta podía ser entendida como verosímil, como las leyendas clásicas, pues las hazañas caballerescas no eran tan lejanas a las de los héroes de las crónicas reales. Ruiz Pérez (2022: 11-12) entiende que Montalvo no acentuó esa barrera divisoria a propósito, jugando en el prólogo a ser cronista que encuentra un manuscrito antiguo. El hecho de encontrarlo en un lugar verosímil, Constantinopla, que el supuesto original sea griego y que se aluda en el prólogo a Tito Livio como modelo historiográfico de las narraciones cronísticas son bazas muy fuertes para hacer creer al lector que la historia que tiene ante él es una crónica de hechos reales. De igual manera, Silva utilizó su prólogo para comparar la historia de Lisuarte con las crónicas antiguas, llenas de “doctrinas y buenos enxemplos” (fol. a2v.), y recurrió nuevamente al tópico del manuscrito encontrado, en esta ocasión en Londres<sup>1</sup>. Mantuvo la

<sup>1</sup> Gutiérrez Trápaga (2021) relaciona el tópico del manuscrito hallado y las referencias a los autores clásicos latinos o a los canónicos del *Trecento* italiano en el ciclo amadisiano y en otros ciclos caballerescos con las prácticas humanísticas.

indistinción de géneros, queriendo que su texto, al igual que la historiografía clásica, pudiera servir didácticamente como modelo de vida a los lectores (2022: 20-21). Otro tanto se puede decir del autor del *Tristán de Leonís*, próximo en fechas a las obras amadisianas, pues este señaló en su prólogo que las fuentes de la historia narrada eran unas crónicas latinas sobre Inglaterra, traducidas primero al francés y luego al castellano (Gutiérrez Trápaga, 2013b: 235). En cambio, el prólogo de Ruy Páez de Ribera, el del sexto libro amadisiano *Florisando*, intentó enmendar lo que considera un error en Montalvo. Páez de Ribera observaba que la consecuencia de no distinguir claramente lo ficticio de lo real era que la gente rústica daba credibilidad a las narraciones caballerescas y acababan creyendo que la magia de *Amadís* y de las *Sergas* existía realmente. Para demostrar que la magia es falsa y ficticia, desmontaba varios pasajes ficticios del *Amadís* (García Ruiz, 2022: 172). Aun así, también recurrió al tópico del manuscrito encontrado, rechazando la autoría del libro y presentándose como traductor (Gutiérrez Trápaga, 2013a: 510). Como vemos, fueron muchos los autores de caballerías que hicieron creer que sus ficciones eran crónicas o podían ser tomadas por tales. Aunque las obras posteriores abandonaran estos tópicos prologales, las primeras y más famosas asentaron una creencia en los lectores que ninguna posterior conseguiría borrar.

## EL PRÓLOGO-DEDICATORIA

Centrémonos ahora en el paratexto objeto de nuestra atención. La dedicatoria es, entre los textos proemiales del libro clásico, el que más variación estructural ha sufrido. En las primeras obras impresas, apenas constituía una mención en la portada del libro, en aquellas ediciones en las que el texto ni siquiera era prologado, sino que seguía continuadamente a la portada sin introducción ni aclaraciones legales —aprobación, tasa, censura y privilegio. Cuando se inició la tradición paratextual, tomó la forma de epístola, sustituyendo al prólogo convencional o fusionándose con él. Conforme se asentó la industria librería en el siglo XVI, al aumentar la extensión y la importancia de estos textos, la dedicatoria ganó un espacio propio como texto proemial independiente. Se enmarca junto con otros paratextos

socio-literarios que se vinculan directamente con el entorno social, próximo o lejano, del autor, así como con su propia biografía (De los Reyes Gómez, 2010: 26).

Fue un elemento de cierta importancia en la estructura del libro, una moda que triunfó rápidamente entre los autores del XVI. El autor elegía un dedicatario, destinatario ideal de su obra, que fuese una persona influyente en el panorama social de su época para que así brindase su aval y protección a la obra dedicada. Luego componía unas palabras para el dedicatario, dirigidas a este en segunda persona como si se tratara de una carta, y las insertaba entre los paratextos proemiales, o bien en el prólogo o bien como texto independiente. Era una forma de enaltecer el libro con el nombre de esta persona y de ennoblecer su portada o portadilla con un blasón nobiliario reconocible (Moll, 1982: 46). Además, como estos dedicatarios debían autorizar que se les dedicase la obra, al ser incluidos se dejaba constancia ante los detractores del libro y del autor que estas personalidades lo protegerían contra cualquier tipo de ataque, malas palabras o calumnias, también frente a la censura de la obra (Simón Díaz, 1983: 95; De los Reyes Gómez, 2010: 49). A una vez, la dedicatoria ayudaba al autor a justificar la publicación de su obra. Era un tópico habitual que el relato ficcional pretendiera servir como espejo o *magister vitae* para el dedicatario y su familia (Eisenberg, 1982). Como el dedicatario solía formar parte de la nobleza o la realeza, también era usual encontrar en ella un amplio elogio al linaje del dedicatario, por lo que solía incorporar numerosos datos históricos, biográficos y genealógicos (Simón Díaz, 1983: 97; De los Reyes Gómez, 2010: 50).

En algunas dedicatorias se puede percibir la pretensión del autor por recibir algún favor u obsequio del dedicatario. Martín Abad, al respecto, señala que las dedicatorias eran “simplemente muestras de gratitud por algún beneficio previamente logrado o tal vez un gesto intencionado para lograr alguno en el futuro más o menos próximo” (Martín Abad, 2003: 163). Durante un tiempo, se creyó que los autores podían recibir beneficios de los protectores de sus obras, a modo de mecenazgo, o puestos preminentes en la administración real. Lo cierto es que estos favores se limitaban en realidad a pruebas de

amistad y a la protección del libro dedicado (Moll, 1982: 46), ni siquiera se podía decir que aportaran la financiación para la impresión del libro (Campos García Rojas, 2022: 158). Lo habitual era que la relación con el dedicatario estuviera establecida de antemano: los autores, lejos de recibir favores o beneficios por dedicar sus obras, ya prestaban servicio desde antes de la publicación de la obra a la casa del dedicatario y la dedicatoria solo venía a reflejar esta relación servil, casi a modo de agradecimiento (Simón Díaz, 1983: 95). Solo en algunos casos el autor se aventuraba a expresar claramente que esperaba recibir ciertos favores o beneficios del dedicatario, como hace Marcos Martínez en su dedicatoria exenta dirigida al conde de Melgar en la *Tercera parte del Espejo de Príncipes y Caballeros*, donde afirmaba esperar las mismas “mercedes” que ya su padre había recibido por parte del conde y su familia, incluso quería verlas aumentadas (fol. A1r.).

Entre los libros de ficción del siglo XVI, la dedicatoria de los libros de caballerías se caracterizaba especialmente por la fusión de este con el prólogo literario. A este tipo de paratexto se le ha llamado comúnmente en la literatura científica *prólogo-dedicatoria*. Servía a una vez para introducir la obra y para dirigirla a una personalidad relevante (ver Lucía Megías, 2000: 372-390). Aunque el título de este proemio fuera “prólogo”, en muchos de ellos el texto íntegro era una dedicatoria. No siempre se describía el contenido de la obra o se exponía las razones que motivaron al autor a su escritura.

Como ocurría en otros géneros de la época, la mayoría de los prólogos-dedicatoria caballescicos se dirigían a reyes y a nobles porque eran quienes podían ofrecer mayor protección al libro y mayores beneficios al autor<sup>2</sup>. En el género caballescico, la dedicatoria constituía además una oportunidad para plasmar la genealogía del dedicatario a través del elogio al linaje de este noble o monarca. Los

<sup>2</sup> Izquierdo (2019: 765-770) presenta una lista completa actualizada (respecto a las de Eisenberg, 1982 y Lucía Megías, 2000) de dedicatarios de los libros de caballerías. De los 77 libros analizados, 18 no presentan prólogo, 11 presentan prólogo literario sin dedicatoria y, de entre los 48 restantes, 32 están dedicados a nobles (66,6%), 7 están dedicados a miembros de la realeza, reyes, príncipes e infantes (14,6%), 4 a miembros del clero (8,3%) y 5 a los lectores (10,4%).

autores eran conscientes de que a través de las alabanzas a la estirpe del dedicatario no solo ennoblecían sus obras, sino que también promocionaban al propio noble y a su familia; eran, pues, un modo de propaganda a estas familias<sup>3</sup>. Por ello, el tono laudatorio de las dedicatorias caballerescas, así como la ligazón que estas establecían con la realidad histórica, conllevaban un servicio para el noble alabado (Izquierdo Andreu, 2019: 18; Izquierdo Andreu 2020a: 365)<sup>4</sup>. Además de este servicio, el autor solía ofrecer su obra al dedicatario como un *speculum principis*, justificando el valor del libro en cuestión por su capacidad formativa para los jóvenes reyes y nobles con una trayectoria por delante. El libro de caballerías ofrecía elementos de aprendizaje moral insertos en narraciones entretenidas, de manera que el joven dedicatario podía tomarlo como modelo de conducta sin que su lectura le resultase farragosa (Gutiérrez Trápaga, 2013b: 229; Izquierdo Andreu, 2021: 159). Ejemplo de todo ello, señala Izquierdo el prólogo-dedicatoria de *Cristalián de España*, obra dirigida al príncipe Felipe II, en el que se alaba a los ascendientes del príncipe, Fernando de Aragón, Felipe de Habsburgo y Carlos I, cuyas efigies simbolizan la grandeza de su linaje pero también el modelo a seguir por el joven príncipe (Izquierdo Andreu, 2021: 163).

Asimismo, la elección del dedicatario no era nunca azarosa. En la mayoría de los casos, este solía ser el señor del autor, para el que venía prestando servicio o para el que el libro en sí mismo constituía un servicio demandado, una escritura por encargo (Izquierdo Andreu, 2019: 41). En otros, tal relación servicial no existía previamente y el autor elegía al noble o monarca por la simpatía que el personaje podía despertar en sí mismo y en los lectores o por la oportunidad que este podría brindarle de acceder a una red clientelar

<sup>3</sup> Sobre la importancia del linaje, la estirpe y la sangre como legitimadores de la nobleza a través de la investidura real del caballero, véase Izquierdo (2020b: 8-11§).

<sup>4</sup> Entre los dedicatarios cuyos linajes son alabados en estos prólogos-dedicatoria, destaca la presencia de, prácticamente, todas las familias nobiliarias de mayor importancia en el siglo XVI: “los Mendoza, los Fernández de Córdoba, los Fajardo, los Cortés, los Enríquez, los Ponce de León, e, incluso, la familia de los Alba” (Izquierdo Andreu, 2021: 169).

(Martín Abad, 2003: 159)<sup>5</sup>. Ya fueran uno u otro caso, el noble elegido, como ya hemos señalado, brindaba su protección al libro, conscientemente si había autorizado la dedicatoria o inconscientemente si no. Como hemos señalado anteriormente, los libros de caballerías habían contado con importantes detractores, sobre todo en el seno de la iglesia, por dos grandes razones: hacían que los lectores creyesen que los hechos ficcionales acontecidos a los caballeros eran reales, incluso los episodios mágicos, y, por eso mismo, además, constituían un entretenimiento vacío no provechoso. La protección de un noble o de un miembro de una familia real hacía de parapeto ante el libro. Este se presentaba como “garante de la veracidad de la obra” (Izquierdo Andreu, 2019: 37), pero también era la garantía de que esta resultaría provechosa a los lectores. De este modo, si alguien criticaba a la obra, a la vez lo hacía contra el dedicatario.

Siguiendo el tópico literario *delectare aut prodesse*, los libros de caballerías conjugaban el binomio del hombre de armas y el de letras. El tópico del *gentiluomo* renacentista era aquel hombre que bien tomaba la espada, bien la pluma, a la manera de Garcilaso de la Vega y muchos otros después. Por ello, era deseable que aquel que se dedicaba a la milicia encontrara tiempo de ocio para leer y, en el caso de saber, también escribir. El caballero andante era la traslación narrativa de este tipo de vida, vivía historias de guerras y heroicas batallas a la vez que protagonizaba hechos maravillosos, fantasiosos y amorosos propios de la literatura. Si, por una parte, los retratos de caballeros se solían parecer a personalidades reales, monarcas y nobles como aquellos a los que se dedicaban las obras, también la imagen del caballero ideal se proyectaba en el dedicatario, pretendiendo que este llegara a ser una versión mejorada del caballero ficcional. Los hombres tanto de la nobleza como de la realeza estaban abocados a ser hombres de armas, por cuanto la labor que les era propia era el quehacer guerrero. Por eso, para completar la ocupación de estos dedicatarios y que pudiesen alcanzar el ideal

<sup>5</sup> Pueden ser ejemplos de esto las dedicatorias de Marcos Martínez al conde de Melgar y a su esposa Victoria Colonna, duques de Medina de Rioseco, en la *Tercera parte de Espejo de príncipes y caballeros* y la de Pedro López de Santa Catalina a Pedro López de Ayala en la *Segunda parte de Espejo de caballerías*.

de armonía renacentista, el libro de caballerías les proporcionaba el deleite de la lectura y la sabiduría de las letras, el *utile dulci*, a aquellos hombres de ocupación seria —las armas— que necesitaban disfrutar de momentos de ocio y esparcimiento (Izquierdo Andreu, 2019: 663; Izquierdo Andreu 2021: 161). Así, es con las ficciones caballerescas que el príncipe o el heredero al título nobiliario se construía como gentilhombre, caballero en la vida real que equilibraba los dos aspectos. A una misma vez, este principio renacentista también cerraba la estirpe caballerisca a los miembros de la nobleza y la realeza, que son quienes podían ajustarse a este ideal de hombre del Renacimiento (Izquierdo Andreu, 2021: 164).

Si bien la crítica habitualmente ha interpretado esta identificación o ligazón entre el caballero y el noble al que se dedica la obra como un elemento más que asemeja a la ficción caballerisca con las crónicas historiográficas, Izquierdo Andreu (2019: 669; 2021: 170) presenta una tesis contraria. Lejos de invitar a la lectura en clave de los caballeros como trasunto de una persona real, este paralelismo entre noble y caballero solo buscaba “exaltar al homenajeado y a la familia en cuestión”, presentando al caballero como una visión premonitória de los futuros logros del dedicatario. Sin embargo, la intención original del autor puede no alcanzar el objetivo deseado. Véase aquel Páez de Ribera que pretendía demostrar que la magia del *Amadís* no era real sino ficción y no consiguió hacer cambiar a sus lectores de opinión acerca de la existencia de la magia. En el momento en el que el lector interpreta este discurso, este podía ser interpretado, según parece que lo era, como trasuntos de personajes reales de la nobleza española. En términos lingüísticos, siendo para los autores de estas dedicatorias sus prólogos actos de habla expresivos, por cuanto contenían una alabanza al dedicatario, les imprimían una fuerza ilocutiva propia del elogio y, quizás, a veces encubriendo una fuerza ilocutiva apelativa, una petición indirecta dirigida al noble para recibir ayuda o favores. Pero esta fuerza ilocutiva no siempre conseguía un acto perlocutivo en consonancia, sino que, en función de quién fuera el receptor de la obra y su dedicatoria, podían ser interpretados como actos declarativos, en los que el autor declaraba la unificación de la persona dedicatoria con la persona del caballero y, por lo tanto, la fuerza perlocutiva de este acto sea, contrariamente a la pretendida,

una fuerza declarativa que cambie la realidad del lector, o, al menos, su forma de ver la realidad. Por ello, en un análisis discursivo como el que proponemos en este estudio, hemos de tener en cuenta tanto la intención del autor, la fuerza ilocutiva presente en este tipo de textos de carácter eminentemente propagandístico, como la recepción de los lectores, en tanto que esta determina el acto perlocutivo asociado a estos textos. Aunque los autores pretendieran en la mayoría de los casos tan solo alabar a su dedicatario, ciertos lectores sí entendieron que estos mismos dedicatarios eran el reflejo real de los caballeros y, por tanto, que los hechos narrados no eran ficticios sino reales, protagonizados por algún noble o algún infante.

Una menor parte de los libros de caballerías se dedicaba a los lectores, al público general o a cierta parte de él —como la dedicatoria a las damas del prólogo al quinto libro del *Espejo de príncipes y caballeros* de Marcos Martínez. Estos prólogos-dedicatoria eran más escuetos, pues no abundaban en una relación establecida con el dedicatario ni ensalzaban el linaje de una casa nobiliaria (Izquierdo Andreu, 2019: 42). Estos se limitaban a exponer el contenido de la obra, señalar las causas por las que se escribe y, en algún caso, convencer de que la obra era deleitosa y provechosa. A veces, ni siquiera presentaban la obra, como lo harían los prólogos literarios, bastaba con ser una llamada de atención al lector antes de comenzar el libro. En todo caso, estos prólogos también cumplen una función comunicativa, y en virtud de ella son discursivamente distintos a los prólogos-dedicatoria dirigidos a personajes ilustres.

## DESCRIPCIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA

Conociendo, pues, a partir de estas notas introductorias desarrolladas en los dos primeros epígrafes, cómo son y se comportan los prólogos-dedicatoria de los libros de caballería, analizaremos 22 prólogos de obras caballerescas escritas y publicadas a lo largo del siglo XVI. Nuestro objetivo es caracterizar discursiva y pragmáticamente estos prólogos a través del análisis de sus rasgos morfosintácticos y de las estrategias discursivas que se utilizan en ellos. Estos prólogos, como se detalla en el Preliminar a este volumen, han sido transcritos y editados junto con otros prólogos de obras de ficción de los siglos

xvi y xvii para el proyecto *Vida y escritura del Siglo de Oro, II: Entre historia y ficción en la Edad Moderna* (VIES II), *Los paratextos de la prosa de ficción (1491-1635): Prólogos y Dedicatorias*<sup>6</sup>. Posteriormente a su edición, han sido sometidos a diversos análisis filológicos que nos permiten comentar a continuación su estructura lingüística interna. Atendemos tanto a las similitudes discursivas entre los textos como a las particularidades específicas de cada uno de ellos. De esta manera, pretendemos dar cuenta de cuáles son los rasgos discursivos representativos del género prologal y, específicamente, del subgénero de las dedicatorias de los libros de caballerías.

Componen este subcorpus de trabajo los prólogos de las siguientes obras:

1. Ciclo de Palmerín: *Palmerín de Olivia* (1511), *Primaleón* (1512), *Platir* (1533), *Palmerín de Inglaterra* (I) (1547), *Palmerín de Inglaterra* (II) (1548).
2. Ciclo de Floriseo: *Floriseo* (1516).
3. Ciclo de Clarián de Landanís: *Clarián de Landanís* (I) (1518), *Clarián de Landanís* (II) (1522), *Clarián de Landanís* (III) (1524), *Lidamán de Ganail* (1528), *Floramante de Colonia* (1550).
4. Ciclo de *Espejo de caballerías* (Roldán): *Espejo de caballerías* (I) (1525), *Espejo de caballerías* (II) (1527), *Roselao de Grecia* (1547).
5. Ciclo de Florambel de Lucea: *Florambel de Lucea* (I) (1532), *Florambel de Lucea* (II) (1532).
6. Ciclo de Belianís de Grecia: *Belianís de Grecia* (I-II) (1547), *Belianís de Grecia* (III-IV) (1579).
7. Ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* (Caballero del Febo): *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), *Espejo de príncipes y caballeros* (III) (1587), *Espejo de príncipes y caballeros* (III-IV) (1623), *Espejo de príncipes y caballeros* (V) (ms., c. 1600-1700).

<sup>6</sup> En Apéndice se editan los paratextos más inaccesibles de los tratados, por no poseer una edición moderna. Para todo el corpus, véase el *Archivo de paratextos* <<https://www.uhu.es/vies2/>>.

En esta lista se pueden constatar varios hechos: las obras analizadas abarcan todo el siglo XVI; se compusieron en mayor medida en el primer tercio del siglo XVI y en algunos ciclos no se analizan todas las obras. Hemos prescindido, pues, de aquellos libros en los que o bien no hay prólogo y directamente se introduce el primer capítulo o bien el prólogo es de tipo literario y no incluye dedicatoria ni dedicatario. En el ciclo de Floriseo falta el *Reimundo de Grecia* (1524), que vendría a ser el tercer libro, tras los dos primeros de la primera parte. En este caso, la obra incluye un pequeño prólogo sin dedicatoria. En el ciclo de Florambel de Lucea, falta también la tercera parte, la cual se conserva manuscrita y quizás precisamente porque nunca llegó a la imprenta carece de prólogo y de dedicatoria que introduzcan la obra. En el ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* falta la *Segunda parte de Espejo de príncipes y caballeros* de Pedro de la Sierra (1580). En este segundo caso, Pedro de la Sierra reproduce delante de la primera parte el prólogo-dedicatoria de esta primera parte de Ortúñez de Calahorra y su segunda parte no contiene ningún texto proemial. Es por esto que estos dos ciclos no se analizan completos.

En todos estos textos analizamos los rasgos morfológicos y sintácticos que los definen discursivamente. Posteriormente, se indaga en la relación de estas características discursivas que permiten construir la pragmática textual de la dedicatoria. Exponemos los resultados de este análisis en orden cronológico de los ciclos, siguiendo la lista anterior. La discusión de los datos obtenidos permite evaluar si se aprecian cambios lingüísticos en la diacronía establecida en estos textos. Finalmente, proponemos una caracterización lingüístico-discursiva de la tipología textual del prólogo-dedicatoria, a partir de la cual se podrá discutir, en comparación con otras tipologías y con prólogos de otros géneros y épocas, si se aprecian rasgos gramaticales y pragmáticos que establezcan una determinada tradición discursiva (ver Koch, 1997; Oesterreicher, 1997; Oesterreicher, Stoll / Wesch, 1998; Koch / Oesterreicher, 2007; Oesterreicher, 2013).

## ANÁLISIS LINGÜÍSTICO, DISCURSIVO Y PRAGMÁTICO

## CICLO DE PALMERÍN

En el primer ciclo que analizamos los autores de las obras, a excepción del autor de *Platir* (1533), eran anónimos y no se correspondían con los autores de los prólogos-dedicatoria que encabezaban dichas obras. El autor de los prólogos de *Palmerín de Olivia* (1511) y su continuación *Primaleón* (1512) parece ser uno mismo, pues se han observado concomitancias en el uso de los tópicos prologales, así como en el estilo discursivo. De hecho, el autor del de *Primaleón* afirma ser el de *Palmerín*:

Y por esto no es de maravillar si a Palmerín, que los días pasados publiqué y saqué a luz en vuestro nombre, sucedió Primaleón, heredero y sucesor, no solamente de la casa y estado de su padre, mas aun de las hazañas estremadas en la profesión de la caballería (fol. \*vijj-v.).

Marín Pina (1998: 9-10; 2004: 9-11) sostiene que el autor de estos prólogos es Juan Augur de Trasmiera, que es quien firma el poema de cierre del *Palmerín de Olivia*. Asimismo, ambas obras van dedicadas al joven Luis de Córdoba, conde de Cabra, perteneciente a la familia Fernández de Córdoba, una de las más poderosas de la nobleza andaluza. Que se dediquen ambas obras a la misma persona apoya la hipótesis de que fuera un mismo autor. Córdoba Perozo (2022: 51-53) observa en estas dedicatorias los tópicos habituales de los prólogos-dedicatorias de los libros de caballerías. En primer lugar, el autor ofrece los libros a modo de espejo de nobleza. Estos sirven como modelo didáctico de aprendizaje al noble que, en un futuro, deberá comportarse como lo hacen los caballeros. En segundo lugar, insta a su dedicatario a sentirse orgulloso de su linaje y a demostrar este orgullo acrecentando con sus propias hazañas futuras la fama de su casa. Asimismo, el autor aprovecha tan buen destinatario de sus relatos para ennoblecer sus libros. Señala las virtudes de su narración y la compara con el género cronístico utilizando el término “ystoria” para referirse a ella. Al ser *Palmerín* uno de los primeros libros del género, se alaba en el prólogo tanto el estilo de escritura del autor como el propio contenido de la obra,

por resultar “historia tan famosa [...] llena de ingenio y doctrina en todas sus partes [...] en sentencia poderosa, en estilo copiosa” (fol. 2r.). Por eso, el autor no tiene empacho ni humildad ante su señor, al ser obra digna que cumple con la función propia a la literatura de entretenimiento (*prodesse aut delectare*) entiende que será bien recibida por el joven dedicatario.

La dedicatoria parece que no fuera baladí, pues ya en su época se leyeron estos libros como trasuntos de los personajes famosos de la familia Córdoba. Francisco Delicado identificaba a Primaleón con alguno de los Diego Fernández de Córdoba conde de Cabra que precedieron al joven Luis, o su padre, o su abuelo o bien su bisabuelo (Córdoba Perozo, 2022: 55-56). Algunos de los episodios narrados tanto en *Palmerín de Olivia* como en *Primaleón* coinciden con algunos hechos históricos de las épocas de estos personajes que podrían haber sido inspiración para el autor de estas obras (Córdoba Perozo, 2022: 58), lo cual influía poderosamente en la interpretación de los lectores. Los prólogos de ambas obras no hacían más que alimentar la mente del lector: en el de *Palmerín*, se ensalzaban las hazañas guerreras del padre y el abuelo del dedicatario como adalides en las batallas contra los moros, especialmente las del padre que participó en la toma de Granada y cautivó al rey nazarí; en el de *Primaleón*, más breve que el anterior, también destacaba el prendimiento del rey de Granada por el padre del dedicatario pero antes de ello reconstruía completamente el árbol genealógico de la familia Fernández de Córdoba desde su antepasado Alvar Pérez de Castro *el Castellano*, pasando por Gonzalo Fernández de Córdoba *el Gran Capitán*, hasta el padre del dedicatario Diego Fernández de Córdoba, segundo conde de Cabra y tercer señor de Baena, a lo que de hecho dedica casi la totalidad del texto. La similitud, pues, de las hazañas atribuidas a los antepasados de Luis de Córdoba con las de Palmerín y Primaleón favorecían enormemente la lectura en clave de estos personajes.

Aunque ambos prólogos se dedican a la misma persona, y don Luis Fernández de Córdoba no llegó a ostentar ningún título hasta casarse en 1518 con su prima Elvira, duquesa de Sessa, encontramos cierta diferencia en el tratamiento de cortesía hacia el dedicatario. Mientras en la dedicatoria de *Palmerín* es tratado de *vos*, cuando en el siglo XVI este tratamiento empieza a ser de igualdad o incluso

inferioridad (Calderón Campos, 2003; Girón Alconchel, 2013: 863), un año después en el de *Primaleón* pasa a ser *vuestra señoría*, que es la forma de tratamiento habitual y recurrente en las dedicatorias enderezadas a condes y marqueses (Medina Morales, 2004: 1338). En este sentido, el prólogo de *Palmerín* es el único que presenta el tratamiento en *vos*, lo cual es altamente llamativo. El pronombre átono utilizado para esta segunda persona de cortesía es *os* en ambos prólogos. Como corresponde habitualmente a un noble, se utilizan los epítomes de *señor* en ambos textos y de *caballero* en *Palmerín*, acompañados de los adjetivos *ilustre*, *magnífico* y *glorioso*, en grado positivo o superlativo.

El prólogo de *Palmerín* testimonia las formas de segunda persona plural, asociadas a *vos*, con desinencia *-des* en las formas rizotónicas, mientras que la desinencia *-ais/-eis* se reserva para las formas no rizotónicas y monosílabas (como *sois* y *veis*) (Lapesa, 2008: §96.2; Girón Alconchel, 2013: 866). Esta alternancia también se muestra en la primera parte de *Florambel de Lucea* siguiendo la misma regla sistemática, pero si en *Palmerín* encontramos pocos casos para formular una generalización, en *Florambel* únicamente se muestran dos verbos en segunda persona plural. En el resto de prólogos, como veremos, o bien tenemos formas diptongadas (monoptongadas también en la segunda parte de *Espejo de Caballeros*) o bien no se utiliza en ningún momento la conjugación en segunda persona, dado que el tratamiento de *vuestra señoría* implica el uso de la tercera persona de cortesía, como ocurre en *Primaleón*. Además, las formas monoptongadas del resto de prólogos corresponden siempre a formas de desinencia tónica. El prólogo de *Primaleón* testimonia tres formas verbales de segunda persona plural con desinencia en diptongo, todas de raíz átona. Ocurre lo mismo en cuanto a las desinencias del pretérito perfecto simple: solo los prólogos de *Palmerín* y la primera parte de *Florambel* atestiguan formas de segunda persona plural del pretérito, y en todos los casos se mantiene la desinencia etimológica *-stes* no diptongada. Por tanto, no tenemos datos que permitan establecer una evolución de la desinencia de segunda persona plural en el corpus analizado. En todo caso, son los prólogos mencionados los que interpelan directamente al dedicatario en segunda persona, y es por eso que testimonian estas formas gramaticales.

En cuanto a la gramática de estos dos primeros prólogos, responden en gran medida a los rasgos propios de la época sin mostrar formas arcaizantes o en desuso. Ambos textos testimonian únicamente el uso de los demostrativos simples para la cercanía (ningún caso para la distancia media), lo cual era lo esperable en el siglo XVI (García Fajardo, 2009: 591; Girón Alconchel, 2013: 864). El relativo *quien* es forma invariable en el plural, aunque en *Primaleón* no se utilice este relativo en plural (ver Girón Alconchel, 2013: 871), y el relativo compuesto *el que* alterna con la forma simple *que* en los mismos contextos (Lapesa, 2000: 388-401; Girón Alconchel, 2004: 74). En relación con la aparición del artículo ante relativo, se detecta la presencia de otros dos rasgos habituales en el español clásico. La conjunción completiva *que* cuando introduce un complemento a un verbo o un sustantivo que rige preposición suele aparecer sin dicha preposición, recibiendo función sintáctica de partícula regida introductora de oración directamente del verbo (Barra Jover, 2002: 115). Este fenómeno fue denominado *queísmo* en las gramáticas del castellano desde el momento en el que la preposición se hace indispensable, sin embargo, todavía en el siglo XVI era muy frecuente la ausencia de preposición ante *que* completivo, como se aprecia en todos los prólogos analizados (Blas Arroyo-Velando Casanova, 2022: 183-186). Por otra parte, cuando introduce un sujeto no puede ser precedida por un artículo, como sí puede hacerlo en el español moderno. No se testimonian formas pronominales medievales como los pronombres tónicos *nos* y *vos*, *connusco* y *convusco*. La morfología verbal es la propia del XVI: no quedan restos de la desinencia en *-ie* medieval y no se testimonia el uso de perfectos fuertes, tampoco en ningún otro de los prólogos que analizamos. No hallamos en estos dos textos futuros sincopados que luego fueran restituidos sin síncopa. Se mantiene la forma *ov-* como pretérito de *haber*, habitual también en los textos de la época y en la mayoría de prólogos que analizamos. No se utilizan conjunciones ni locuciones conjuntivas medievales sino propias del español clásico, como *así... que...* y *tal/tanto... que...* como nexos concesivos, *porque* como nexos finales y *dado que* o *pues* como nexos causales, y como pronombres de polaridad positiva con significado negativo, habituales en la Edad Media, solo hallamos el uso testimonial de *cosa alguna* en el prólogo de

*Primaleón*. Los usos morfosintácticos quizás más llamativos se dan en *Palmerín*: el uso del cuantificador *assaz* y el uso morfológico de *infinitivo + haber* como forma de futuro aun no sincretizada, ambos usos solo testimoniados una vez. De hecho, en el segundo caso este uso del futuro mantiene una cierta connotación de obligación, pues se utiliza para realizar una pregunta retórica al destinatario: “Pero decirme heis: Muy magnífico señor, ¿a qué fin loáis tanto la costumbre de los antiguos?” (fol. 1v.).

Sintácticamente, también se corresponden a los usos del español clásico. En el prólogo de *Palmerín* (1556 palabras) las perífrasis más usadas son *poder + infinitivo* (8% de los verbos presentes en el texto) y *haber de + infinitivo* (1%). En cuanto al uso de clíticos, muestra preferencia por el orden de clíticos actual, habiendo solo dos casos de clítico pospuesto con forma flexionada y uno de antepuesto con forma no flexionada. La reduplicación clítica no es sistemática (26% de los complementos directos antepuestos y 75% de los complementos indirectos antepuestos se reduplican), al igual que tampoco lo es el uso de la preposición *a* en los complementos directos [+humano] (71% si es definido y 50% si es no definido)<sup>7</sup>. Asimismo, de las dos formas verbales compuestas de un verbo intransitivo, siendo el mismo verbo *nacer*, una se construye con auxiliar *haber* (“oviesen nacido” [fol. 1v.]) y otra con *ser* (“érades nacido” [fol. 1v.]), muestra de que ambas posibilidades convivían en este momento (Moreno de Alba, 2006: 68-69; Girón Alconchel, 2013: 874).

La sintaxis oracional es un aspecto más reseñable que sí constituye una característica de esta tipología textual. La complejidad sintáctica es ciertamente elevada, lo cual viene a significar una cierta dificultad al lector en su comprensión. Encontramos una media de casi 7 verbos en cada oración, así como prácticamente 6 cláusulas en cada oración compleja. Dentro de la oración, son numerosas las anteposiciones de los complementos tanto al verbo (en un 17% de

<sup>7</sup> Los tres fenómenos referidos a los clíticos se encontraban en proceso de cambio precisamente en esta época (ver Keniston, 1883: 63-89; Silva-Corvalán, 1984: 597; Rini, 1992: 123; Girón Alconchel, 2002; Melis / Flores, 2004; Nieuwenhuijsen, 2006; Becerra Bascuñán, 2006; Flores / Melis, 2007).

las cláusulas) como al núcleo de un sintagma, especialmente de adjetivos no valorativos al sustantivo que complementa (55% de los adjetivos no valorativos), y un índice bajo pero significativo de posiciones de sujeto (3%)<sup>8</sup>. Es habitual que los elementos nominales de la oración (en un 20% de las cláusulas), y en menor medida también los adjetivos calificativos que complementan a un mismo sustantivo (3%), presenten estructura en bicolon, con elementos léxicos paralelos cuasi sinónimos en coordinación por pares, como *poderosos reyes y grandes señores* o *medicina y remedio*. Asimismo, un rasgo poco común en otros textos de la época y que observamos con cierta frecuencia tanto en el prólogo de *Palmerín* como en el resto de ciclos es la inserción de componentes de la oración, muchos de ellos sintagmas de varias palabras, entre un verbo auxiliar de una forma compuesta o de una perífrasis y un verbo principal (3%), así como la inversión del orden auxiliar-auxiliado. En cuanto a la sintaxis interoracional, predomina la subordinación (87%) sobre la coordinación (13%), y dentro de la primera, la subordinación relativa (31%) levemente sobre la sustantiva (29%) o sobre las construcciones interordinadas (26%). Este equilibrio entre los distintos tipos de subordinación responde al discurso en sí mismo. El texto constituye una argumentación en la que el autor defiende que, igual que los antiguos héroes fueron sobresalientes por sus hazañas tanto como por sus virtudes, los antepasados del dedicatario también lo fueron, y él lo llegará a ser con el tiempo. Por esto, el discurso está salpicado de subordinaciones relativas que hilan la descripción de las personas nombradas, de relaciones causales y finales que guían la argumentación, de consecutivas intensivas y comparativas que sirven a comparar cualidades o a marcar su intensidad y calidad.

El prólogo de *Primaleón* es sintácticamente menos complejo en todos los aspectos, lo cual se aprecia en que el número de verbos por oración es tan solo de tres, también es más breve (640 palabras). Apenas se usa una perífrasis verbal (*poder* + *infinitivo*) en dos

<sup>8</sup> Solo contabilizamos aquellos casos en los que el sujeto no se pospone sistemáticamente, excluyendo verbos inacusativos, oraciones interrogativas y formas no flexionadas.

ocasiones, se reduplica una sola vez un complemento indirecto antepuesto (80% de no reduplicación de indirecto antepuesto), tan solo anotamos cinco pronombres clíticos, de los cuales solo uno aparece antepuesto a un verbo no flexionado y solo una vez se documenta interpolación de palabras entre auxiliar y auxiliado. Resultan remarcables únicamente dos rasgos: la predominancia de adjetivos no valorativos pospuestos (86%) y la posposición de sujetos (10%). En general, el discurso es mucho más simple que el del primer *Palmerín*, y discursivamente resulta opuesto a este. El índice de subordinación relativa es superior (46%), mientras que el de subordinación sustantiva (22%) y el de interordinación (16%) son menores. El carácter del texto es más descriptivo y menos argumentativo, más dedicado a la mención de grandes varones miembros de la familia Fernández de Córdoba y a la descripción de sus logros. No obstante, mantiene algunos rasgos característicos del ideolecto del autor del prólogo de *Palmerín*, como el uso recurrente de la primera persona, la incorporación de latinismos y menciones clásicas (Virgilio en *Palmerín* y Horacio en *Primaleón*) o la interpelación directa al dedicatario, en este segundo prólogo en tercera persona de cortesía (“este mi sentimiento y voluntad resciba vuestra señoría en servicio” [fol. \*viiijv.]). El texto se cierra con una expresión de deseo de buena fortuna al dedicatario, de conservación y acrecentamiento del poder del dedicatario, que puede ser entendido como un acto de habla cortés para complacer al dedicatario, cuyo favor se presupone otorgado.

En el caso del también anónimo *Platir*, se recurre al dedicatario escogido por el autor para plantear la identidad de este. Se publicó tan solo un año después de las dos partes de *Florambel de Lucea* (1532), en la misma ciudad y en la misma imprenta, y se dedicó a la misma persona que estos dos libros, al marqués de Astorga Pedro Álvarez de Osorio, además de a su primera esposa Ana Pimentel. El autor de *Florambel* había elegido tal dedicatario por trabajar a su servicio, de modo que Francisco Enciso de Zárate pudo haber pensado de nuevo en su señor para dedicarle esta obra del ciclo palmeriniano (Eisenberg / Marín Pina, 2000: 349). Asimismo, los tópicos prologales son muy similares en los tres. Siendo el dedicatario un noble tan preminente, no podían faltar los elogios a su linaje, aunque en este caso el prologuista no se explaya al rememorar a los ascendientes de

Álvarez de Osorio tanto como el autor de *Primaleón*. También coincide el propósito de la obra, el entretenimiento de sus dedicatarios que son buenos aficionados a la literatura caballeresca. Recordemos que la tercera parte de este ciclo se publica mucho después que los dos primeros libros, prácticamente cuando ya se han dado a las prensas los ciclos que analizamos posteriormente. Por ello, ha habido tiempo para que se convirtiera en tópico la necesidad de justificar el libro de caballerías como provechoso además de entretenido. Enciso lo hizo con *Florambel* y lo reitera con *Platir*, incluso siendo ya Palmerín un personaje canonizado en el género caballeresco. Al igual que en la primera parte de *Florambel*, la obra se ofrece para que quede “cubierta por su sombra” (fol.\*ij-r.) al amparo de maledicencias y censuras, se utilizan prácticamente las mismas palabras para ejecutar este último tópico. Todo ello favorece enormemente la atribución autorial a Enciso de Zárate. A los dedicatarios se los trata de *vuestra(s) señoría(s)* en tercera persona de cortesía, y son referidos como *ilustre señor, valerosos señores y señorías ilustrísimas*, siendo epítomes y apelativos habituales y adecuados para unos marqueses. Sin embargo, no se los interpela a través de peticiones directas o indirectas, como ocurre en los primeros prólogos del ciclo. El autor se limita a mencionar su intención de “servir a vuestras señorías” (fol.\*ijv.), de manera que el trato, siendo ya de cortesía negativa hacia superiores, es incluso más distante si cabe.

Morfológicamente, este texto (de 903 palabras) presenta prácticamente los mismos rasgos que el prólogo de *Palmerín*, como el uso exclusivo de demostrativos simples (esta vez también para la distancia media) o la convivencia de relativos compuestos con simples para los mismos contextos. Sin embargo, en este texto se utiliza como raíz de pasado para el verbo *haber hub-*, y no *ov-*, pervive una forma de futuro sincopada (“ternán” [fol.\*ij-r.]), se asimila la *-l-* del pronombre enclítico con la consonante final del infinitivo y se prefiere la forma del adverbio *agora* previa al debilitamiento de la consonante oclusiva. Su sintaxis sí presenta algunas diferencias con respecto a la de los dos primeros prólogos. Además de las perífrasis señaladas en los prólogos anteriores, hallamos un caso de la perífrasis terminativa *venir a + infinitivo* y otro de la perífrasis modal *deber de + infinitivo* con valor deóntico. También hallamos una única

forma compuesta de verbo intransitivo y esta se construye con el auxiliar *ser*. Ya en este texto todos los complementos directos léxicos [+ humano] se construyen con preposición *a*, y cuando se antepone es más frecuente reduplicarlo, no haciéndolo solo en un 33% de los indirectos antepuestos. Los pronombres enclíticos en formas flexionadas siguen siendo frecuentes (20%) y los proclíticos en formas no flexionadas son tan frecuentes como los enclíticos (45%). El orden oracional se ve menos afectado que en los dos anteriores por las anteposiciones de complementos y las posposiciones de sujeto, lo cual está en consonancia con una sintaxis oracional menos compleja que la de *Palmerín*, con una ratio de 5 verbos por oración. Finalmente, el índice de subordinación relativa es más bajo (20%), mientras que es bastante mayor el de subordinación sustantiva (47%). Las relaciones interordinadas (18%) más habituales en este prólogo son las de causa y las de condicionalidad. Las construcciones condicionales presentes en este texto son tanto reales (25%) como potenciales (75%), aunque ambos tipos sirven al propósito de anticipar posibles contrargumentos. Estos datos reflejan un estilo discursivo bastante distinto, menos centrado en la descripción de los personajes ilustres nombrados, que siguen siendo numerosos, o en la intensificación de sus cualidades a través de las construcciones consecutivas. Por el contrario, se favorece la narración de hechos y la formulación de causas e hipótesis probables, no de consecuencias seguras.

Las dos últimas obras del ciclo, las dos partes de *Palmerín de Inglaterra* (1547 y 1548), también plantean problemas en cuanto a la atribución autorial. Se trata de una obra realmente traducida de un libro de caballerías portugués, aparentemente escrito por Francisco de Moraes, al español. Igualmente, su autor portugués también recurría al tópico de la traducción para alegar que no era una invención propia sino una historia extraída de crónicas antiguas. No obstante, los prólogos de la versión española que nos ocupa sí están firmados: su autor es Miguel Ferrer, un mercader de libros que costó las publicaciones de ambas partes. Vargas Díaz-Toledo (2006) cree que Ferrer copió el prólogo de la primera parte de Diego Gracián y que Luis Hurtado de Toledo, el autor del acróstico, pudo ser quien tradujo la obra del portugués al castellano, en solitario o con ayuda de Ferrer. El comienzo del prólogo de la segunda parte recuerda

por momentos al prólogo de *Lidamán de Ganail* (1528), reproduce casi textualmente el fragmento en el que rememora los clásicos de la historiografía romana (César y Plinio como autores, Gracos y Escipiones como personajes). La primera parte la dedica Miguel Ferrer a Alonso Carrillo, noble sin título que pudiera formar parte de la familia Carrillo de Albornoz, mientras que la segunda la dedica a Galasso Rótulo (o Rotulo), un hijo de comerciante regidor de Toledo que pudiera tener vinculación familiar con Alonso Carrillo por vía materna. Ambos dedicatarios, como vemos, eran personas menos importantes e influyentes que los dedicatarios de las tres primeras obras palmerianas. Esto unido a que el autor de estos prólogos no era escritor de profesión, influye en que tanto el estilo retórico como la gramática discursiva de estos textos sean muy distintos respecto a los otros prólogos. Tampoco en estos textos encontramos narraciones de hazañas de antepasados ni genealogías y exaltaciones del linaje como sí veíamos en *Palmerín y Primaleón*, dado que los dedicatarios o bien carecen de ella o no son partícipes del cobijo de la rama principal nobiliaria de la familia Carrillo. En su lugar, Ferrer alaba en Alonso Carrillo su “vivo juicio” y “delicado decir” (fol. Aijr.), señalando que este dedicatario no necesita ni ejemplos de grandes hazañas que lo muevan a ejercicios militares ni sabiduría encerrada tras las narraciones, pues ya sobresale en estas virtudes. Por ello, recurre esencialmente a dos de los tópicos habituales, sobre todo al de la humildad. Utiliza estructuras gramaticales para mostrarse inseguro y necesitado de amparo ante una persona tan ilustre que proteja una obra de poca importancia, un “pequeño fruto”, ante la censura del público a los libros de caballerías poco útiles, ya habitual a mitad de siglo: “suplico a vuestra merced ponga cobertor a mi atrevimiento y esfuerce mi temor” (fol. Aijv.). En segundo lugar, se centra en el entretenimiento como finalidad de la obra, señalando que el dedicatario es aficionado al género y de ahí que la obra le sea dirigida.

En el prólogo de la segunda parte, Ferrer cambia de estrategia. Parece considerar a Galasso Rótulo menos sabio y de menor juicio que a Alonso Carrillo, pues en el caso de la segunda parte de *Palmerín de Inglaterra*, declara que la justificación de la obra es la de proporcionar ejemplos de nobles caballeros que transmitieran a los lectores, y al dedicatario en particular, “doctrina y dechado”

(1908: 187), dando como argumento principal que “leyendo y escribiendo no hay ciencia que no se adquiera” (1908: 188). En lugar, entonces, de alabar su buen juicio como hiciera con Alonso Carrillo, se centra en resaltar la nobleza de este en la defensa del pueblo y la patria, comparándolo con grandes generales históricos. Al considerar a Rótulo un dedicatario menos virtuoso y menos juicioso, no se dirige a él con la misma humildad. En lugar de suplicarle que reciba su obra, señala que “quiso poner en manos de vuestra merced este mi trabajo, para que como generoso le libre de mar tan peligroso” (1908: 188). El acto de habla apelativo es indirecto en este segundo prólogo, otorgando al dedicatario mayor libertad para rechazar la propuesta, pero a la vez mostrándose menos humillado y necesitado de protección. Así, mientras que habitualmente los actos de habla indirectos son considerados más corteses porque molestan menos a la persona interpelada, en este caso se observa que el resultado es el contrario: es menos cortés que la súplica porque la fuerza ilocutiva que se impregna al acto es considerablemente menor.

Al no ser ninguno de los dos dedicatarios portadores de título nobiliario y, en el segundo caso, ni siquiera formar parte de una familia noble, el tratamiento cortés hacia estos dedicatarios es de *vuestra merced*, en tercera persona, acompañado del epíteto recurrente *magnífico señor* en los dos prólogos. Quizá precisamente por ser estas dedicatorias excepcionales en cuanto a la personalidad a la que van dirigidas, es llamativo el número de veces que se utiliza la forma de tratamiento, 14 veces en ambos textos, siendo *merced* la palabra más repetida. Así pues, a pesar de que sean personalidades muy distintas y Ferrer desarrolle dos discursos prácticamente opuestos en cuanto a la justificación y utilidad de estos libros, sí que utiliza una estrategia de cortesía similar, repitiendo en demasía la fórmula de tratamiento para acentuar el estatus de superioridad de los dedicatarios, a pesar de no tener títulos nobiliarios. En cierta medida, la repetición e insistencia en el discurso parece que tenga cierta fuerza declarativa y ser capaz de cambiar la percepción del lector en cuanto a la nobleza y dignidad de ambos dedicatarios.

Como particularidades en su morfología, señalamos varios rasgos. Ferrer utiliza en una ocasión el demostrativo *aquesto*, en contexto equivalente al del demostrativo simple y sin que su función sea

intensificadora o diferenciadora respecto a otro pronombre cuyo referente también esté cercano. Se mantiene, como en los otros prólogos de este ciclo, el uso del relativo simple tras preposición. Entre los adjetivos, el prólogo de la *Segunda parte de Palmerín de Inglaterra* es el único de los analizados en el que el uso del superlativo sufijal (*-ísimo*) iguala en frecuencia al analítico (con *my*), mientras que en el resto de textos mantiene una frecuencia de uso entre el 10% y el 20%. Sin ser este uno de los prólogos más tardíos, este aumento en su uso puede corresponder a un aumento del superlativo sufijal conforme avanza el siglo XVI (Serradilla Castaño, 2004: 98). Asimismo, hemos de tener en cuenta que estos textos están regados de epítetos por cuanto son dedicatorias con un interlocutor al que dirigirse cortésmente. Era más frecuente el uso del superlativo en *-ísimo* en esta clase de adjetivos epítetos (Serradilla Castaño, 2004: 133), lo cual puede explicar una frecuencia de uso tan alta en este texto. No obstante, es llamativa la diferencia con el resto de textos, siendo todos de la misma tipología. En cuanto a la morfología verbal, la única vez que utiliza un pretérito del verbo *haber*, en el prólogo de la primera parte, la variante seleccionada es la de raíz *ov-*. Ante un infinitivo con pronombre enclítico su preferencia es la asimilación de la *-l-*, pero en una ocasión se mantiene la *-r* del infinitivo. Asimismo, en ambos textos se utiliza una mayor variedad de perífrasis verbales, como *comenzar a* + infinitivo, *(no) dejar de* + infinitivo, *dar a* + infinitivo y *ser* + gerundio.

En ambos textos, la reduplicación clítica se muestra más avanzada que en los prólogos de principios de siglo, con reduplicación prácticamente obligatoria en el caso del complemento indirecto y variable del directo (80% de reduplicación en la primera parte y 50% en la segunda). En relación a este rasgo, todos los casos de complemento directo [+humano] se introducen por la preposición *a*, incluso en la primera parte vemos dos complementos directos no animados y no antepuestos, que no deberían llevarla, que la llevan. Estos rasgos muestran un mayor avance a mediados de siglo de los cambios lingüísticos en marcha.

Ambos prólogos tienen una extensión mediana, de 726 y 869 palabras respectivamente, pero son sintácticamente más densos que los de *Primaleón* y *Platir*, con casi 7 verbos por oración el de la

primera parte y el de la segunda parte con más de 7, más denso incluso que el de *Palmerín*. El aumento de la complejidad sintáctica y discursiva también incide en la configuración oracional. El uso del bicolon nominal es casi tan frecuente como en el prólogo de *Primaleón* (16% en la primera parte y 8% en la segunda parte), aumenta la frecuencia de adjetivos no valorativos antepuestos al sustantivo (63% y 75% respectivamente), aumenta también el uso del doble determinante, (demostrativo o indefinido + posesivo) y el uso de construcciones participiales. Encontramos, por otro lado, un menor número de anteposiciones de complementos (12% y 6% respectivamente), de interposición entre verbo auxiliar y auxiliado (2% en ambos prólogos). Finalmente, las relaciones interoracionales más recurrentes son los distintos tipos de subordinación sustantiva (38% y 42% respectivamente), mientras que la subordinación relativa (30% y 26%) y la interordinación (22% en ambos prólogos) mantienen porcentajes similares a los que veíamos en *Platir*. En estos textos, el autor muestra preferencia por verbos de pensamiento con objeto oracional para mantener el hilo de argumentación. Dado que no elogia el linaje de sus dedicatarios, como es costumbre en el género y como vemos en el resto de prólogos analizados, ocupa una mayor parte de su texto la justificación de la obra que presenta, así como la alabanza a la persona dedicataria por sus propias virtudes, y no las de sus antepasados. Aunque en ambos prólogos se recurre más a la subordinación en infinitivo, incluso aquella en la que no hay control del verbo principal sobre el sujeto del infinitivo, la primera parte muestra una mayor frecuencia de oraciones completivas, en alguna de las cuales observamos la omisión de la conjunción completiva cuando el verbo principal es de petición o de pensamiento y el subordinado está en subjuntivo.

Finalmente, pocas son las diferencias discursivas entre ambos prólogos, más allá de las distintas estrategias pragmáticas que describimos anteriormente. Mientras que el prólogo de la primera parte utiliza un mayor número de relaciones concesivas y causales, hilando la argumentación a través de la exposición de causas y la refutación de contrargumentos, el segundo recurre más a condicionales e ilativas, planteando opciones posibles y concatenando argumentos. Las concomitancias gramaticales muestran un ideolecto particular,

similar al de sus predecesores, pero menos dado a la variación interna. La sintaxis trabada que se utiliza en ambos prólogos da cuenta de un estilo retórico elevado, dedicado a la argumentación, pero la excesiva trabazón y concatenación de relativas libres, incluso sin rección a una oración principal, de interordinaciones ilativas y de coordinaciones copulativas dificultan mantener el hilo argumentativo. Puede que por eso Vargas Díaz-Toledo (2006) considerase que era un escritor con poco escrúpulo filológico y poco diestro en la construcción de su discurso.

#### CICLO DE FLORISEO

Del ciclo de Floriseo compuesto por Fernando Bernal, solo el primer libro que contiene la primera y segunda parte y lleva por nombre el de su protagonista el caballero *Floriseo* (1516) está precedido de un prólogo-dedicatoria que podamos analizar. Su segundo libro *Reimundo de Grecia* (1524), la tercera parte que narra las aventuras del hijo de Floriseo, cuenta con un breve prólogo literario que solo resume el contenido de la obra. El autor, como ocurría con Enciso Zárate o el prologuista de *Primaleón* Juan Augur de Trasmiera, antes de dar a la imprenta este libro no era conocido en absoluto. El único dato biográfico que se tiene de él es el de su origen geográfico, señalado en el prólogo que nos ocupa. El dedicatario elegido por Bernal fue Pedro Fajardo y Chacón, primer marqués de Los Vélez, cuyo título había sido concedido por la reina Isabel al haber incorporado el señorío de Cartagena heredado de su madre a la corona de Castilla, en 1507. Descendía del linaje murciano de los Fajardo, titulares del adelantazgo de Murcia, y de los Chacón, señores nobles de varios señoríos castellanos, manchegos y almerienses. Bernal se dirige en este prólogo al marqués de Los Vélez rogándole que acepte apadrinar la obra que le dirige y rogándole que lo admita a su servicio, quizás refiriéndose a algún cargo menor que lo ocupase para su familia. En lugar de las alabanzas al linaje del dedicatario que hallamos, entre otros, en el prólogo del cercano temporalmente *Primaleón*, Bernal elogia la grandeza del dedicatario por su fama conocida, así como por su “ilustre ingenio” y “provechosos estudios” (fol. 1v.), pero de forma escueta e implicando que al lector le es conocida la grandeza del marqués.

El tratamiento de cortesía utilizado con el marqués de Los Vélez es el de *vuestra señoría* en tercera persona, acompañado en alguna ocasión del epíteto *ilustre* y, en menor medida, *magnífico*, como correspondía a una persona de su posición social. El texto completo es una súplica al marqués, un acto apelativo bastante directo:

Si, después que con su claro juicio le haya tocado, le pareciere que tiene algún provecho de los muchos que Tulio pone a la historia, mándele empremir y dar cartas de su aprobación discreta y seguro favor. [...] No deje, [suplico], de verla, porque, aunque de su verdad se dude, de agradable vivo y compendioso no tiene duda, con todo lo cual podrá [vuestra señoría a veces] recrear su ilustre ingenio del cansancio que en sus provechosos estudios lo han puesto (fol. 1v.).

Para atenuar la descortesía de pedir esta aceptación de forma tan directa, en lugar de utilizar el tópico de la humildad, habitual en el género, recurre a la crítica hacia sí mismo y su forma de actuar. Su dedicatoria se describe como producto de “osadía” y su súplica al marqués para que apruebe la dedicatoria como “atrevimiento”. Asimismo, la justificación de la obra dedicada ocupa un lugar breve en el texto, pues solo se menciona que es obra será capaz de “recrear” y ofrecer entretenimiento al marqués y que, incluso en tiempos en los que un guerrero como él no necesite modelos de caballeros guerreiros de los que aprender, seguirá siendo “útil para la mejor conservación de las viriles fuerzas de su ingenio” (fol. 1v.). Como también es habitual, cierra la súplica el deseo de mejora o “acrecentamiento” del señorío del dedicatario.

Este prólogo es más bien breve, de 506 palabras, y de complejidad sintáctica similar al de *Palmerín de Olivia* o la primera parte de *Palmerín de Inglaterra*, con entre 6 y 7 verbos por cada oración. Morfosintácticamente, el texto muestra los usos comunes del XVI ya descritos. Su brevedad impide que se observen en él rasgos en estado de variación, como las desinencias verbales de segunda persona plural o la alternancia de raíces en verbos irregulares como *haber*. No observamos tampoco en el texto ningún uso de relativo compuesto, y el único caso de conjunción completiva en función regida por proposición no presenta la preposición. Tampoco muestra formas compuestas de verbos intransitivos en las que observemos cuál era el

auxiliar. Las únicas perífrasis verbales halladas en el texto son *poder* + infinitivo y *no dejar de* + infinitivo (con significado no terminativo o de fase). El único complemento directo léxico [+ humano] aparece con preposición. En los casos de anteposición de complementos directos e indirectos, todavía muestra la variable sin reduplicación clítica (33% de veces en complemento directo y 20% en indirecto). La posición de los pronombres clíticos es la posición fijada en el español moderno.

En cuanto al orden de constituyentes, en este prólogo observamos una menor proporción de dislocaciones de sujetos y complementos que en los del ciclo palmeriniano y se siguen observando casos de interpolación de sintagmas entre verbo principal y verbo auxiliado. Destaca especialmente en este prólogo el recurso de la dislocación oracional extrema, en la que el verbo de la oración principal, un verbo de petición, al que se subordina sin nexos una completiva cuyo verbo es una perífrasis, se inserta entre los dos miembros de la perífrasis: “No deje, suplico, de verla” (fol.1v.) en lugar de *le suplico que no deje de verla*.

La proporción de relaciones sintácticas es similar a la de los prólogos previamente analizados, en este caso llegando a equilibrarse la proporción entre relativas (38%) y sustantivas (32%). Es llamativo el bajo índice de coordinación (solo el 6%) en comparación con otros prólogos, en los que es más habitual hallar oraciones subordinadas coordinadas entre sí. El texto es poco argumentativo y mucho más apelativo de lo habitual, por lo que las relaciones interordinadas en pocos casos se utilizaban para mantener el hilo argumentativo. En este caso, las relaciones causales aportan los pocos argumentos dados para que el dedicatario acepte el servicio ofrecido, y la única relación final que se halla en el texto se utiliza para justificar la elección del dedicatario, evitar la crítica de “pruriginosas lenguas”. La también única relación condicional presente en el texto, en lugar de presentar contrargumentos posibles a la tesis expuesta, se utiliza como atenuador de cortesía de una orden directa en imperativo: “si, después que con su claro juicio le haya tocado, le pareciere que tiene algún provecho de los muchos que Tulio pone a la historia, mándele empremir y dar cartas de su aprobación discreta” (fol.1v.). Vemos, pues, que el estilo discursivo de este prólogo se aleja mucho de los

patrones anteriormente descritos, y que esta singularidad es debida a las diferencias pragmáticas en cuanto a la intención del autor y a los mecanismos de cortesía utilizados.

#### CICLO DE CLARIÁN DE LANDANÍS

El libro que inaugura el ciclo, *Clarián de Landanis* (1518), publicado siete años después que *Palmerín de Olivia* y dos después que *Floriseo*, es el único libro dado a la imprenta, que se sepa, de Gabriel Velázquez del Castillo, autor tan desconocido como Bernal y los demás autores. Es precisamente este el libro que nos ocupa. Él firma como autor del libro, pero, como hicieron los autores y prologuistas del ciclo palmeriniano, utilizó el prólogo para exponer que el libro que publica es la traducción de una historia hallada en crónicas antiguas. En esta ocasión, el tópico de la traducción falsa no es utilizado para evitar la crítica o la censura ante una atribución autorial, sino más bien como disculpa al estilo, a los errores lingüísticos y discursivos de la obra y a la poca verosimilitud de algunos de los hechos narrados: “si en la historia algunas cosas dubdosas de creer parescerán, que a mí así parecieron también admirables, bien debo ser en ello habido por escusado, pues digo lo que hallé escrito sin exceder en cosa que de substancia sea” (fol.\*iijr.). No obstante, señala González Gonzalo (2005) que Velázquez del Castillo era sin duda el autor original del libro y que no había ninguna crónica original que hubiera traducido, el tópico se sustentaba, una vez más, en la ficción creada para conseguir el favor del público y del dedicatario de la obra. El dedicatario de este primer prólogo es Charles de Lannoy, llamado en el texto Charles de Mingoal (Maingoval), En el momento en el que se le dirige esta dedicatoria era señor de Senzeilles, perteneciente a la nobleza borgoña, pero como caballero del Toisón de Oro, era uno de los caballeros más cercanos al rey Carlos I. Quizás Velázquez del Castillo tuviera buen ojo previsor, pues Lannoy llegó a ser pocos años después eslabón destacado de la corona castellana al ser nombrado virrey de Nápoles y al habersele otorgado por favor del rey los títulos de príncipe de Sulmona, conde de Asti en Piamonte y conde de La Roche-en-Ardenne en Valonia.

Este prólogo puede ser considerado la representación más prototípica de lo que se espera en una dedicatoria caballeresca, pues

refleja todas las características previamente observadas en las dedicatorias que le preceden y las lleva al máximo extremo. En primer lugar, el autor recurre a todos los tópicos prologales. Hemos mencionado el de la crónica traducida, pero, exceptuando el enaltecimiento del linaje del dedicatario, quizás desconocido para el autor, hallamos todos los demás. El autor comienza argumentando por qué las historias de caballeros son el mejor espejo y modelo para los que se dedicaban a la carrera militar y continúa justificando el ensalzamiento de los escritores de caballerías por ofrecer al público historias y personajes dignos de admiración. Luego, se expone la justificación de la obra: dado que las historias de caballerías son buenos modelos de virtud, era conveniente que él tradujese, o para el caso escribiese, un libro de caballerías. La segunda mitad del prólogo constituye una alabanza muy generosa hacia el dedicatario por sus hazañas militares, las cuales lo hacen perfecto dedicatario para un libro de este género: “siendo esta obra de caballería, no puede ser mejor empleada que en vuestra señoría” (fol. \*ijv.). Tras esta extensa alabanza, el autor cierra el prólogo con una disculpa por los “defectos y yerros” (fol. \*iijr.) de su obra, como hemos dicho justificándolos por ser una obra traducida. Se trata de un prólogo más extenso de lo habitual (1673 palabras) que por su extensión puede dar cabida a tal despliegue de tópicos prologales y de recursos estilísticos y gramaticales.

En cuanto al desarrollo de las estrategias de cortesía para convencer al dedicatario de aceptar la obra, el autor no elige una única forma de tratamiento. La primera vocación a Lannoy, cuando comienza el acto de elogio, se realiza con tratamiento de *vos* en segunda persona plural, luego cambia a *vuestra señoría*, y en una ocasión *vuestra persona*, en tercera persona, vuelve a cambiar a *vos* en una segunda ocasión y en el resto del prólogo mantiene *vuestra señoría*, con los habituales epítetos *ilustre señor e ilustre y magnífico señor*. Ante un dedicatario con título nobiliario, aunque sea de bajo rango como el señorío, era esperable usar el tratamiento superior de *señoría*, pues *vos* empezaba a ser insuficiente para marcar la superioridad del interlocutor como habíamos observado en *Primaleón*. El uso de las dos variantes puede ser producto o bien de que ambas formas convivían en ese momento como formas de tratamiento a un superior, o bien de que la inexperiencia del autor como escritor lo hicieran dudar de

cuál fuera el tratamiento más adecuado. Creemos más probable el segundo caso, habida cuenta de que el resto de prólogos analizados no muestran este tipo de alternancias y se decantan por una única variante, la de *señoría*.

En cuanto a los usos morfológicos, este texto también es interesante porque muestra algunos usos arcaicos que no se aprecian en los demás prólogos: la documentación de *nos* como pronombre tónico de primera persona plural, *cual* como determinante relativo y *mucho* como modificador de adjetivos. En cuanto al uso de demostrativos, del relativo *quien* plural, de la no asimilación de *-l-* en los infinitivos con enclítico y de la convivencia de relativos simples y compuestos tras preposición, se mantienen los usos también señalados en el resto de textos. Es llamativo que en dos usos que se realiza del diminutivo, en una ocasión se elija *-illa* y en otra se elija *-ica*. Entre sus rasgos sintácticos, destacamos la estructura nominal en bicolon (en el 7% de cláusulas), así como la adjetiva (más frecuente que en otros prólogos, en el 7% de las cláusulas), la variación en cuanto a la reduplicación clítica de los complementos adelantados (reduplican el 50% del directo y el 66% del indirecto), el uso habitual de *de* como preposición en complementos agente y la no variación en cuanto a la posición de los clíticos.

La complejidad sintáctica de este prólogo es superior a la de los anteriores, aunque no llega a la de otros prólogos posteriores. La media de verbos por oración es superior a 8. El orden oracional se invierte con una frecuencia ligeramente mayor que en los prólogos anteriores, con anteposiciones de adjetivos no valorativos en el 75% de ocasiones, anteposiciones de complementos en el 17% de cláusulas, inserciones de palabras entre verbo auxiliar y auxiliado en el 4% de cláusulas e inversiones auxiliar-auxiliado en el 2%. La sintaxis interoracional muestra una proporción similar a los anteriores, así como la preferencia por las completivas de infinitivo en un caso y las causales en otro. Observamos especialmente la alta frecuencia de coordinación de verbos sinónimos con los mismos complementos oracionales como marca de estilo de este autor: “se puede colegir y sacar” (fol. \*ijv.), “considerando y conociendo” (fol. \*ijv.) o “seáis loado y se os dé renombre” (fol. \*ijv.). Discursivamente, la argumentación tanto de la primera parte respecto a la justificación de los

libros de caballerías en general y del *Clarián* en particular como de la segunda parte de alabanza a Charles de Lannoy se desarrolla intercalando relaciones de causa-consecuencia, recurriendo a las construcciones de gerundio, a la perífrasis verbal *poder* + infinitivo y a las preguntas retóricas. Las estructuras condicionales utilizadas son potenciales de presente y futuro (tanto indicativo como subjuntivo), y las estructuras comparativas superan a las consecutivas de intensidad. Si bien en este texto apenas se utilizan las construcciones ilativas, sí se encadenan las oraciones mediante la coordinación de *y* casi como marcador discursivo, y en ocasiones las oraciones que deberían subordinarse a un verbo principal carecen de elemento rector, quedando abiertas. Parece que el autor quisiera imprimir a su texto un estilo retórico y discursivo más alto del esperable en este género y que, nuevamente por impericia, no consiguiera dominar su discurso.

La segunda parte de *Clarián de Landanís* (1522) fue escrita por el médico Álvaro de Castro. En este caso, el autor fue una persona estudiada que sí ha escrito otros libros, tratados médicos en latín, por lo que no podemos hablar de una mano inexperta. Sin embargo, al ser su motivación para escribir radicalmente distinta a la de sus predecesores, o al menos eso es lo que expresa en el prólogo, la dedicatoria no contiene los tópicos prologales habituales. Este no elige a su dedicatario, Alvar Pérez de Guzmán, conde de Orgaz, sino que es el dedicatario el que lo elige a él como hombre ya a su servicio para que componga la obra continuadora de un ciclo cuya primera parte ha leído y le ha entretenido. Entonces, mientras que en el prólogo de la primera parte observábamos la reverencia hacia el dedicatario por parte del autor, en este prólogo se observa la confianza para, incluso, mostrar disconformidad con el encargo recibido: “Ciertamente, señor, mejor le fuera a vuestra señoría mandarme cosa en que yo mejor supiera” (*Prohemio*, fol. 1r.)

El autor no se muestra humilde como persona que intenta componer un libro de caballerías y con ello recibir mérito por su logro, sino como experto en otra materia de mayor interés por su trasfondo científico dedicado a una tarea que considera menor para la que no se siente capacitado ni dispuesto: “faltando en mí todas estas condiciones dichas, no sé qué obra puedan [mis manos] hacer que no sea más digna de reprehensión que de loor alguno [...] y todavía afirmo

que esta obra, con las otras a ella semejante, son vanos pasatiempos, mas de las peores esta es la mejor” (*Prohemio*, fol. 2r.). En este caso, el acto de habla principal de este prólogo es expresivo, pues no se solicita algo al dedicatario a quien se dirige, sino que el autor es quien responde aceptando el encargo. También existe cierta petición encubierta cuando, al final del texto, el autor suplica a su dedicatario que mantenga el apoyo que le ofreció al realizarle el encargo para no ser censurado por lectores y autores expertos en caballerías.

Tampoco encontramos en este prólogo una alabanza al dedicatario o a su linaje, ni un recuento de antiguos héroes cuyas hazañas hacen loable la materia de caballerías. En su lugar, Castro aprovecha el tópico prologal de la cita de autoridad para incorporar la teoría teológica católica de los cuerpos celestes, más afín a la disciplina científica que cultiva que los relatos caballerescos. Si bien sí que reproduce el tópico horaciano de la utilidad de la literatura por cuanto entretiene y enseña, este autor justifica que su obra es provechosa no por la materia que contiene, que es lo habitual en los demás prólogos, sino porque es él el autor y su conocimiento de la física y de la medicina mejoran en mucho las enseñanzas de lo que se le ha pedido que sea un libro de entretenimiento. En este sentido, la argumentación desarrollada en este prólogo puede considerarse completamente alejada del modelo inicial de *Palmerín* o *Amadís* y de la obra inaugural de este ciclo.

A pesar de ser opuesta en cuanto a contenido a sus predecesores, el análisis discursivo muestra unos usos lingüísticos muy similares a los de los prólogos anteriores. Como fórmula de tratamiento, elige el esperado *vuestra señoría*, como corresponde a un dedicatario con título nobiliario, aunque solo utilice el epíteto habitual *muy magnífico señor* en la primera oración del texto. En cuanto a su morfología, este autor mantiene la preferencia de *ov-* como raíz de pretérito de *haber*, utiliza el cuantificador medieval *asaz* y el adverbio *presto*, alterna el uso del relativo compuesto con el simple ante preposición y utiliza la conjunción completiva sin la preposición rectora en función de complemento de régimen o sintagmático. La sintaxis muestra la complejidad habitual en estos prólogos, con una media de 7 verbos por oración en un texto de una longitud media (1012 palabras). Si señalamos sus particularidades respecto a la primera

parte, la mayoría de adjetivos no valorativos no se anteponen (35%), que *haber de + infinitivo* presenta mayor frecuencia y que todos los complementos directos antepuestos se reduplican. En este texto no se utiliza el futuro de subjuntivo, a diferencia de los demás. Sin embargo, se mantienen los rasgos sintácticos característicos detectados en las dedicatorias anteriores: la alteración del orden oracional (anteposición de complemento, posposición de sujeto e interpolación de componentes entre auxiliar y auxiliado) y la trabazón sintáctica a través de la subordinación y la interordinación de oraciones. Las relaciones interoracionales mantienen la proporción señalada en los prólogos anteriores, exceptuando la tipología de construcciones interordinadas preferidas. En este caso, no se recurre a oraciones ilativas que concatenen el discurso, ni condicionales o concesivas que presenten contrargumentos posibles. El autor utiliza un tono en gran medida aseverativo y sólido, y prefiere ligar la argumentación a través de la expresión de causas y consecuencias. También por eso se utiliza más en este texto el modo indicativo que el subjuntivo, puesto que no precisa ni atenuar una petición descortés hacia un superior ni convencer a un potencial lector de la grandeza del dedicatario. La justificación de su obra no pasa tampoco por argumentar que la literatura de entretenimiento es útil y provechosa, pues no lo consideraba necesario ni tampoco creía que en realidad lo fuera. Al ser un encargo, prácticamente presupone la justificación de la obra y se limita a afirmar o garantizar la calidad de esta en concreto, como excepcionalidad dentro de su género. Así pues, no hay en este prólogo construcciones habituales como estructuras completivas con verbos de petición, suposiciones realizadas mediante condicionales y causales de la enunciación o un uso generalizado del condicional y del pretérito de subjuntivo como constructores de universos posibles.

El autor de las otras tres obras del ciclo de Clarián es Jerónimo López, otro autor desconocido que se dio a conocer por sus libros de caballerías, cuya vida cayó en el olvido y no se ha podido rastrear. Todo lo que se sabe de él es lo que el mismo revela en los tres prólogos de las obras que compone: que fue escudero del rey portugués Juan III, que de niño disfrutaba de la lectura de libros de caballerías y que a la fecha de 1524 se consideraba de “cargada edad” (*Floramante*: fol. ijr.). Este autor compuso una segunda parte

al primer *Clarián* de Velázquez del Castillo sin conocer que Álvaro de Castro había escrito ya una segunda parte. Este fue el primer libro que compuso, titulado abreviadamente *Floramante de Colonia*, aparecido entre 1518 y 1524 en una edición hoy perdida y conservado gracias a una reedición de 1550 (Guijarro Ceballos, 2002; Guijarro Ceballos 2003: 7). El siguiente libro que escribió fue la *Tercera parte de Clarián de Landanís* (1524). Cerró el ciclo con la cuarta parte abreviada como *Lidamán de Ganail* (1528). Las tres obras van dirigidas al rey portugués Juan III al que sirve, al cual solicita que acoja su obra y le dé su favor. Como lector habitual de esta clase de obras, que si de niño leía no era posible que las escribiera en 1524 siendo muy mayor, reproduce en sus prólogos los tópicos prologales que hemos señalado en dedicatorias anteriores. Entre ellos se puede ver cierta evolución o cambio en cuanto al tono del discurso y, por tanto, las estrategias pragmáticas elegidas.

En el primer prólogo, el de *Floramante de Colonia*, el más extenso de los tres (748 palabras), López elogia al género caballeresco por desarrollar historias de personajes nobles de espíritu y valientes en las batallas que inspiraban y daban felicidad a sus lectores. Así justifica que él haya escogido dedicarse a la escritura de las caballerías. En este caso, no recurre al tópico del manuscrito encontrado o de la crónica traducida. López desarrolla una nueva argumentación basada en la fascinación que el autor tenía por este tipo de ficción y la combina con el tópico del *utile dulce*, pues dedicarse a escribir ocupaba en una tarea provechosa su entendimiento. La segunda mitad del prólogo la dedica a justificar por qué dirige la obra al rey Juan III. El autor muestra aquí que esta dedicatoria no había sido aprobada antes de la publicación del libro, pues reconoce no saber si su señor rey era aficionado a las caballerías como Carlos I. Rogaba a través de la dedicatoria que protegiese su obra de las malas lenguas, al igual que muchos otros autores ya analizados. Así, el discurso argumentativo se torna en las últimas oraciones del texto en un discurso apelativo que tiene por intención ganar el favor del monarca al que servía López.

En el segundo prólogo, el de la tercera parte de *Clarián*, el tono elogioso y argumentativo cambia radicalmente al de la súplica servil. Todo el texto, un poco más breve que los otros dos (629 palabras) se invierte en convencer al rey de que brinde su favor, todavía

no otorgado a las tres partes del ciclo escritas por López. Comienza haciendo una alegoría en la que escribir una obra es pelear una batalla, de manera que López con sus obras escritas se presenta como caballero al servicio del rey, y ofrece estos libros como trofeo militar ante un rey merecedor de todas las alabanzas. En tono suplicante, recurre al tópico de la humildad: él se rebaja como sirviente de torpe ingenio mientras llena de alabanzas al rey por su grandeza, su poder y su clemencia. A su vez, vende su obra en esta ocasión no como provechosa o deleitosa por su contenido sino como noble por su “alto estilo y elegante decir”. Justifica su súplica en la necesidad que tiene la obra de ser protegida de los que la desprecian y juzgan mal, como hemos visto que es recurrente.

El último prólogo de *Lidamán de Ganail* tiene una extensión similar al anterior (642 palabras). De nuevo, el autor cambia de estrategia pragmática. Aunque este prólogo también se considera un acto apelativo, pues explícitamente vuelve a solicitar al rey dedicatario su aceptación de la obra y la dedicatoria, el tono no es de humillación, sino de resignación y, en cierto modo, de queja: “quiero que vuestra alteza vea como mi deseo es conmigo al contrario de lo que Dios con los hombres, que nascen no bien afortunados” (fol. ijr.). Se lamenta de no ser escuchado por su rey, y esta vez no rebaja sus cualidades para humillarse, sino que se presenta como merecedor de la ayuda que solicita. Se compara con los grandes nombres de la historiografía: Plinio, César, Graco, Escipión, Catón; y, aunque reconoce no llegar a su nivel de grandeza e importancia, señala que si tuviera el favor del rey podría llegar a igualarlos. En resumen, pragmáticamente el primero se acerca más a ser una alabanza, el segundo a una súplica humillada y el tercero un lamento resignado que encubre una última petición.

En los tres prólogos la forma de tratamiento para dirigirse al rey es la de *vuestra alteza* en tercera persona<sup>9</sup>, acompañado de los

<sup>9</sup> Hay que matizar que en una ocasión en *Floramante* López utiliza el pronombre átono *os* en segunda persona plural para referir al rey. Quizá este descuido dé cuenta de la convivencia entre *vos* y *vuestra merced/señoría* como fórmulas de cortesía hacia una persona de nivel social superior.

epítetos *esclarecido señor* y *poderoso señor*. En el último, incluso, López utiliza tres variantes más de *alteza*, *vuestra real magnificencia*, *vuestra real grandeza* y *vuestra excelencia*, así como dos epítetos todavía más corteses, *muy serenísimo rey* y *muy ilustrísimo príncipe*. Se ve claramente que, aunque el tratamiento de cortesía sea de superioridad como también lo es *señoría*, la alteza de un rey debe estar en una escala superior a la de un noble a través de una fórmula de tratamiento específico. Asimismo, el uso de fórmulas más elaboradas en el último prólogo sirve a hacer la llamada de atención al dedicatario todavía más fuerte, aportando fuerza ilocutiva al acto de habla apelativo aun cuando este no se realice con la vehemencia del prólogo de la tercera parte.

Los usos morfológicos de estos prólogos coinciden con los ya descritos. Remarcamos la preferencia por la forma en *ov-* en el prólogo de la tercera parte (el único que utiliza una forma compuesta de *haber*), la preferencia por la forma de infinitivo + enclítico con asimilación de *-l-* en el prólogo de *Floramante* (el único con formas de infinitivo seguido de enclítico) y el uso en una ocasión de *mucho* como modificador de adjetivo. Es llamativo que en el prólogo de *Floramante* López utilice la forma *fue* como primera persona singular, apuntando a que su conjugación verbal del pretérito de *ser* fuera la descrita por Nebrija: “yo [...] siempre desde mi niñez fue inclinado a leer las semejantes proezas de los caballeros” (fol. ijr.). No obstante, al ser un único testimonio no se puede descartar que sea un error de cajista. Asimismo, en la tercera parte se utiliza la forma *ternán* en futuro sincopado y en *Lidamán* la forma *debrían*. Por último, en las tres se documenta el uso del futuro de subjuntivo, tanto en estructuras condicionales como en subordinación relativa (Girón Alconchel, 2013: 881).

Sintácticamente, el prólogo más complejo es el de la tercera parte de *Clarián*, con casi 7 verbos por oración. Tanto la complejidad como el estilo son más sencillos en los prólogos de *Floramante* y de *Lidamán*, con una media de 4 verbos por oración. En cuanto a la anteposición de adjetivos no valorativos, en la primera dedicatoria se antepone la mitad de las veces (45%), mientras que en las dos siguientes aumenta considerablemente (88% en la tercera parte y 76% en *Lidamán*). La sintaxis intraoracional también parece ser más

simple en el prólogo de *Floramante*. Mientras en este primero los clíticos mantenían las posiciones fijas del español moderno y los complementos antepuestos se reduplicaban en más de la mitad de los casos (55% los directos y 50% los indirectos), en los siguientes prólogos todos los clíticos con formas no flexionadas son proclíticos y disminuye la frecuencia de reduplicación clítica (en los complementos directos, al 25% en la tercera parte y al 0% en *Lidamán*, y en los indirectos al 40% y 50%). Asimismo, en la tercera parte de *Clarián* también aumentan las anteposiciones de complementos y las posposiciones de sujeto. En cuanto a la sintaxis intraoracional, sin detenernos mucho, los tres prólogos presentan una proporción elevada de relaciones interordinadas (34%, 24%, 22% respectivamente) respecto a los prólogos anteriormente analizados, siendo mayor en la dedicatoria de *Floramante*, que como vemos es la que en el resto de aspectos es menos compleja sintácticamente. Destacamos también que, aunque en los tres prólogos la relación interordinada más frecuente sea la causal, en el prólogo de *Floramante* es especialmente alta, dado que es de los tres el prólogo más argumentativo. Por otra parte, la subordinación sustantiva aumenta su frecuencia en los dos últimos prólogos, más enfocados a la petición que a la argumentación. Finalmente, la coordinación copulativa, que en otros prólogos permite la concatenación de elementos subordinados en otros prólogos, apenas tiene incidencia en el de la tercera parte de *Clarián*, por lo que sus oraciones complejas presentan más niveles de subordinación de lo que es habitual en los prólogos-dedicatoria.

#### CICLO DE ESPEJO DE CABALLERÍAS

Pedro López de Santa Catalina, autor de la primera y la segunda parte del *Espejo de caballerías* (1525 y 1527), también fue un personaje poco conocido sin ninguna otra obra atribuida, como es común entre los autores de caballerías. Los editores de sus obras discrepan para la adscripción entre dos personajes toledanos conocidos en su época, un platero que conocía al librero Fernando de Santa Catalina y un eclesiástico toledano al servicio de Diego López de Ayala, a quien se dedica el segundo libro (ver Gómez Montero, 1992; López de Santa Catalina, 2009; Sánchez Espinosa, 2017). En cualquier caso, este autor desconocido afirma no ser el autor real de

estos libros, sino su traductor del original italiano. En esta ocasión, no se trata de un tópico prologal, sino que, como en *Palmerín de Inglaterra*, el *Espejo de caballerías* es en realidad la traducción, un tanto libre y mezclada con otros libros de la materia de Francia, en dos partes del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo. Para la versión española, López de Santa Catalina cambia el título por *Espejo de caballerías*, jugando con el tópico prologal de la historia del caballero como espejo de hazañas militares en el que los nobles españoles pueden aprender para su propio provecho.

El primer prólogo se dirige a Martín Alfonso de Córdoba y Velasco miembro secundario de la familia López de Córdoba, conde de Alcaudete y señor de Montemayor. López de Santa Catalina utiliza para dirigirse a este noble el tratamiento de *vuestra merced* y *vuestra persona*, siempre concordando en tercera persona. El segundo prólogo se dirige al vicario de Toledo Diego López de Ayala, humanista que recibía en su casa una importante tertulia literaria. Aunque era eclesiástico y, como tal, no tenía títulos nobiliarios, procedía de la importante familia López de Ayala, por lo que socialmente recibía el tratamiento dado a un miembro de la nobleza, tanto por su posición dentro de la iglesia como por su ascendencia. Para dirigirse a ambos dedicatarios, López de Santa Catalina elige, a diferencia de los anteriores autores el tratamiento de *vuestra merced* y *vuestra persona*, en tercera persona en el primer prólogo y en segunda persona en el segundo alternando en una ocasión con *vos*. Vemos, pues, que conviven en este momento las tres fórmulas de tratamiento para dirigirse a un señor o superior, incluso alternando en ocasiones la segunda y la tercera persona. Una posible hipótesis es que *vuestra merced* no fuera sinónimo exacto de *vuestra señoría*, este reservado para miembros de la nobleza en posesión de títulos de importancia, pero creemos que el título de primer conde de Alcaudete, otorgado por Carlos I en 1520, que ostentaba Martín Alfonso de Córdoba y Velasco tenía la suficiente importancia para haberse dirigido a él como *vuestra señoría*. Otra posibilidad estaría en el desconocimiento del tratamiento adecuado a esta dignidad, por impericia como autor o escritor. En cualquier caso, el autor establece diferencias de rangos entre ambos dedicatarios, pues al conde se dirige en tercera persona y al vicario en segunda persona plural.

El primer prólogo (689 palabras) se cifra en una alegoría con el capitán de un navío, que debe enfrentar las tormentas del mar para conseguir llegar a su destino. Así describe el proceso de creación de la obra, cuando descubre el original de *Orlando enamorado*, cuando lo traduce y cuando busca dedicatario a quien servir con su obra y a la vez actúe como protector. López de Santa Catalina recurre también a la tradición prologal, utilizando el tópico de humildad ante su dedicatario para justificar por qué necesita solicitar su protección ante la crítica: “poco esta mi no tan bien traducida historia”, “mi atrevimiento por enderezar cosa tan pequeña a persona de sublime merecimiento” (fol. 1v.). Compara al conde de Alcaudete con el magnánimo Jerjes, atendiendo a una anécdota sobre un vaso de agua aceptado a un súbdito, preparando su ánimo para que acepte la petición. Es en las últimas líneas cuando plantea la petición de amparo al noble, tras haber descrito todas las dificultades que un autor encuentra al publicar una obra como esta, y cierra el texto con la expresión de deseos de “prosperidad y aumento de estado” al noble (fol. Iv.). Si bien en el prólogo solo explicita que la lectura de esta historia produce gozo por lo apacible que es la narración, el título de la obra implica la finalidad educadora del libro y, aunque el conde de Alcaudete no fuera un muchacho, le quedaba una larga carrera militar por delante para la que una narración de este tipo pudiera serle provechosa.

No puede interpretarse así el título de la obra respecto al segundo dedicatario, pues poca instrucción podría tomar un hombre de la iglesia de narraciones de hazañas bélicas. Nuevamente, el texto, algo más breve que el primero (609 palabras), comienza con otra alegoría, la del autor como oficial mecánico que realiza un trabajo físico extenuante en la producción de su libro. En este caso, la petición de protección se adelanta al comienzo del prólogo-dedicatario y nuevamente recurre al tópico de la humildad para valorarla en menos que a su insigne dedicatario: “aunque ella sea [de rudo estilo] compuesta, no será de vos, señor, desechada, como persona que no solo sus defectos puede corregir mas otro más heroico estilo emendar” (fol. jv.). Así, ante acto en esencia descortés, dedica gran parte del texto a alabar los logros y obras devotas conseguidas en la iglesia toledana por Diego López de Ayala, a pesar de que en esta

ocasión no pueda compararlo con un gran general romano, como es costumbre en estos prólogos. En su lugar, recurre a la analogía del árbol, a la sombra del cual la obra puede quedar protegida de las malas lenguas. Finaliza el prólogo nuevamente con la expresión de la buena fortuna y el acrecentamiento de la fama del dedicatario. De esta manera, aunque no haya podido utilizar los mismos tópicos que en la dedicatoria al noble, sí ha mantenido una estructura similar encaminada al mismo objetivo, obtener el favor del dedicatario. En ambos casos, no parece haber pretensión de obtener más favor del dedicatario que el de aceptar ser protector de la obra.

Destacamos entre los usos morfológicos de ambos prólogos el mantenimiento de la raíz *ov-* y de la asimilación de *-l-* en infinitivo con enclítico, así como la presencia del futuro sincopado *ternán*. En el segundo prólogo, en el que se utiliza la segunda persona plural para el dedicatario, observamos que, aunque no se mantienen las desinencias en *-des*, no aparecen formas rizotónicas con desinencia diptongada que corroboren la pérdida de esta variante. En los casos de los verbos de la segunda, uno presenta la forma con diptongo en *-éis* pero otro se asimila a la desinencia de tercera conjugación *-ís*: *habéis* frente a *descendís*. En cuanto a la sintaxis, la proporción de adjetivos no valorativos antepuestos aumenta (81% y 88% respectivamente), así como el uso de perífrasis de gerundio y construcciones participiales, mientras que se mantienen las frecuencias de reduplicación clítica de objetos, las anteposiciones de complementos, las posposiciones de sujeto y la inserción de discurso entre auxiliar y auxiliado. En el prólogo a la primera parte encontramos un ejemplo extremo de este último rasgo, en el que, además, se documenta el uso de *haber* como verbo de posesión, cada vez menos frecuente en el XVI: “Suelen los nuevos navegantes, muy magnífico señor, en el tempestuoso mar, cuando las aceleradas tormentas sobrevienen, haber más temor que los habituados cosarios” (fol. Iv.). Como vemos, en este caso se ha insertado el sintagma nominal sujeto, un vocativo, un complemento no argumental locativo y otro temporal en forma de oración subordinada. De esta manera, se le dificulta al lector enormemente la lectura del texto. En cuanto a la sintaxis interoracional, vuelve a ser preeminente el aumento de frecuencia de relaciones interordinadas respecto a otro tipo de subordinación

(25% y 29% respectivamente), incluso cuando estos prólogos no son tan complejos como otros analizados anteriormente: el de la primera parte presenta una media de entre 6 y 7 verbos por oración compleja y el de la segunda entre 5 y 6 verbos. Así, se afianza la trabazón sintáctica entre oraciones. También es remarcable que en estos dos prólogos muchos verbos quedan, por causa de la dislocación de objetos, en la posición final de la oración, imprimiendo así un estilo casi latinizante a la sintaxis.

La tercera y última parte de este ciclo, *Roselao de Grecia* (1547) es compuesta por Pedro de Reinosa, un vecino de Toledo que parece haber sido el mismo fraile capuchino que escribió el *Historico-sacro poema, en octavas reales La prodigiosa Phenix de la Gracia, dedicado a la esclarecida Virgen Santa Casilda*, manuscrito no dado a la imprenta hasta 1727. Reinosa dirige su prólogo a don Bernardino de Ayala, un noble de la familia Ayala sin señorío ni título. Al igual que López de Santa Catalina, se dirige a él utilizando el tratamiento de *vuestra merced* en tercera persona, pero dado que este dedicatario no poseía entonces ni heredó posteriormente ningún título, este era el tratamiento adecuado a su dignidad. No obstante, no queda del todo claro la capacidad de este Bernardino de Ayala de dar verdadero nombre y protección a la obra. El autor utiliza los tópicos habituales en el género: se humilla ante su dedicatario (“como de mi propio ingenio no le podía venir el verdadero auxilio que las semejantes obras han menester” [fol. \*ijr.]), a quien elogia copiosamente por su carácter y por sus actos (por ejemplo, “la afabilidad y benévola conversación tan buena, sabia y graciosa, de quien vuestra merced para con todos es adornado” [fol. \*ijr.]) y a quien le brinda sabiduría y consejo a través de su obra, la cual entretiene porque sacia la curiosidad respecto a los amores de Roserín, y a la vez enseña las verdaderas virtudes. A diferencia de lo que ocurría en el prólogo de *Primaleón*, no se hace elogio al linaje de la familia del dedicatario, como tampoco lo hace el autor de la primera y segunda parte. Reinosa, además, parece querer subvertir el principio caballeresco de *el linaje hace virtuoso al caballero*, pues afirma lo contrario como enseñanza para su dedicatario: “hacer virtud es ser caballero, y no que el ser caballero y de nobles padres nascido es hacer virtud” (fol. \*ijr.). Puede que este alejamiento del tópico del elogio al linaje

esté motivado por la dignidad del dedicatario, quien no ostenta título ni es famoso como muchos miembros de su familia. No obstante, aunque la elección de esta sentencia pudiera estar justificada, no lo está la elección de un dedicatario poco linajudo o poco famoso, pues no favorece la protección de la obra ni tampoco la lectura en clave de los caballeros como nobles.

Comienza el prólogo justificando la escritura de su obra, a la que se dio por necesidad de continuar la historia del *Espejo de caballerías*. Inmediatamente, argumenta que elige a su dedicatario por necesidad de dar protección a la obra. Siguiendo la estructura discursiva de los prólogos de este ciclo, pasa a alabar al dedicatario por sus cualidades, por su desempeño militar y también en el estudio. Prosigue exponiendo algunas sentencias morales relacionadas con la caballería, la virtud y la nobleza, en un intento de justificar la finalidad didáctica de la obra. Finaliza, como es usual, con la petición expresa de aceptación de su “ruda y simple obra”. En esta última parte del prólogo repite algunos de los argumentos ya expuestos, mostrando un cierto desorden en las ideas, casi como si el autor no tuviera claro qué decir por momentos. La última oración inserta un latinismo que, lejos de ser una cita de autoridad, parece más una disculpa por no saber elegir correctamente las palabras: “si en algo bastase no sería más de cosa mía porque a la verdad *non omnia possumus omnes*” (fol. \*ijr.).

Este prólogo es ligeramente más extenso que sus predecesores (638 palabras), pero sintácticamente es más complejo (entre 7 y 8 verbos por oración). Se compuso dos décadas más tarde que sus predecesores, por lo que era esperable que sus rasgos morfosintácticos se pareciesen más a los de *Palmerín de Inglaterra* o a los de *Belianís de Grecia*. Morfosintácticamente, hay concomitancias con *Palmerín de Inglaterra*, en el mantenimiento de la forma *ov-* del pretérito de *haber*, en la desinencia diptongada de la segunda persona plural *veréis* en el título del prólogo, quizás remitiendo a los lectores, en el uso del futuro de subjuntivo o la preferencia por la reduplicación clítica de complementos directos e indirectos antepuestos (75% y 66% respectivamente). Por otra parte, como el autor de *Belianís de Grecia*, también su preferencia por la desinencia del infinitivo ante enclítico es la no asimilación de *-l-*. En su sintaxis, mantiene algunos

usos comunes desde los primeros prólogos, como la coaparición de relativos simples y compuestos tras preposición, o el uso de *que* completivo sin preposición en función regida por ella. Las relaciones interoracionales siguen el mismo patrón que tenían las dedicatorias palmerinianas, con un índice mayor de subordinación relativa (34%) y sustantiva (48%), y menor de interordinación (14%) que la primera y segunda parte de este ciclo. Así, aunque este prólogo sea sintácticamente más complejo por el nivel de subordinaciones, estas no son tan complejas, por ser de tipo relativo o sustantivo. También abundan las construcciones de participio, superando a las de gerundio. Nos hallamos, pues, ante un texto más narrativo y descriptivo o expositivo, menos argumentativo y con menor proporción de construcciones causales y consecutivas.

#### CICLO DE FLORAMBEL DE LUCEA

Como señalamos en el análisis de *Platir*, el ciclo de *Florambel de Lucea* fue escrito por Francisco Enciso de Zárate, sus dos partes publicadas en 1532, además de un manuscrito inédito fechado en 1574 con una tercera parte firmada sin prólogo ni dedicatario. El dedicatario de *Florambel*, ambos libros, fue también el de *Platir*, Pedro Álvarez Osorio cuarto marqués de Astorga, conde de Trastámara y Santa Marta. El prólogo de la primera parte de *Florambel* es el primero de sus obras escritas y el primero también enderezado al marqués de Astorga y quizás por eso sea el más largo de todos (1705 palabras). El segundo es muchísimo más breve (272 palabras), casi una nota en comparación, en el que apenas expone ningún tópico de los que utiliza en la primera parte. Creemos que su brevedad, unido a que ambas partes se publican en la misma imprenta y en el mismo año, es debida a que en realidad la publicación era, originalmente, un único libro que el librero dividió en dos por razones comerciales, y por eso el autor se vio forzado a confeccionar un segundo prólogo. Así, este no aporta nada al primero porque se realizó para salir del paso.

Como señalábamos anteriormente, Enciso de Zárate utiliza como fórmulas de tratamiento para el marqués *vuestra señoría* en todos los prólogos, utilizando la variante *vuestra excelencia* en el 30% de las ocasiones y como epíteto reiterado *ilustrísimo señor* o *ilustrísima persona*, y los utiliza tan profusamente que son de las palabras más

repetidas en los textos. El autor tenía claro que se dirigía a un dedicatario muy elevado y que necesitaría desarrollar toda una estrategia de cortesía para conseguir su protección. No obstante, en ocasiones se dirige a él en tercera persona y en otras en segunda persona plural, lo que entendemos que es muestra de la variación morfosintáctica durante los años en los que se produce el cambio hacia la tercera persona.

También mencionábamos los tópicos prologales que se podían observar en este prólogo: el elogio al linaje, la justificación de la obra como deleitosa y provechosa y la necesidad que tiene la obra de protector que lo cobije con su sombra. No obstante, la estrategia de cortesía para formular su petición se desarrolla a través de más argumentos y tópicos que los de *Platir*, probablemente porque la primera obra que escribió y dirigió al marqués fue *Florambel*.

El texto comienza con el mencionado tópico de la traducción falsa, ligado al de la humildad. Enciso se declara la persona que “traslada y corrige” la obra, no quien la compone, y expone que su “rudo entendimiento y el trabajo de su baldía persona” no son suficientes para componer o mejorar este libro, al cual alaba por “el suave estilo y virtuosos y pacibles enjemplos que en sí contiene” (fol. 1v.). Su logro estaba en haberlo descubierto de entre las historias de antiguos reyes de Inglaterra más que en haberlo traducido, asevera. Incluso, para enaltecer aún más la historia, afirma que esta ya había sido traducida al inglés por una persona tan excelente y principal como la reina Catalina, tras desposarse con Enrique VIII. Reafirma así el tópico de la traducción falsa con la atención prestada previamente por miembros importantes de la sociedad castellana, aumentando las condiciones preparatorias para que el marqués vea numerosas ventajas en aceptar la dedicatoria. Siguiendo esta argumentación, Enciso continúa comparando las historias ficcionales de los caballeros con las crónicas reales sobre cruentas guerras pasadas y recientes. Así, vemos como tres décadas después de que se inaugurase el género de las caballerías todavía los autores incidían en la ambigüedad entre la ficción y la historia verdadera con la intención de justificar su dedicación a escribir, o traducir fingidamente, historias caballerescas. Posteriormente, como adelantábamos, el autor compone un extenso elogio al marqués, más por sus propias hazañas que por su

linaje. No obstante, señala que los ancestros del marqués consiguieron tantos hitos importantes para la corona castellana que tendría que escribir otro libro entero para resumirlas. Así, pasa a alabar al marqués por sus virtudes y por sus hechos, utilizando incluso preguntas retóricas que afianzaran la descripción elogiosa. Deja para el final la expresión de la petición, la cual no se realiza de forma directa, sino de manera muy tenue: “aunque en esta historia haya alguna falta, yendo enderezada y a la sombra del favor de vuestra señoría, sé que del que a vuestra señoría sobra nos alcanzará alguna parte a ella y a mí, pues que tanta necesidad tenemos de él” (fol. 2v.). Si el autor solicita aquella *sombra* que al marqués no le es necesaria porque le sobra, difícilmente podrá negarse a la solicitud. Las últimas palabras se dedican a desear el acrecentamiento del señorío y la fama del marqués, como es habitual, pero además Enciso afirma que este acrecentamiento le es merecido y, por tanto, seguro le será recompensado por Dios. Vemos, pues, que la estrategia pragmática está perfectamente calculada para preparar al máximo al dedicatario y hacerlo favorable a la petición y para minimizar la descortesía de este acto inherentemente descortés. No estamos, pues, ante un escritor poco avezado como observábamos en el prologuista de *Palmerín de Inglaterra* o en el de la primera parte de *Clarián de Landanís*, sino ante un buen argumentador que domina su discurso. Por eso, creemos que la alternancia entre tercera persona y segunda plural para la cortesía no es, en este caso, un error del autor sino un estado de variación lingüística.

El segundo prólogo brevemente expone por qué el autor retoma la labor traductora que se supone inició en la primera parte para completar la publicación de las historias de *Florambel*, y como ha sacado su segunda parte, reitera el ruego al marqués para que conceda su protección a ambos libros. Cierra el segundo prólogo ofreciéndose enteramente a su servicio y volviéndole a expresar su deseo de acrecentamiento. El tono de súplica es más directo y humillado que en el primer prólogo, puede que para reforzar preparatoriamente el acto de petición y conseguir su objetivo.

Morfológicamente, el prólogo de la primera parte presenta usos poco comunes en los textos analizados de esta década y que dan al texto cierto aire de antigüedad. Se trata del uso de la desinencia de segunda persona plural *-des* en una forma rizotónica, la única

utilizada en ambos textos, en convivencia con otra forma diptongada con acento en la desinencia, del uso de la desinencia *-stes* en los dos casos de pretérito perfecto simple y del uso de formas de pasado irregulares previas a la regularización por analogía, *seído* como participio de *ser* y *vido* como pretérito. Sin embargo, en cuanto al resto de rasgos coinciden con los analizados en textos de su época y anteriores: ausencia de demostrativos compuestos, preferencia por el pasado de *haber* con raíz *ov-*, no asimilación de *-l-* en infinitivo seguido de clítico y variación entre relativos simples y compuestos tras preposición. En cuanto a la sintaxis, destaca la ausencia de preposición *a* en complementos directos [+humano], la reduplicación clítica de complementos antepuestos de forma sistemática, el uso de doble determinante, la preferencia por la anteposición de adjetivos valorativos (72%), el uso de todo tipo de estructuras simétricas en bicolon y los numerosos mecanismos de dislocación de componentes sin seguir el orden oracional no marcado. La distribución entre relaciones sintácticas es la habitual en las dedicatorias, debido precisamente al uso correcto de todas las estrategias discursivas: la coordinación copulativa de verbos cuasi sinónimos, el uso de causales cuando toca justificar la obra, de construcciones de gerundio y participiales para la descripción y de estructuras condicionales tanto para presentar posibilidades presentes y pasadas como para introducir contrargumentaciones al discurso.

El segundo prólogo, posiblemente por ser más breve, no muestra tantos rasgos destacables como el primero. Su complejidad sintáctica es menor (media de siete verbos por oración frente a los entre 8 y 9 de la primera parte), así como las anteposiciones de complementos oracionales y el uso de estructuras de gerundio y participio. Sin embargo, aumenta el porcentaje de anteposición de adjetivos no valorativos (89%) y la frecuencia de omisión de *que* completivo tras verbos de petición, pues en el primer prólogo no había petición explícita como en este.

#### CICLO DE BELIANÍS DE GRECIA

El autor de las historias de Belianís, Jerónimo Fernández, escribió su libro en cuatro partes que dividió, quizás sin desearlo, en dos publicaciones. La primera y segunda parte de *Belianís de Grecia*

se publicaron en un solo tomo en 1547, mientras que la tercera y la cuarta se publicaron en el segundo libro de *Belianís de Grecia* en 1579 de forma póstuma, costeadas por el hermano del autor Andrés Fernández, quien también firma la dedicatoria de este segundo libro. Nuevamente tenemos a un autor desconocido que no había escrito ni escribió posteriormente ninguna otra obra, y tan solo se sabe de él que era licenciado y abogado en el Consejo Real. El primero de sus libros lo dedica al deán de Burgos Pedro Suárez de Figueroa, miembro de la familia López de Ayala. Por su parte, cuando su hermano publica el segundo libro del ciclo, toma la pluma y endereza una dedicatoria a un tal licenciado Fuenmayor, del cual sabemos que era caballero de la Orden de Santiago y, al parecer, familia del rey Felipe II, pero se desconoce si este procedía o no de familia noble pues tampoco el prólogo lo revela. Por las afirmaciones vertidas en la dedicatoria, parece que la elección del dedicatario fuera tomada por Andrés. Como fuera, tenemos un nuevo prologuista que, al igual que Ferrer, no solo no había escrito ninguna obra propia, sino que, además, tomaba la obra de otro componiendo su prólogo-dedicatoria. Mientras que el prólogo del autor al primer libro tiene una longitud considerable (1116 palabras) y una complejidad sintáctica elevada (entre 8 y 9 verbos por oración), el póstumo escrito por su hermano es más breve (423 palabras) y ligeramente menos complejo (entre 6 y 7 verbos por oración).

Mientras que Jerónimo Fernández no resuelve la disquisición sobre qué forma de tratamiento emplear con un noble que hace carrera eclesiástica como Suárez de Figueroa y selecciona la variante *vuestra persona* concordada en tercera persona, refiriéndose también *vuestro nombre* y usando como epítetos *ilustre*, *reverendo* y *esclarecido señor*, su hermano Andrés sí se decanta por la variante *vuestra merced* en tercera persona para advocar al licenciado Fuenmayor, lo cual hace con cierta asiduidad dado que son las palabras más repetidas en el texto. Como Fuenmayor no pertenecía a una casa noble, la selección formulística queda resuelta con mayor facilidad y se elige el mismo tratamiento que seleccionaron Ferrer y López de Santa Catalina. Descartamos, por otra parte, que la causa de la selección fuera que *vuestra señoría* hubiera caído en desuso, pues esta forma pervivió hasta siglos después, y la volvemos

a encontrar como fórmula de tratamiento para dirigirse a la nobleza en el siguiente ciclo.

El prólogo del autor se centra más en el tópico de la edad dorada (*lo pasado fue mejor*) y a la alabanza de los héroes griegos y romanos y de los sabios que sobre ellos escribían que al elogio del linaje del dedicatario. Así, la mención a la casa de Velasco se reduce a la comparación de las hazañas y las virtudes del padre y el abuelo del dedicatario con la de los grandes héroes, sin llegar a nombrar a ningún miembro de la familia de forma clara. El elogio al dedicatario se centra en las virtudes de este, al que califica de valeroso especialmente. Justifica la escritura de su libro en la importancia de rescatar la figura de Belianís. Así, retoma el tópico de la falsa traducción, señalando que traduce la historia del griego, y solicita al dedicatario su protección ante las críticas. No obstante, el autor no se muestra tan preocupado como algunos de sus predecesores por la mala recepción de su historia, al contrario, parece aceptar sin empacho que haya personas críticas con sus errores o con su historia. El autor casi da por asegurada la aceptación del dedicatario, pues afirma que “no tuviera atrevimiento de tomar la pluma en la mano si no fuera debajo de la tan excelente sombra de vuestro esclarecido nombre” y que toda crítica “está remediada con el claro escudo que esta obra llevará en vuestro nombre” (s. fol.), aunque en las últimas líneas del texto suplica a su dedicatario que reciba su obra con la voluntad que le acostumbra. La falta de humillación del autor o de argumentos en favor de la necesidad de protección de la obra da cuenta de que, en esta ocasión, el autor no necesita preparar en exceso la petición, pues esta no parece que suponga un problema para el dedicatario.

Este texto sigue la línea de los anteriores, así como de aquellos con los que coincide en el tiempo, en cuanto a usos morfológicos y sintácticos, como el uso de *quien* en plural, la convivencia de formas simples y compuestas del relativo, la preferencia por la estructura en bicolon y por anteponer los adjetivos al sustantivo. Esta dedicatoria se caracteriza especialmente por la predilección por verbos compuestos, perífrasis verbales de tipología variada (un 10% de los verbos son perífrasis), construcciones con participio subordinado a un verbo principal (4%) y verbos en voz pasiva (otro 10%) de las formas verbales. Asimismo, parece que esta preferencia por formas

con auxiliar y auxiliado también favorece la inserción de elementos entre ambas partes de la composición (un 5% del total de formas verbales, un 19% de las formas con auxiliar). Incluso se utiliza la perífrasis dentro de otra perífrasis, aumentando así la complejidad del discurso. En este texto no es tan frecuente la dislocación de complementos, y los casos de reduplicación clítica tienen una frecuencia menor que en textos anteriores. Asimismo, la preferencia por la subordinación sustantiva frente a la relativa y a la interordinación, así como por las causales y consecutivas entre las interordinadas concuerdan con las características discursivas de los prólogos anteriores, dado el carácter argumentativo de la mayor parte del texto.

El prólogo del segundo libro difiere en mucho a este primero. En este caso, al no ser Andrés el autor del libro sino su hermano, lo mueven argumentos distintos. Este se limita en el prólogo a justificar por qué costea la publicación de este libro, por lo que elogia la historia que contiene y el quehacer de su autor y utiliza un argumento muy potente para dejar sin razones a la crítica: la primera parte le llegó a gustar al rey Carlos I, como habíamos señalado gran aficionado a los libros de caballerías, y por ello no se podía entonces dudar de la calidad del libro. Andrés Fernández comprende bien los tópicos del género y parece haber leído otras caballerías, pues recurre correctamente al elogio del dedicatario, quien sin ser noble puede considerarse *ilustre caballero* por ser en su profesión un abogado admirable, “letrado tan sublime [...] y conocido” (fol. A2r.). Asimismo, en su petición de aceptación al licenciado Fuenmayor utiliza la fórmula típica del género, ya que afirma poner la obra “debajo del tan seguro amparo de vuestra merced” (fol. A2r.), como hizo también López de Santa Catalina.

Como señalábamos, morfosintácticamente el prólogo de Andrés es menos complejo que el del hermano y no muestra su predilección por formas verbales complejas, así como tampoco las dislocaciones de complementos oracionales tan típicas de los prólogos-dedicatoria. Observamos que, concretamente, en el uso del pretérito de *haber* elige la variante moderna *hub*, que no asimila la *-l-* del pronombre enclítico cuando se une al infinitivo, que reduplica la mayoría de complementos directos antepuestos y que utiliza la preposición

delante de la conjunción completiva *que*, todos ellos rasgos más cercanos a la estabilización que se da al final del periodo clásico. Asimismo, el porcentaje de relaciones interordinadas frente a otras relaciones interoracionales es menor al habitual (15%), sin mostrar predilección por un tipo concreto de relación. En definitiva, su gramática parece indicar el abandono de un estilo discursivo, a la vez que la estabilización de los cambios gramaticales en marcha.

#### CICLO DE ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS

El último de los ciclos que analizamos, comenzado por Diego Ortúñez de Calahorra y cerrado por Marcos Martínez, es también el último ciclo de libros de caballerías impreso en España, al menos entre los que conservamos. Por tanto, es muestra última, ya a finales de siglo XVI y principios del XVII, del devenir del subgénero de los prólogos-dedicatoria. Realmente, la tradición quedaba cerrada con el prólogo-dedicatoria póstumo compuesto por Andrés Fernández a las tercera y cuarta parte de *Belianís de Grecia* en 1579 y que acabamos de analizar. Tanto las dedicatorias de Marcos Martínez como la del otro único libro de caballerías del siglo XVII, *Policisne de Boecia* (1602)<sup>10</sup>, no presentan prólogo-dedicatoria sino dedicatorias exentas en forma de epístola, como será más habitual en los libros manieristas de finales del XVI y principios del XVII. Por tanto, el último prólogo-dedicatoria autógrafo es el de la *Primera parte del Espejo de príncipes y caballeros* (1555) de Diego Ortúñez de Calahorra. Nuevamente tanto el autor de la primera parte como los autores de las continuaciones Pedro de la Sierra y Marcos Martínez todos ellos eran únicamente conocidos por las obras del *Espejo de príncipes y caballeros*.

Para dedicar su historia del caballero del Febo, Diego Ortúñez de Calahorra elige a Martín Cortés de Zúñiga, hijo de Hernán Cortés y segundo marqués del Valle de Oaxaca, título concedido al conquistador por Carlos I. Aun siendo un joven de apenas 22 años y, podría decirse, no perteneciente a una familia linajuda sino siendo

<sup>10</sup> Lo mismo ocurre en las dos partes del *Quijote* de Miguel de Cervantes, si se considera parte del género de la ficción caballeresca.

nieto de hidalgo, Ortúñez de Calahorra elige como fórmula de tratamiento *vuestra señoría* en tercera persona. No solo lo advoca con el reconocimiento debido a un marqués, sino que Ortúñez también se expulsa en alabar su corto linaje. Compara así a Hernán Cortés con los grandes héroes de la antigüedad y le dedica una extendida semblanza sobre cómo hizo frente a todas las dificultades que encontró en la conquista de México.

Este extensísimo prólogo consta de dos partes bien diferenciadas. En la primera mitad se presenta una exposición sobre la utilidad o el servicio que presta cada animal, cada ser y cada ser humano en la creación a la sociedad que le permite al autor argumentar que, igual que todo lo anterior, los libros de caballerías son útiles al ser humano. De esta manera, comienza la segunda mitad adoptando el tópico del *prodesse aut delectare*, señalando que, a pesar de los detractores, este libro y cualquier otro del género aprovecha a la vez que entretiene. Posteriormente se presenta la alabanza a Hernán Cortés y a su hijo como continuador de su carrera militar y deja para el final, tras declarar no querer extenderse mucho, la súplica al noble para que acepte la dedicatoria de la obra. No utiliza apenas atenuadores a esta petición, casi dando por sentado que será aceptada: “si después que la habrá leído le pareciere que será bien que gocen todos de ella, recibiré merced en que vuestra señoría dé licencia para que se imprima, porque no se niegue lo que en general se debe a la natura humana” (fol. ivr.).

En lo morfológico, este texto presenta algunos rasgos innovadores, como las raíces del verbo *haber*, *hemos* para primera persona plural de presente y *hub-* para el pretérito, la no asimilación de la *-l-* del clítico con el infinitivo y el uso de artículo ante subordinada completiva de sujeto, pero en lo esencial perpetúa los rasgos propios del resto de textos, como la resistencia al relativo compuesto tras preposición, el uso de *quien* invariable, la convivencia del diminutivo en *-illo* con *-ico* y la forma de participio *seído*. Sintácticamente, muestra todavía una amplia variación, complementos directos [+humano] sin preposición *a* (38%), no reduplicación clítica (8% en directos y 4% en indirectos), libertad de posición en clíticos, usos no estables entre *ser* y *estar* y uso de *ser* como auxiliar de verbos intransitivos. El autor abunda en las construcciones paralelísticas como los bicolon

de elementos adjetivales, nominales y verbales, así como en la posición de sujeto y la anteposición de complementos. Observamos un número menor de anteposiciones de adjetivos valorativos que en otros textos (55%, volviendo al nivel del prólogo de *Palmerín de Olivia*). En cuanto a las relaciones interoracionales, la subordinación relativa presenta mucha menor incidencia de lo habitual (22%) mientras que aumenta la frecuencia de interordinadas (27%) y coordinadas (19%). Este autor tiende a la subordinación ilativa y a la concatenación de oraciones, lo cual está en relación con la prolijidad de palabras y la gran cantidad de enumeraciones en el texto. En la primera parte del prólogo, además, se observa un elevado número de oraciones yuxtapuestas en las que se omite el verbo y se repite una misma estructura oracional cambiando los complementos. La primera parte del texto, más expositiva, presenta un mayor número de formas verbales en presente. Cuando pasa al elogio de los Cortés, así como de los personajes clásicos, en comparación la preferencia cambia hacia los tiempos de pretérito. Finalmente, cuando se presenta la petición al dedicatario, se usa más del tiempo presente de subjuntivo y del futuro, los cuales lejos de mostrar servicio reflejan la seguridad del autor por la buena acogida de su obra.

La *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros* (1587) de Marcos Martínez presenta, al contrario de lo que hemos visto hasta aquí, la dedicatoria separada del prólogo. El prólogo es muy extenso y, prácticamente, narra una historia ficticia con el autor como protagonista y testigo en la que consigue el supuesto manuscrito antiguo de las aventuras del caballero del Febo a través de un sueño en el que presencia una lucha a muerte entre dos poderosos magos. Este mismo prólogo se reproduce en el libro donde se reimprime la tercera con la cuarta parte del *Espejo de príncipes y caballeros* (1623). Esta última publicación es póstuma y va costeadada por Diego Felipe de Bonilla, quien parece ser el hermano del impresor Juan de Bonilla. Mientras que la tercera parte contiene una dedicatoria autógrafa, la reimpresión con la cuarta contiene una dedicatoria más breve firmada por Diego Felipe de Bonilla. El último libro que analizamos, el manuscrito de la *Quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros* nunca llegó a la imprenta. Este sería escrito por Marcos Martínez entre 1587 y 1623. En él se contiene una breve dedicatoria

dirigida “a las damas”, muy similar a las habituales dedicatorias al lector, más comunes en otros géneros.

Marcos Martínez elige como dedicatario de su primera obra a Luis Enríquez de Cabrera, conde de Melgar, al que se dirige como *vuestra señoría* en tercera persona y como *poderoso príncipe*. Diego Felipe de Bonilla, por su parte, dirige la obra de Martínez a Rodrigo Sarmiento de Silva de Villandrando y de la Cerda, conde de Salinas, con quien utiliza una fórmula de tratamiento superior, *vuestra excelencia*. En prólogos anteriores habíamos visto libre variación entre esta forma y *vuestra señoría*, a pesar de que *vuestra excelencia* solía representar mayor cortesía y, por ello, quedaba reservada a duques (Medina Morales, 2004: 1338). Mientras que Martínez muestra una habituada humildad ante su dedicatario, haciendo de menos su obra y elogiando la voluntad y el linaje heredado de su dedicatario, Bonilla se humilla completamente, incluso en la forma de tratamiento elegida, mostrando incluso poca valoración por la prosa de Martínez, y afirma que el conde de Salinas es el único que “por su sangre esclarecida, amable y generoso espíritu”, fol. †3r.) podría ofrecer seguridad a la publicación del libro, exagerando con mucho el tópico de humildad. Las diferencias también son perceptibles en cuanto al estilo.

La mediana dedicatoria de Martínez (533 palabras) presenta, como ya hemos visto en anteriores ocasiones, una alegoría para presentar su petición. El autor se equivale a un capitán de navío, la obra es el propio navío y el dedicatario es el puerto seguro en el que desembarcar a salvo de las marejadas y tormentas, que se corresponden con la crítica del vulgo y las malas lenguas. En pocas palabras, reproduce casi todos los tópicos prologales, incluso cierra la petición al dedicatario con el acostumbrado deseo de prosperidad y buena fortuna. Por el contrario, la dedicatoria de Bonilla no solo es más escueta (212 palabras) sino que además solo se centra en la alabanza al dedicatario para atenuar la posible descortesía realizada con su petición de amparo. Por último, la nota de la dedicatoria del manuscrito dirigida a las damas (137 palabras) no presenta ninguno de los tópicos prologales, tan solo constituye un ofrecimiento y la expresión del deseo del autor de que la obra sea disfrutada como lo fueron las anteriores partes.

Las dos dedicatorias firmadas por Martínez presentan dos peculiaridades morfológicas: por un lado, la ausencia de relativos compuestos en subordinadas introducidas por preposición, por otro, el uso de adverbios locativos medievales como *do* y *donde* con valor ‘de donde’. La primera peculiaridad también se observa en la dedicatoria de Bonilla. Sintácticamente, la dedicatoria de la tercera parte es más dada a las habituales dislocaciones de complementos. Destaca especialmente la alta presencia de usos leístas no solo de persona (referidos al dedicatario) sino también de objeto (concretamente referidos al barco que alegóricamente representa a la obra). Las otras dos dedicatorias atenúan en mucho las características que han marcado la sintaxis de los prólogo-dedicatoria, incluso el uso de las relaciones interordinadas, que servían para hilar argumentalmente el discurso, desciende considerablemente (al 11% en la dedicatoria a las damas de la quinta parte y al 4% en la dedicatoria de Bonilla a la cuarta parte). Así, se refleja en los usos sintácticos la ausencia de argumentación, de ilación entre causas y consecuencias, en discursos prácticamente expositivos.

## CONCLUSIONES

Tras este repaso cronológico por los siete ciclos estudiados, observamos una gran concomitancia en los usos gramaticales, sintácticos y discursivos de todos los escritores que contribuyeron al crecimiento del género caballeresco. En gran medida, los rasgos gramaticales observados responden al estado de variación del español del siglo XVI. Vemos que, mientras las variantes morfológicas medievales apenas son documentadas de forma residual en estos textos, como el pronombre *nos* tónico y *cual* determinante relativo en el prólogo de *Clarián de Landanís*, los demostrativos compuestos en *Palmerín de Inglaterra* y el cuantificador *assaz* en la *Segunda parte de Clarián de Landanís*, se mantiene la variación interna en todos los textos respecto a la extensión del superlativo sufijal, al empleo del relativo compuesto tras preposición y a la elección de auxiliar en tiempos compuestos de verbos intransitivos. Este tipo de textos no presenta muchos verbos en segunda persona plural porque la forma de cortesía habitual, *vuestra señoría*, concuerda en tercera persona. No

obstante, sí observamos en los pocos usos testimoniados que a principios de siglo (*Palmerín de Olivia*) todavía se utilizaba *-des* para las formas de raíz tónica, así como *-stes* en pretérito perfecto, que a principios de la tercera década la desinencia *-des* (*Florambel de Lucea*) alternaba con las desinencias con diptongo (*Segunda parte de Espejo de caballerías*) y que a partir de mediados de siglo se dejan de usar las formas en *-des* (*Roselao de Grecia*, *Quinta parte de Espejo de príncipes y caballeros*). De igual manera en los textos más tardíos se ha dejado de asimilar la *-l-* del pronombre enclítico en el infinitivo. La raíz medieval de *haber* en *ov-* se mantuvo en todos estos textos incluso pasada la mitad de siglo. Puede que este cambio se diera cuando ya apenas se editan libros de caballerías, hacia lo cual apunta la preferencia del prologuista de la *Segunda parte de Belianís de Grecia* por las formas de raíz *hub-*. También observamos el abandono del pronombre *vos* como tratamiento de cortesía para personas de la nobleza a principios de siglo, entre *Palmerín de Olivia* y *Primaleón*.

En lo sintáctico, los textos han mostrado un estado de variación constante en cuanto a la reduplicación clítica, al complemento directo e indirecto preposicional cuando el referente es humano y a la posición de los clíticos. En los prólogos más tardíos, los de Martínez Marcos del ciclo del *Espejo de príncipes y caballeros* y el del hermano de Jerónimo Fernández a la *Segunda parte de Belianís de Grecia* parecen apuntar a una cierta estabilización hacia la reduplicación obligada del complemento indirecto y del directo antepuesto y hacia la posición proclítica con formas flexionadas y enclítica con formas no flexionadas. No obstante, el prólogo del *Espejo de príncipes y caballeros*, de 1555, refleja todavía la variación libre en el uso de la preposición y en la colocación del clítico. Por tanto, pueden estar entrando en juego factores diatópicos, diastráticos e incluso idiolectales que favorezcan la presencia de unas variantes u otras. Así ocurre con los usos perifrásticos, que apenas dejan traslucir la preferencia en cuanto a perífrasis de obligación por su ausencia casi completa en los textos, con alguna aparición de *haber de + infinitivo* o por la construcción de pasiva, la cual además parece vincularse en el caso de la variante perifrástica a las preferencias retóricas del autor.

La principal característica discursiva de este subgénero textual es la construcción sintáctica de la oración. Ya sea en mayor o menor medida, todos los textos presentan una sintaxis compleja tanto en la abundancia de subordinación como en la ordenación oracional. Los prólogos-dedicatoria son textos con una intención pragmática compartida, la de solicitar protección a un dedicatario noble, y en torno a esta se vertebra el estilo retórico seleccionado, pretendidamente elevado, y la configuración discursiva del texto. Así, en la mayoría de ellos se prefiere la subordinación a la coordinación, y la subordinación sustantiva a la interordinación. Estas preferencias hacen que los textos presenten una sintaxis altamente hilada y trabada, que favorece la argumentación retórica de tipo circular. Por otra parte, en todos los textos documentamos dislocaciones de complementos de forma recurrente: anteposición de complementos oracionales, de complementos sintagmáticos, especialmente de adjetivos no valorativos en sintagmas nominales, y posposición de sujetos. También son frecuentes la interpolación de palabras, sintagmas e, incluso, oraciones, entre un verbo auxiliar y un auxiliado de una perífrasis o de una forma compuesta. Finalmente, todos estos autores tienden enormemente a la construcción sintáctica paralelística, por lo que los textos están llenos de bicolón nominales, adjetivales y, en algún caso, verbales. Estos son los rasgos que responden a la caracterización de esta tipología discursiva.

No obstante, en cuanto a si estas características son suficientes para categorizar los prólogos-dedicatoria como una tradición discursiva, tal como sí es considerado el discurso epistolar, no observamos la presencia de otros rasgos que nos hagan afirmarlo. La configuración textual en secuencias pragmáticas, el uso de tópicos prologales y el uso de fórmulas arquetípicas viene determinado por la voluntad del autor, quien al elegir unos tópicos u otros realiza distintos actos de habla. En todos encontramos, como hemos señalado, la petición, directa o indirecta, con más o menos condiciones preparatorias. Sin embargo, solo algunos textos presentan actos de habla expresivos, como el elogio al dedicatario o a su linaje, o la expresión de deseos de acrecentamiento de su señorío. Aunque ninguno de los autores de estos prólogos se pueda considerar realmente escritor de profesión, pues todos han sido conocidos por haber escrito una única obra

caballescya y, en todo caso, su continuaci3n, no podemos achacar a su impericia la no construcci3n de una tradici3n discursiva, en sentido estricto del t3rmino. Salvando algunos casos en los que la sintaxis utilizada es tan compleja que se cae en el anacoluto de no completar construcciones, especialmente interordinadas, el uso de un abanico de t3picos prologales recurrentes muestra que estos autores, cuando menos, conocían bien el discurso de sus predecesores y tenían la competencia pragmática lo suficientemente desarrollada para utilizar las palabras a favor de su inter3s. Es, quizás, la libertad que otorga la creaci3n literaria la que permite el uso libre de estructuras no formulaicas.

En conclusi3n, los prólogos-dedicatoria de los libros de caballerías muestran constituir un subgénero discursivo, así como literario, con una caracterizaci3n discursiva y gramatical determinada. Este discurso no da muestras de arcaísmos, como tampoco se puede considerar más innovador que otras tipologías textuales de la época. El eje que vertebra su estilo discursivo es el uso pragmático de la petici3n como acto de habla principal sobre el que se construye el texto.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### FUENTES PRIMARIAS

- Anónimo [¿Vazquez, Francisco?], *Palmerín de Olivia*, Sevilla, Jacome Cromberger, 1553. Biblioteca Estatal de Baviera, 2 P.o.hisp. 29 n.
- Anónimo [¿Vazquez, Francisco?], *Primaleón*, Venecia, Juan Antonio de Nicolini Sabio (a costa de Juan Batista Pedrezan), 1534. Biblioteca Nacional de España, R/6404.
- Enciso Zárate, Francisco de, *Platir*, Valladolid, Nicolas Tierri, 1533. Biblioteca Británica, C.57.g.3.
- Moraes, Francisco de, *Libro primero de Palmerín de Inglaterra*, Toledo, Herederos de Fernando de Santa Catalina, 1547. Biblioteca Nacional de Austria, 26.125.C.

- Moraes, Francisco de, *Libro segundo de Palmerín de Inglaterra*, Adolfo Bonilla San Martín (ed.), en *Libros de Caballerías. Segunda parte. Ciclo de los Palmerines; Extravagantes; Glosario; Variantes; Correcciones; Índices*, Madrid, Bailly/Bailliére e hijos, 1908, pp. 187-374 [Toledo, Herederos de Fernando de Santa Catalina, 1548].
- Bernal, Fernando, *Floriseo*, ed. Óscar Martín, en *Philobiblon* [Valencia, Diego de Gumiel, 1516, Biblioteca Nacional de España, R/8966].
- Velázquez de Castillo, Gabriel de, *Libro primero de Clarián de Landanís*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1518, Biblioteca Nacional de Austria, 77.C.9.
- Castro, Álvaro de, *Segunda parte de Clarián de Landanís*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1522, Biblioteca Nacional Central de Roma, 69. 3.C.25.
- López, Jerónimo, *Tercera parte de Clarián de Landanís*, Toledo, Juan de Villaquirán, 1524, Biblioteca Británica, C.62.i.13.
- López, Jerónimo, *Lidamán de Ganail (Cuarta parte de Clarián de Landanís)*, Toledo, Gaspar de Ávila [a costa de Cosme Damián], 1528, Biblioteca Nacional de España, R/5247.
- López, Jerónimo, *Floramante de Colonia (Segunda parte de Clarián de Landanís)*, Sevilla, Juan Vázquez de Ávila, 1550, Biblioteca Nacional de España, R/7685.
- López de Santa Catalina, Pedro, *Espejo de caballerías*, Sevilla, Juan Cromberger, 1533, Biblioteca Nacional de España, R/2533.
- López de Santa Catalina, Pedro, *Libro segundo de Espejo de caballerías*, Sevilla, Juan Cromberger, 1533, Biblioteca Nacional de España, R/2533.
- Reinosa, Pedro de, *Roselao de Grecia*, Toledo, Juan de Ayala [a costa de Diego Lopes], 1547, Williams College Sawyer Library.
- Enciso Zárate, Francisco de, *Primera parte de Florambel de Lucea*, ed. María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009 [Valladolid, Nicolas Tierri, 1532, Biblioteca Nacional de España, R/4355].
- Enciso Zárate, Francisco de, *Segunda parte de Florambel de Lucea*, Sevilla, Andrés de Burgos, 1548, Biblioteca Nacional de España, R/34803.
- Fernández, Jerónimo, *Libro primero y segundo de Belianís de Grecia*, Burgos, Martín Muñoz, 1547, Biblioteca Nacional de España, RI/113.

- Fernández, Jerónimo, *Libro tercero y cuarto de Belianís de Grecia*, Burgos, Pedro de Santillana, 1579, Biblioteca de Catalunya, Bon 9-III-3.
- Ortúñez de Calahorra, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros*, Zaragoza, Esteban de Nájera, 1555, Biblioteca Estatal de Baviera, 2 P.o.hisp. 11-1/3.
- Martínez, Marcos, *Tercera parte del Espejo de príncipes y caballeros*, Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica, 1587, Biblioteca Nacional de España, R/11342.
- Martínez, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros: tercera y cuarta parte*, Zaragoza, Pedro Cobarte, 1623, Biblioteca Nacional de España, R/2484.
- Martínez, Marcos, *Libro primero de la quinta parte del Espejo de príncipes y caballeros*, c. 1600-1700, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, signatura 1313.

#### BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Aguilar Perdomo, María Del Rosario, “La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, 7 (2005), pp. 45-67.
- Alvarez Amell, Diana, *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: La retórica de la representación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1999.
- Barra Jover, Mario, *Propiedades léxicas y evolución sintáctica. El desarrollo de los mecanismos de subordinación en español*, Noia, Toxosoutos, 2002.
- Becerra Bascañán, Silvia, *Estudio diacrónico y sincrónico del objeto indirecto en el español peninsular y de América*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2006.
- Blas Arroyo, José Luis y Mónica Velando Casanova, *El queísmo en la historia: Variación y cambio lingüístico en el régimen preposicional del español (siglos XVI - XXI)*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2022.
- Calderón Campos, Miguel, “Fórmulas de tratamiento en las cartas del Conde de Tendilla (1504-1506)”, *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 5 (2003), <<https://digitum.um.es/digitum/handle/10201/50787>> [consulta: 19/08/2023].

- Campos García Rojas, Axayácatl, “La dedicatoria de la Tercera parte del *Espejo de príncipes y caballeros*: paratextos, contexto literario y relaciones cortesanas”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 25 (2022), pp. 155-167.
- Cayuela, Anne, *Le Paratexte au Siècle d’Or: Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, Librairie Droz, 1996.
- Córdoba Perozo, Jesús Ricardo, “Historias reales e historias fingidas: sobre *Palmerín y Primaleón*”, *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 49/1 (2022), pp. 35-63.
- De los Reyes Gómez, Fermín, “La estructura formal del libro antiguo español”, *Paratesto: rivista internazionale*, 7 (2010), pp. 9-59.
- Eisenberg, Daniel, *Romances of chivalry in the Spanish golden age*, Newark / Delaware, Juan de la Cuesta, 1982.
- Eisenberg, Daniel y M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2000.
- Flores, Marcela y Chantal Melis “El léismo desde la perspectiva del ‘marcado diferencial del objetivo’”, *Revista de Historia de la Lengua Española*, 2 (2007), pp. 83-107.
- García Fajardo, Josefina, “Los demostrativos. Funciones y valores referenciales”, en *Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: La frase nominal*, Concepción Company Company (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 465-608.
- García Ruiz, María Aurora, “Desarmando *Amadís* y *Las Sergas*: la propuesta ideológica en los paratextos de *Florisando* (1510) y sus fuentes”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 25 (2022), pp. 169-184.
- Girón Alconchel, José Luis, “Cambios gramaticales en los Siglos de Oro”, en *Historia de la lengua española*, Rafael Cano-Aguilar (coord.), Barcelona, Ariel, 2013, pp. 859-894.
- Girón Alconchel, José Luis, “Cambios sintácticos en el español de la Edad de Oro”, *Edad de Oro*, 23 (2004), pp. 71-94.
- Girón Alconchel, José Luis, “Procesos de gramaticalización del español clásico al moderno”, en *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española, Valencia 31 de enero - 4 de febrero 2000*, María Teresa Echenique Elizondo y Juan P. Sánchez Méndez (coords.), Madrid, Gredos, 2002, pp. 103-122.

- Gómez Montero, Javier, *Literatura caballeresca en España e Italia (1483-1542). El “Espejo de caballerías” (Deconstrucción textual y creación literaria)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1992.
- Gómez Redondo, Fernando, *Renaldos de Montalbán: (Libros I-II) (Toledo, Juan de Villaquirán, 1523): guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- González de Vega, Gerardo, *Lectores y autores de libros de caballerías*, Madrid, Miraguano, 2017.
- González Gonzalo, Joaquín (ed.), “Introducción”, Gabriel Velázquez del Castillo, *Clarián de Landanís (Libro I)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Guijarro Ceballos, Javier, “El ciclo de *Clarián de Landanís* [1518 – 1522 – 1524 – 1550]”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 251-269.
- Guijarro Ceballos, Javier, *Floramante de Colonia (Parte II de Clarián de Landanís) de Jerónimo López: guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, “Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del *Amadís de Gaula*”, en *Literaturas y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de Valencia, del 19 al 21 de noviembre de 2014)*, Marta Haro Cortés (coord.), Valencia, Universidad de Valencia, 2013a, pp. 503-517.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, “Los libros de caballerías como obras didácticas según dos prólogos artúricos: *Baladro del sabio Merlín y Tristán de Leonís*”, *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 15 (2013b), pp. 227-243.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, “Manuscritos y Humanismo en los libros de caballerías: la materialidad en la ficción”, *Revista de Literatura Medieval*, 33 (2021), pp. 89-109.
- Izquierdo Andreu, Almudena, *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda* [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- Izquierdo Andreu, Almudena, “El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda”, *Historias Fingidas*, 8 (2020a), pp. 363-365.

- Izquierdo Andreu, Almudena, “La estirpe legitimadora: la función del linaje en el prólogo del libro de caballerías”, *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 35 (2020b).
- Izquierdo Andreu, Almudena, “Historia y propaganda: el prólogo del libro de caballerías”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 24 (2021), pp. 157-174.
- Izquierdo Andreu, Almudena, “Paratextos, dedicatorias y niveles de textualidad en la literatura caballeresca: nuevos enfoques y líneas de investigación”, *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, 25 (2022), pp. 101-111.
- Keniston, Hayward, *The syntax of Castilian prose: the Sixteenth Century*, Chicago, Chicago University Press, 1883.
- Koch, Peter, “Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik”, en *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Barbara Frank, Thomas Haye, y Doris Tophinke (coords.), Tübingen, Narr, 1997, pp. 43-79.
- Koch, Peter y Wulf Oesterreicher, *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*, Madrid, Gredos, 2007.
- Lapesa, Rafael, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, Rafael Cano-Aguilar y María Teresa Echenique Elizondo (eds.), Madrid, Gredos, 2000.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 2008.
- Laurenti, Joseph L., *Los prólogos en las novelas picarescas españolas*, Madrid, Castalia, 1971.
- López de Santa Catalina, Pedro, *Espejo de caballerías (libro segundo)*, Juan ed. Carlos Pantoja Rivero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- Lucía Megías, José Manuel, *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- Lucía Megías, José Manuel, “Libros de caballerías impresos, libros de caballerías manuscritos (observaciones sobre la recepción del género editorial caballeresco)”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Rafael Beltrán (coord.), Valencia, Universidad de Valencia, 1998, pp. 311-341.
- Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen (ed.), “Introducción”, Francisco Vázquez, *Primaleón (Salamanca, 1512)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.

- Marín Pina, M<sup>a</sup> Carmen, “Introducción”, *Palmerín de Olivia (Salamanca, [Juan de Porras], 1511)*, ed. M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Giuseppe Di Stefano, y Daniela Pierucci, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- Martín Abad, Julián, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid, Laberinto, 2003.
- Martínez, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros: Tercera parte*, ed. Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2012.
- McSpadden, George E., *The Spanish Prologue before 1700* [Tesis doctoral], Stanford, Stanford University, 1947.
- Medina Morales, Francisca, “Las formas nominales de tratamiento en el Siglo de Oro: aproximación sociolingüística”, en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*, Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (coords.), Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 1329-1341.
- Melis, Chantal y Marcela Flores, “La variación diatópica en el uso del objeto indirecto duplicado”, *Nueva revista de filología hispánica*, 52/2 (2004), pp. 329-354.
- Moll, Jaime, “El libro en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 43-54.
- Moreno de Alba, José G., “Valores verbales de los tiempos pasados de indicativo y su evolución”, en *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*, Concepción Company Company (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 5-94.
- Nieuwenhuijsen, Dorien, “Cambios en la colocación de los pronombres átonos”, en *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: La frase verbal*, Concepción Company Company (coord.), México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 1339-1404.
- Oesterreicher, Wulf, “Textos entre inmediatez y distancia comunicativas: el problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro”, en *Historia de la lengua española*, Rafael Cano-Aguilar (coord.), Barcelona, Ariel, 2013, pp. 729-770.
- Oesterreicher, Wulf, “Zur Fundierung von Diskurstraditionen”, en *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Barbara Frank, Thomas Haye, y Doris Tophinke (coords.), Tübingen, Narr, 1997, pp. 19-41.

- Oesterreicher, Wulf, Eva Stoll y Andreas Wesch (coords.), *Competencia escrita, tradiciones discursivas y variedades lingüísticas. Aspectos del español europeo y americano en los siglos XVI y XVII. Coloquio internacional, Friburgo en Brisgovia, 26-28 de Septiembre de 1996*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1998.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el Renacimiento español*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1968.
- Rini, Joel, *Motives for Linguistic Change in the Formation of the Spanish Object Pronouns*, Newark, Juan de la Cuesta, 1992.
- Ruiz Pérez, Pedro, “Libros de caballerías e historia. Otra mirada sobre un diálogo desde los prólogos de Montalvo y Feliciano de Silva”, *Historias Fingidas*, 10 (2022), pp. 5-34.
- Sánchez Espinosa, Raúl (ed.), “*Espejo de Caballerías*” (*Toledo, Gaspar de Ávila, 1525*) [Tesis doctoral], Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2017.
- Senabre, Ricardo, “El público y la constitución del género novelesco”, en *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo, 1987, pp. 98-111.
- Serradilla Castaño, Ana María, “Superlativos cultos y populares en el español clásico”, *Edad de Oro*, 23 (2004), pp. 95-134.
- Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia*, Sevilla, Jácome Cróberger, 1550.
- Silva-Corvalán, Carmen, “Semantic and pragmatic factors in syntactic change”, en *Historical Syntax*, Jacek Fisiak (coord.), Berlín / Nueva York / Ámsterdam, Mouton de Gruyter, 1984, pp. 555-573.
- Simón Díaz, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Kassel, Reichenberger, 1983.
- Vargas Díaz-Toledo, Aurelio (ed.), “Introducción”, *Palmerín de Inglaterra (Libro I)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

APÉNDICE <sup>11</sup>

## PRÓLOGOS DEL CICLO DE CLARIÁN DE LANDANÍS

[1]

JERÓNIMO LÓPEZ, *FLORAMANTE DE COLONIA (SEGUNDA PARTE DE CLARIÁN DE LANDANÍS)*, SEVILLA, JUAN VÁZQUEZ DE ÁVILA, 1550, Biblioteca Nacional de España, R/7685.

De pequeña controversia o contienda fue muy poderoso señor entre los filósofos pasados sobre saber la verdad en que consiste la felicidad o sumo bien para que el hombre fue criado. Y fueron tantas las diferencias y opiniones entre ellos cuantas las inclinaciones naturales a que cada uno era movido que los inclinados a saber tenían por cierto que era la ciencia, y los que a las codicias mundanales afirmaban que las riquezas. Los dados a los vicios, a los sabrosos y adobados manjares. Los de corazón fuertes y de personas robustas decían que la fortaleza, porque con ella se vencen las batallas, vengan de las injurias, gánanse las riquezas, sojúzganse los sabios y pueden alcanzarse todos los deleites. Son de los pequeños honrados, de los mayores temidos, de las mujeres amados. Lo cual conocieron muy bien aquellos emperadores, reyes y grandes señores pasados que dejando sus reinos y señoríos tenían por bien de hacerse caballeros, buscando las aventuras más peligrosas a fin de hacerse con el ejercicio de las armas tan fuertes que pudiesen alcanzar el fin de la fortaleza. Mas después los emperadores y reyes subcesores, como más católicos y verdaderos conocedores del sumo bien o bienaventuranza eternal, que solo en la visión de la cara divina consiste, mandaron cesar tales costumbres por los peligros de las muchas muertes que cada día se hacían. De manera que, destruida por ellos la tal opinión, solo nos quedó a los que tales costumbres no alcanzamos la natural inclinación de sabellas, leellas y escrebillas.

<sup>11</sup> A continuación, para facilitar el acceso a los prólogos-dedicatoria estudiados en este trabajo, ofrecemos una edición de aquellos que no han sido editados modernamente y que, por tanto, resultan poco accesibles.

Y porque yo, el menor servidor de vuestra alteza, aunque el mayor en voluntad, siempre desde mi niñez fue<sup>12</sup> inclinado a leer las semejantes proezas de los caballeros más señalados para que leyendo las aprendiese y aprendiendo las supiese, y bien sabidas las escribiese, quise juntar el fin de mi inclinación con el principio de la presente historia. Y a esta mi ruda composición dos causas me movieron. La primera, hallarme de aquellos negocios familiares que la cargada edad suele consigo traer desocupado, que tuve por mejor en esta ocupación honesta ocuparme que no seguir aquellos apetitos que la floreciente juventud a los de mi edad suele traer. Porque, aunque al de este no me quede sino el quebrantamiento de mi ingenio o entendimiento, será ganancia para mí, porque cuando en cosas más altas lo quisiere poner, mejor me sabré aprovechar hallándole hecho masa que no piedra o tierra dura que la reja de la lengua no pueda entrar en él. La segunda y más principal causa que a esto me movió fue por mostrar en algo a vuestra alteza, la mucha voluntad que a su servicio tengo. Y si de tan grande afición tan pequeña señal diere no es de maravillar, pues siendo el reino de Nápoles de derecho de la iglesia, el poseedor de él en reconocimiento de obediencia sola una hacanea<sup>13</sup> envió al sumo pontífice.

Así que no supe a quién mejor que a vuestra alteza por mucho respetos la presente historia dirigir. Lo primero por saber de cierto que a semejantes cosas sois tan inclinado que si la trasladación de la obra no le contentare, a lo menos no desalabará la intención con que se hizo. Lo segundo porque conociéndoos por tan sabio como poderoso, si con lo primero juzgare mis necesidades, con lo segundo seré defendido de los maliciosos, pues siendo cubierto de las alas de vuestra alteza lo comunal será juzgado por bueno y lo malo por no tal. Porque como dice Plinio que muchas cosas son tenidas por preciosas y ricas puesto que no lo sean, porque a los templos o casas de oración son dedicadas. Así será esta mi trasladación ante todo el mundo, conociendo las excelencias de vuestra alteza. Y no solas estas

<sup>12</sup> Según Nebrija, forma etimológica para *fui* (primera persona singular de pretérito perfecto simple).

<sup>13</sup> Jaca mayor de lo habitual, pero menor que el caballo y más apreciada que la normal (*DLE*).

virtudes a emperador atribuidas en sí tiene, mas también trabajo en los negocios, fortaleza en los peligros, industria en el hacer, presteza en el acabar, consejo en el proveer. Las cuales tan grandes son en él solo, quanto con todos los otros emperadores y reyes nunca fueron. ¿Pues quién la osará mirar, conociéndola por vuestra? ¿Quién osará descubrir sus faltas si la sombra de vuestra alteza las cubre? Por cierto yo no hallo atrevimiento que a tanto se atreva. Y pues en solo el favor de vuestra alteza consiste mi favor o corrimiento, siempre le suplico que, aunque la risa de mis yerros sea cierta, no lo sea a lo menos pública, en confianza de lo cual de esta manera comienzo.

[2]

JERÓNIMO LÓPEZ, *TERCERA PARTE DE CLARIÁN DE LANDANÍS*,  
TOLEDO, JUAN DE VILLAQUIRÁN, 1524, BIBLIOTECA BRITÁNICA,  
C.62.I.13.

LA TERCERA PARTE DEL MUY ESFORZADO CABALLERO DON CLARIÁN DE LANDANÍS, EN LA CUAL SE MUESTRA LOS MARAVILLOSOS FECHOS DEL CABALLERO DE LA TRISTE FIGURA, FIJO DEL FUERTE GARZÓN DE LA LOBA, Y DE LAS GRANDES DISCORDIAS QUE OVO ENTRE EL EMPERADOR DON CLARIÁN Y EL REY COSDROE DE PERSIA. DIRIGIDA AL MUY ESCLARECIDO Y PODEROSO REY DON JUAN DE PORTUGAL, TERCERO DE ESTE NOMBRE, FECHA POR UN FIDALGO *DE SUA CASA* Y CRIADO A LAS *MIGALLAS DE SUA MESA* QUE HA POR NOMBRE GERÓNIMO LÓPEZ.<sup>14</sup>

Muy esclarecido señor, si la seguridad que de mi pobre saber quiero tomar temor de si pudiese desechar sin recelo y con osadía en lo que decir quiero entraría, pero como la real nobleza y virtud de vuestra alteza me hacen despedir los contrarios miedos de este sujeto, quise de vieja voluntad sacar nuevo deseo, vistiendo mi flaco cuerpo de duras y lucientes armas, poniéndome en medio del campo, batallando con mi flaco juicio para sufrir cualquiera afrenta. Dado

<sup>14</sup> Este es el segundo prólogo que el autor Jerónimo López dirige al rey Juan III de Portugal. La estrategia de cortesía empleada en esta ocasión destaca por el recurso a los tópicos de humildad y por el acercamiento lingüístico a través de dos expresiones en portugués.

que a la causa de mi atrevido yerro daré compañero como no sólo participando en el querer, aunque no ignorando la virtud de vuestra alteza, escribiendo fácilmente no puede ser loada según su dignísima excelencia merece, pensé de cometer este camino. Porque no con otra cosa sino con grandísimos loores su merecimiento puedo satisfacer. Por lo cual, pensando en las cuatro cosas que más a él que a otro convienen, así como sciencia del arte militar, virtud, auctoridad y felicidad, hallé que ninguno de los pasados ni presentes con tanta razón podían ser loados como vuestra alteza. Y qué virtudes algunas vieron escriptas, escribieron o desearon tener, que más y con más perfección en él no se hallen qué cosa hay en el mundo que de le tener por rey y señor, sea merecedora a nos, nueva o no oída. En todas las partes muy grande e ilustre es su nombre.

Cosa hermosa es facer vida honesta, mas mucho más es volver muy semejables así los otros en virtud de honestas costumbres. Lo cual nunca fue ni será tan perfecto en ninguno como en vuestra alteza, a la cual pido que reciba en servicio no lo que con la rudeza del saber publico, mas lo que con falta del ingenio encubro, de suerte que si lo uno le descontentare del otro reciba las gracias, pues lo quiero más decir con sobra de voluntad que con deseo de vanagloria. Y si por me poner en este trabajo alguna merced le merezco, sea que supla la falta de mi torpe saber la mucha virtud y clemencia suya, porque de ello la obra terná harta necesidad, que aunque las cosas vayan en alto estilo y elegante decir, de lo cual esta discrepa, y no en el dedicar universalmente es visto por tales no ser juzgadas de unos, porque no los hizo Dios perfectos en el mirar de otros que no se queren sojuzgar a oír atentadamente de otros, que con sobra de malicia desprecian lo que con el callar les parece mengua y poquedad. Pero, si vuestra alteza me quisiere facer merecedor de lo que tengo dicho, ni yo temeré sus contrastes ni sus malvadas reprehensiones, pues lo más claro y verdadero en su confianza y no a mi atrever culpa se puede dar y, si de tamaño precio tan pequeña muestra diere, no soy de culpar, pues más se debe temer en fin de la carrera que no en el comienzo.

Lo que, señor, le vuelvo a pedir es que a yerro no se me cuente delante de vuestra alteza vista de mis señales le dar, porque más quiero que mis defectos sola la intinción sean juzgados, que no encubriendo mi nombre de él y de la obra se haga todo aquello que a menos viene.

## [3]

JERÓNIMO LÓPEZ, *LIDAMÁN DE GANAIL (CUARTA PARTE DE CLARIÁN DE LANDANÍS)*, TOLEDO, GASPAR DE ÁVILA [A COSTA DE COSME DAMIÁN], 1528, Biblioteca Nacional de España, R/5247.

En cuantas cosas el soberano Dios crio en el mundo, muy alto y muy esclarecido rey, a todas ordenó con maravilloso efecto cierta ventura. Y cuando esta por la flaqueza de la humanidad en el hombre falta, lo cual señala infortunio, él con su poder y clemencia lo revoca, queriendo reparar y corroborar la fragelidad de la mísera naturaleza. Pues como esto sea tan verdadero que a esta causa muchos que hoy viven podría con este nombre señalar en vuestra corte, quiero que vuestra alteza vea como mi deseo es conmigo al contrario de lo que Dios con los hombres, que nascen no bien afortunados. Porque cuanto con más amor y buena fe me trabajo por lo servir en aquello que puedo, tanto con más desdicha, sin ventura delante de él, este mismo deseo me deja.

Sabré<sup>15</sup> nunca yo pensar sino en cómo le podré buscar alguna manera de pasatiempo y placer. ¡Oh, maravilloso misterio que unos callando alcanzan y otros hablando pierden! ¡Oh, rey magno y bienaventurado, porque así vuestra alteza se olvida de un menor siervo y criado suyo, no queriendo recibir ni acebrar mi trabajo y deseo por servicio! Muchas y muy propincas razones lo deberían mover para se acordar de mí. Por ende si yo pensara de cuán poca ventura soy, antes de mandar merced por los merecimientos de otro que no por los míos, mas consuélome, que ninguno que hoy vive sabe lo que pide, ni cuánto aventaja en sus hechos, sabré<sup>16</sup> te parecer lo contrario, aunque mi voluntad y amor para con vuestra alteza tienen tanto amparo como desculpa.

No dudo que las cosas pequeñas se hagan muy grandes en el concebto de los hombres, pero todo va en ser dichoso, que unos place a Dios que sean ricos de bienes, porque sean pobres de ventura. Mas no contrasta que siervos y criados, tanto como grandes sumas de

<sup>15</sup> Se lee “sobre”.

<sup>16</sup> Se lee “sobre”.

tesoros, defienden y conservan el reino. Mire vuestra real grandeza las pasadas historias donde claramente verá que Plinio, con cuanto escribió, no dejó de ser famoso capitán. Julio César fue mucho leído, compuso libros y por eso no le quitaron el nombre de virtuoso de fuerte ánimo. Eso mismo los Gracos en Roma, y los Cipiones y Catones y otros muchos, los cuales no menos resplandecieron en las armas que en el estudio. Pues, muy poderoso señor, aunque yo no sea tan suficiente para que me ponga en la cuenta de estos, con el real favor suyo podré subir en lo alto imitando a ellos. Porque la realidad de los francos, fuertes y altos corazones en los hombres favorecidos se cría con más deseo de honra.

Así que, muy ilustrísimo príncipe, vuestra real magnificencia debe mirar que, aunque a los tales falta el estado, no carecen de corazón y habilidad. Porque de estos, señor, se espera que sirvan con gran lealtad y fe como a quien conviene mirar por el menor punto de su honra, y si de este cayeren serán punidos y derrocados para nunca más volver a su primera bonanza. Así que de esta contemplación los temerosos son los que sirven lealmente y que merecen la merced que vuestra alteza les hiciere, los cuales deseosos de este bien andan siempre diciendo: “¡Quién fuese tan felice que pudiese gozar de la *beata vita* de palacio!” ¡Oh, muy piadosa y sentida razón! Claro está que la nobleza de estos nasce de la virtud y no del vientre de la madre.

Pues, muy serenísimo rey, mire vuestra excelencia todas estas cosas y, con aquel real consejo suyo que todo acaba y conoce con este mismo, quiera soldar esta llaga, obrando en esta parte como a él solo conviene, para que ponga esfuerzo y osadía en los corazones deseosos de su servicio. Y de esta manera serán ricos los que son pobres, y los temerosos a bien aventurados y conocidos.

## PRÓLOGO DEL CICLO ESPEJO DE CABALLERÍAS

[4]

PEDRO DE REINOSA, *ROSELAO DE GRECIA*, TOLEDO,  
 JUAN DE AYALA [A COSTA DE DIEGO LOPES], 1547,  
 Williams College Sawyer Library.

COMIENZA EL *TERCERO LIBRO DE ESPEJO DE CABALLERÍAS*, EN EL CUAL SE CUENTAN LOS FAMOSOS HECHOS DEL INFANTE DON ROSERÍN Y DEL FIN DESEADO QUE EN LOS AMORES DE LA PRINCESA FLORIMENA OVO, DONDE VERÉIS EL PRINCIPIO DE LAS MARAVILLAS DE DON ROSELAO DE GRECIA, SU HIJO. DIRIGIDO AL MUY MAGNÍFICO SEÑOR DON BERNALDINO DE AYALA,<sup>17</sup> TRADUCIDO DE LENGUA TOSCANA EN NUESTRO VULGAR CASTELLANO POR PEDRO DE REINOSO, VECINO DE LA MUY NOBLE CIUDAD DE TOLEDO.

Muy magnífico señor:

Como la ociosidad sea un vicio tan detestable y que todos los demás parece que de ella dependen, determiné en mí que los ratos que desocupado me hallaba de otros mis acostumbrados negocios no me tomase con el descuido que suele. Y apercibiéndome con las armas del cuidado, deseoso de ocuparme en algo y de saber en qué pararon los delicados amores del infante don Roserín con la hermosa princesa Florimena, traduje esta tercera parte de *Espejo de caballerías* de toscano en nuestro vulgar castellano. Y como de mi propio ingenio no le podía venir el verdadero auxilio que las semejantes obras han menester para tener osadía de parecer con mis no polidas razones ante el parlero vulgo, que jamás vicio ninguno deja de salir sin reproche de sus manos, acordé de tomar por mamparo la magnífica persona de vuestra merced, como sea la verdad que bien mirado hallarán a vuestra merced en las armas y militar ejercicio, tan cumplido cuanto otro de nuestros tiempos hallarse podría de valeroso ánimo, así en ellas como en las letras y sciencia bien instruto. Pues la afabilidad y benévola conversación tan buena, sabia y graciosa,

<sup>17</sup> Debe de ser un miembro poco destacado de la familia Ayala, pues el rastreo genealógico no ha podido esclarecer su identidad.

de quien vuestra merced para con todos es adornado, dando a cada uno lo que se le debe, bastaría a ser amado y querido de todos los del mundo, que el propio ánimo y esfuerzo que los amigos y criados de un señor en más estima, no es otro más de aquel aparejo que en su buena o mala conversación hayan.

Y es de notar en los tiempos de agora que, aunque claras y patentes se conozcan en un ánimo generoso las virtudes y delicadezas, puede tanto la vanagloria y estimado linaje en el que por solo él se estima que, en lugar de se hacer amar de todos, le aborrescen como a persona que excede más su apetito que sus buenas costumbres. Y el que esto hace, sin duda creo que no sabe que hacer virtud es ser caballero, y no que el ser caballero y de nobles padres nascido es hacer virtud, por lo cual es vuestra merced más de estimar entre los tales. Y los que somos suyos, considerando tan excelentes virtudes y noblezas, debemos de nos estimar y alabar más que otros, porque no hay otra bienaventuranza en la vida sino aquella que con próspera felicidad de servir a nobles señores se tiene. Y no llamo yo vida a la que simplemente y con simples se emplea, salvo aquella que con sus contrarios se ejercita, mayormente como yo de aquí adelante me puedo estimar, teniendo la voluntad de vuestra merced en querer admitir en servicio esta mi ruda y simple obra para cuando quiera que se llegare sea conocida en su contrario, viendo en el farol de su principio la lumbré de tal señor. Y de tal mamparo con cuya esperanza cuando, confiado más en la gloria de haberla escrito y traducido que temeroso en la dubda que a todos los que la vieren les ha de caer en desgracia, puesto caso que la consideración que de mí a mí se hace, me descuidaba en el cuidado de tal pensamiento, sabiendo de mí mismo que aun a esto solo yo solo no bastaría. Y si en algo bastase no sería más de cosa mía porque a la verdad "*non omnia possumus omnes*".

## PRÓLOGOS DEL CICLO DE FLORAMBEL DE LUCEA

[6]

FRANCISCO DE ENCISO ZÁRATE, *SEGUNDA PARTE DE FLORAMBEL DE LUCEA*, SEVILLA, ANDRÉS DE BURGOS, 1548,  
Biblioteca Nacional de España, R/34803.

ESTA ES LA CUARTA Y QUINTA PARTE DE LOS CINCO LIBROS DEL INVENCIBLE CABALLERO FLORAMBEL DE LUCEA, HIJO DEL ESFORZADO REY FLORINEO DE ESCOCIA Y DE LA REINA BELADINA, TRADUCIDO DE LA LENGUA INGLESA Y CORREGIDA Y ENMENDADA POR LOS MISMOS AUTORES QUE LA PRIMERA. DIRIGIDA AL ILUSTRE SEÑOR MARQUÉS DE ASTORGA.<sup>18</sup>

## PRÓLOGO

Aun según la mucha dificultad y trabajo que con corregir los tres libros del valiente caballero Florambel de Lucea pasé, estaba determinado a dejar los otros a quien mejor lo supiera y pudiera hacer, porque en todo conozca vuestra señoría mi voluntad que solamente es enderezada a le servir, puesto que se pueda decir por mí cantar mal y porfiar, acordé, ilustrísimo señor, de tornar a mi comenzado propósito. Y también porque no pudiera decir vuestra excelencia que mi servicio quedaba con tan notable defecto, aunque tenga otros muchos, si no acabara de declarar el fin que hubieron los amores de Florambel y su señora la infanta Graselinda. Por lo cual yo he buscado y especulado con diligencia todo lo tocante a esta historia y lo que de ella he podido saber y alcanzar es lo que en estos dos últimos libros vuestra señoría verá, a la cual suplico los mande recibir debajo de su protección y amparo, para que ellos y yo seamos favorecidos de tal manera que por ser cosas de vuestra señoría las ponzoñosas lenguas y dañadas voluntades no nos puedan empecer. Pues que como he dicho la mía no fue sino solamente de servir a vuestra señoría,

<sup>18</sup> Al igual que la primera parte, el ciclo se dirige al IV marqués de Astorga Pedro Álvarez Osorio porque Enciso Zárate está a su servicio como secretario. La motivación de esta dedicatoria, probablemente, sea conseguir la protección y el amparo del marqués.

cuya muy ilustre persona nuestro Señor guarde con acrecentamiento de tan gran estado como vuestra excelencia meresce.

## PRÓLOGOS DEL CICLO DE BELIANÍS DE GRECIA

[7]

JERÓNIMO FERNÁNDEZ, *LIBRO PRIMERO Y SEGUNDO DE BELIANÍS DE GRECIA*, BURGOS, MARTÍN MUÑOZ, 1547,  
Biblioteca Nacional de España, RI/113.

PRÓLOGO DIRIGIDO AL ILUSTRE Y REVERENDÍSIMO SEÑOR DON PEDRO SUÁREZ DE FIGUEROA Y DE VELASCO, DEÁN DE BURGOS, Y ABAD DE HERMEDES Y ARCEDIANO DE VALPUESTA, SEÑOR DE LA VILLA DE COZCURRITA, ETCÉTERA.<sup>19</sup>

En aquellas tan antiguas y sobre todas tan sublimadas leis del, sobre todos con justa razón nombrado, príncipe Licurgo, rey de los Macedones, ilustre y reverendísimo señor, así como por ellas con tantos y tan crueles castigos y amedrentadores penas, era con justo título pugnida y castigada la invención de las cosas nuevas teniéndolas por asidero y entrada para que por ellas se perdiese aquellas tan antiguas y soberanas costumbres de la muy resplandeciente y florecida edad dorada, en la cual por principal intento era tenido y estimado vivir sin doblez ni cautela alguna, haciendo la verdadera cuenta que los sabios y prudentes son obligados ser cada uno nacido para el común provecho de todos en general, y todos para el bien de cada uno en particular. Muy apartados de esta tan cruel y desapiadada edad de yerro,<sup>20</sup> enemiga de sí misma, en la cual hay muy pocos que no resciban crecido placer, avantajado contentamiento, viendo crueles muertes, terribles incendios, desasosegadas

<sup>19</sup> A pesar de tener el título de señor, se conoce poco de este Pedro Suárez de Figueroa. Perteneció a la familia López de Velasco, a la que pertenecía el ducado de Frías, y fue hermano del condestable Bernardino Fernández de Velasco, al cual dona sus posesiones (FRÍAS,C.417,D.2-3, Archivo Histórico de la Nobleza).

<sup>20</sup> Pudiera tratarse de un juego de palabras entre “hierro” y “yerro”.

rapiñas, esperando que a la ventura de ellas algún provecho en particular se les ha de seguir deseando que la tierra y aun el cielo si fuese posible estuviesen en continua guerra con que a ellos cosa alguna no les tocase. Cosa por cierto digna para que continuamente sea llorada. Porque viendo en este postrero trance donde estamos que los ingenios se hayan con tanta y tan crecida ventaja sublimado, siendo venida la humana naturaleza en tan subido grado de perfección en los bienes del ánimo, con tan alta y crecida sabiduría haya todo sido para destrucción de sí misma, procurando tanto el provecho particular que al fin todos en común nos habremos de perder.

Así por ellas con grandes y crecidos premios era mandado que los hechos y heroicas hazañas de los antiguos pasados se escribiesen teniendo por muy averiguado, como de hecho lo es, en haber cosa que tan presto los humanos corazones a bien vivir incite y comueva como los pasados ejemplos, con los cuales los corazones se levantan, los cobardes se esfuerzan, los atrevidos se moderan, finalmente cada uno cobra lo que no tiene. ¿Quién hiciera a los valerosos romanos tan pujantes de corazón, tan atrevidos en esfuerzos, tan valerosos en personas, tan esclarecidos en la moral filosofía, si no tuvieran ante los ojos los troyanos, de quien en las armas y linaje se tenían por sucesores, con aquellas lumbreras de caballería, Héctor, Troilus, Paris y Deifebo; con los otros sus valedores y en la ciencia, a aquellos tan profundos griegos con sus esclarecidos maestros, Sócrates, Platón, Aristóteles, Solón; con los de más de quien los libros están poblados, donde se siguieron en Roma aquellos tan excelentes romanos, Rómulo en lo humano y Numa Pompilio en lo divino, con tantos y tan esclarecidos consulados que por cosa notoria se pueden dejar de contar, donde finalmente, ilustre señor, procediera tanto valor en nuestras Españas como el que al presente tienen? ¿Si la memoria de los antiguos se perdiera donde vuestra esclarecida genealogía y casa de Velasco estuviera tan metida en las estrellas, si la memoria de los tan esclarecidos condestables, vuestro padre y agüelos, se perdiera? Cosa es muy cierta y muy averiguada que, aunque en tan alto y subido grado como al presente ella con sus valedores esté teniéndola siempre como espejo en que se miran, gran parte de ella de los vuestros pasados se heredó, cuyos notables hechos y valerosas hazañas tienen a nuestras Españas tan sublimadas que de grandes y

menores son continuamente renombrados. Dejo de decir la lealtad y valor suyo en los tiempos que ha sido necesario se mostrase como se mostraron en ella tan valerosos y pujantes ganando tan altos y crecidos renombres, pues la que al presente, con tanto valor vuestra sublimada persona tiene, ¿quién será aquel de tan pequeño conocimiento tan contrario a la razón natural, que no conozca ser la mayor de las que en esta vida mortal alcanzarse puede?

Por lo cual, determinado de hacer a vuestra ilustre persona un pequeño servicio me determiné, siguiendo la memoria de estos tan insignes varones, a restituir en nuestro español la historia del valeroso príncipe don Belianís de Grecia, la cual el sabio Fristón en lengua griega dejó escrita, certificando que, aunque al parecer se represente ser cosa para ocupar ociosos, tiene sentencias admirables que no dejarán de dar algún contentamiento, dado caso que en nuestra lengua tan corta y tan falta de la sobra de palabras de las otras naciones, principalmente de aquellas de la tan facunda en que estaba escrita, que no sé cómo en manera alguna puedan ser declaradas, solamente quiero decir que no tuviera atrevimiento de tomar la pluma en la mano si no fuera debajo de la tan excelente sombra de vuestro esclarecido nombre, la cual a otro más cobarde y flojo que yo aun bastara a dar atrevimiento.

Dado caso que tengo conocido cuántas sentencias ha de haber sobre esta tan ruda e incompuesta obra conforme a la sentencia de aquel nombrado cómico que con gran razón tuvo por cosa determinada haber tantos y tan diversos pareceres como es la diversidad de las personas, conformándose con la diversidad que el mundo continuamente ha tenido, holgándose y alegrándose con diversos géneros de cosas, diversidad de lenguas, divisiones de filósofos, sectas varias, nombres diferentes, donde ha habido y hay algunos muy más perversos que aquellos crueles satíricos cuyo oficio es solamente reprehender las ajenas obras, no teniendo respecto a perdonar yerro alguno, buscando y mirando en las obras ajenas donde podrán tomar asidero en que muestren sus dañadas y perversas inclinaciones, cubriendo lo bueno con sobra de palabras, disimulaciones fingidas, no pudiendo consigo acabar de decir bien de cosa alguna, ensanchando y ensorberbeciéndose tanto en sus corazones que les parece que de cosa alguna no pueden resebir igual, donde, puestos en la

obra, como su saber no se estienda en más de reprehender, no pueden dar el fin ni aun principio a las cosas que antes les parecía, todo lo cual está remediado con el claro escudo que esta obra llevará en vuestro nombre. Suplicando se resciba con aquella voluntad con que todos los antiguos criados de vuestra casa son tratados. En lo demás, suplico al lector que con su saber enmiende nuestras faltas pues no es cosa tan nueva que no sea muy común errar, pues desde el principio del mundo se usa y es tan celebrada por antigüedad de tiempos, principalmente en aquellos que de tan rudo e incompuerto ingenio como el mío son doctados. Vale.<sup>21</sup>

[8]

JERÓNIMO FERNÁNDEZ, *LIBRO TERCERO Y CUARTO DE BELIANÍS DE GRECIA*, BURGOS, PEDRO DE SANTILLANA, 1579,  
Biblioteca de Catalunya, Bon 9-III-3.

DIRIGIDO AL MUY ILUSTRE SEÑOR LICENCIADO FUENMAYOR, CABALLERO DE LA ORDEN DE SANCTIAGO, DEL CONSEJO REAL Y CÁMARA DE SU MAJESTAD, MI SEÑOR.

Muy ilustre señor:

No podrá el sentido humano algún corto ingenio contentar, sin pasar por mil traveses, tales que trayan a punto de perderse el principal intento y estilo de esta historia, cuanto más el de vuestra merced, que por espejo entre los mortales es tenido, pero haber agraddo tanto a la majestad de Carlos Quinto, invictísimo emperador y señor nuestro, la primera y segunda parte, que gustó de oírla diversas veces, dio causa a que el auctor, que fue el licenciado Fernández, mi hermano, escriviese también tercera y cuarta. Y a mi ánimo y atrevimiento para la dirigir y presentar a vuestra merced, como a quien tan justamente pertenece por ser caballero y letrado tan sublime en todo que obligó a la majestad del Sustentador de la Fee, monarca

<sup>21</sup> El segundo libro viene precedido por un prólogo literario que, por carecer de dedicatoria, no incluimos en esta selección.

universal, cuyo nombre con tanta razón por todas las naciones es temido (Don Felipe Segundo, rey de España y señor nuestro) a querer fuese vuestra merced el primero en sus muy altos Consejos de Justicia, Cámara, Guerra y Hacienda. Y, pues esto está tan conocido, será por demás meter la mano en el pedir perdón de las faltas, ni en el ofrecimiento del pequeño servicio, pues yo de mi parte no tengo más que dar. Y vuestra merced conocerá de la suya, que propiamente no se puede decir yerro el que se causa con voluntad de servir.

En esta historia se verán muchos avisos, trazas y artificios para la guerra, admirables razones y sentencias, por donde muestra no solo a los de muy altos y claros juizios, pero aun a los de muy vastos y groseros entendimientos, la obligación que tienen los príncipes y caballeros, y todo género de personas, así para lo que toca a su salvación como para su honor y de sus hijos y descendientes, de preciarse de servir lealmente hasta la muerte a su rey, de que por nuestros pecados en las estrañas naciones, aunque vasallos de Su Majestad, al presente hay tanta falta que para sola su confusión a muchos días, si antes se me hubiera dado licencia, la hubiera hecho imprimir, teniendo desde el principio intención para su auctoridad, valor y seguridad, de la pólvora de las cortadoras y arpadoras lenguas, ponerla como al presente la pongo, debajo del tan seguro amparo de vuestra merced, cuya muy ilustre persona guarde el soberano Señor con la felicidad que este menor criado de vuestra merced desea.

Andrés Fernández<sup>22</sup>

<sup>22</sup> El autor Jerónimo Fernández ya había fallecido y fue su hermano, Andrés Fernández, el que se encarga de costear y publicar el libro. Este no tenía dedicatoria, pues parece que Jerónimo Fernández no tenía planeado darlo a imprimir, y por ello es Andrés quien se ocupa también de buscar un dedicatario y escribir el prólogo. El licenciado Fuenmayor, además de ser el dedicatario, es el que otorga la licencia de impresión del libro.

## PRÓLOGOS DEL CICLO DE ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS

[9]

MARCOS MARTÍNEZ, *ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS*:  
 TERCERA Y CUARTA PARTE, ZARAGOZA, PEDRO COBARTE, 1623,  
 Biblioteca Nacional de España, R/2484.

AL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON RODRIGO SARMIENTO DE SILVA Y DE LA CERDA, VILLANDRADO, CONDE DE SALINAS, DUQUE Y SEÑOR DE HÍJAR, CONDE DE RIBADEO, CONDE DE BELCHITE, ADELANTADO DE LA MAR, GENERAL DE LAS TRES PROVINCIAS, ÁLAVA, GUIPÚZCUA Y DE VIZCAYA<sup>23</sup>

Desde que me dispuse inmortalizar con nueva vida en la estampa este libro y entendí la jornada que vuestra excelencia hacía a este reino y a los dichosos fines a que se encaminaba, juzgué por justo empleo de mi voluntad sacarla en público, a la sombra de tan grande mecenas. El asunto es notable, el estilo elegante y heroico, nada vulgar su autor, ni aun su variada invectiva indigna, por el género de las moralidades y ejemplos con que retrata y perficiona un príncipe perfeto, causas todas, por cierto, que más animan mi elección y facilitan el admitirla, quien como vuestra excelencia no solo es cifra verdadera de tantos atributos mas por su sangre esclarecida, amable y generoso espíritu solo el único puerto a donde con la tranquilidad que deseo puede desembarcar seguro. Y, así humilde, le suplico le ampare y reciba en cuenta de tributo mi pequeño servicio, pues

<sup>23</sup> Además de realizar una próspera carrera militar y haber ganado títulos, como el ducado de Híjar, a través de su primer matrimonio, era un conocido poeta y erudito. Años después de la publicación de este libro llegaría a ser general de caballería en Cataluña y luego en Ayamonte, por lo que la dedicatoria fue bastante acertada. Véase Santiago Martínez Hernández, “Rodrigo Sarmiento de Silva de Villandrando y de la Cerda”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (DB-e), <<https://dbe.rah.es/biografias/14817/rodrigo-sarmiento-de-silva-de-villandrando-y-de-la-cerda>>.

haciéndolo así vastamente quedaré favorecido y alentado para otros mayores. Guárdeme Dios a vuestra excelencia como deseo.

Diego Felipe de Bonilla<sup>24</sup>

[10]

MARCOS MARTÍNEZ, *LIBRO PRIMERO DE LA QUINTA PARTE DEL ESPEJO DE PRÍNCIPES Y CABALLEROS*, c. 1600-1700, manuscrito, Biblioteca Nacional de España, signatura 1313.

DEDICADO A LAS DAMAS QUE LO LEYEREN<sup>25</sup>

[...] No por mudar de autor, hermosas Damas, esta grande historia habéis de dejar de favorecerla, que siendo una misma, aunque no el ingenio, por ser el mío muy corto, queda obligada vuestra belleza, si a aplaudir a aquella, alentar a este con crecidos favores para levantar la pluma, facilitando con ellos la empresa difícil por las colores de que neçessita su pintura y no ser las de mi rudeça aun para sacar en mal bosquejo tan extraños acontecimientos amorosos, tranças, valerosas hazañas y sucesos tan memorables como en la cuarta parte ofreçe su dueño. Mas considerando que mi intento es solo serviros y que os daréis por pagadas de mis deseos, en la quinta que os ofrezco, animado mi atrevimiento de vuestro favor, le doy prinçipio en la forma siguiente.

<sup>24</sup> La dedicatoria no va firmada por el autor, sino por Diego Felipe de Bonilla, quien pudiera ser el hermano del impresor, porque la cuarta parte se publica póstumamente. Al contener también la tercera, se reproduce el prólogo literario de la tercera parte. Este puede encontrarse en la edición moderna de la tercera parte: Marcos Martínez (2012).

<sup>25</sup> Entre el título de la dedicatoria y el breve texto el autor inserta el título del capítulo primero, que se abre paso al punto de finalizar estas líneas.

## LOS PRÓLOGOS DE FELICIANO DE SILVA: IDEAS SOBRE LOS LÍMITES DE LA FICCIÓN

José Manuel Rico García

Universidad de Huelva

Los prólogos de las obras de Feliciano de Silva (c. 1490-1554) son testimonio privilegiado de las preocupaciones teóricas y metodológicas sobre la ficción que asediaron a los primeros autores de libros de caballerías en su afán por legitimar el género, por definir sus convenciones y determinar su estatuto expresivo en un periodo de tanteos y de experimentación en el que se fueron modelando las marcas del que resultaría el patrón ficcional en prosa más fecundo del siglo XVI, como acreditaron las ediciones, reediciones, continuaciones y traducciones inventariadas en la monumental *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, obra de Daniel Eisenberg y Marín Pina (2000). La poética de los libros de caballerías fue generándose a través, principalmente, de las aportaciones teóricas de los prólogos de los primeros impresos<sup>1</sup> y fue asimilada de forma inferida mediante la imitación de los rasgos esenciales de las obras precedentes, con las que, por lo general, estaban relacionadas temáticamente al integrarse en algunos de los ciclos caballarescos. Por su cronología, los autores ignoraban la justificación aristotélica de

<sup>1</sup> Sobresalen algunos de los volúmenes que se publicaron a comienzos del siglo XVI durante el reinado de los Reyes Católicos, esto es, las obras de Rodríguez de Montalvo: *Amadís de Gaula* (1508); las *Sergas de Esplandián* (1510 [perdida] y reeditada en Toledo en 1521); el *Florisando* (1510) de Páez de Ribera; el *Palmerín de Oliva* (1510); el *Primaleón* (1512); y el *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva, cuya primera edición, publicada en Sevilla en 1514, se considera perdida y que conocemos por la también edición hispalense de Juan y Jacobo Cromberger de 1525. Marín Pina (1995), por ejemplo, encareció la importancia de estos títulos para subrayar cómo la historia real contemporánea y su fondo ideológico se trasluce en sus relatos fabulosos.

la ficción poética, y demostraban en sus discursos prologales una conciencia afligida por no poder responder convincentemente a la acusación de que escribían patrañas, censura que se multiplicaría con la difusión de la *Poética* del estagirita. Con los rudimentos teóricos que poseían, defender sus creaciones representaba un desafío tan imaginativo como los propios relatos caballerescos.

El corpus de los libros de caballerías forma un conjunto orgánico en el que todos están interrelacionados, de forma que el análisis de cualquiera de ellos exige el conocimiento de los demás, a los que sucede, corrige, reprueba o, simplemente, alude. Cada uno de ellos, en fin, se refleja en los anteriores y se proyecta en los futuros. En el proceso de configuración del género, las obras de Feliciano de Silva, su autor más prolífico, se apropia de características temáticas y formales de textos anteriores; pero se inscribe en ese proceso generativo como una voz nueva y disonante que demostró desde su primer relato, el *Lisuarte de Grecia*, una voluntad inequívoca de añadir nuevos procedimientos, de ingerir en la narración episodios que pertenecían a otras modalidades ficcionales y de reflexionar de forma singular sobre los límites de la narración en prosa.

El *Lisuarte de Grecia* apareció en la perdida edición de Juan Varela de Salamanca en 1514, y en las sucesivas, sin nombre de autor<sup>2</sup>. La

<sup>2</sup> Su autoría se revelará dieciséis años después con la publicación en 1530 del IX libro amadisiano, el *Amadís de Grecia* (Cuenca, Cristóbal Francés). En el prólogo dedicatoria a Don Diego de Mendoza, duque del infantazgo, Feliciano de Silva reclamó su autoría: “Porque, sin pensar, a mi poder vino que fue esta gran corónica del valiente y esforçado Amadís de Grecia, la cual en estraña lengua con la antigüedad del todo se perdiera si con la afición que a sus padres tuve, que con no menos trabajo su corónica en mi niñez pasé y corregí, la suya no corrigiera y sacara” (Silva, 2004: 4). Y en el testimonio del corrector al lector de la misma obra, el propio Feliciano de Silva quiere certificar la autenticidad de su *Lisuarte* frente a la considerada por él una continuación apócrifa, el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz. Sales Dasí (2002: ix) estima que Feliciano de Silva tomó la determinación de sacar la obra del anonimato después de constatar la aceptación que había tenido, como demostró la reedición de los Cromberger. Una aprobación que, al cabo, corroborarían las ocho reediciones que seguirán hasta la de Lisboa de 1587. Su afirmación de autoridad a partir de la publicación del *Amadís de Grecia* lo llevó a obviar la existencia del *Florisando* (Salamanca, Juan de Porras, 1510) de Páez de Ribera, obra a la que correspondía ser, de pleno derecho, el sexto libro amadisiano.

edición más antigua conservada fue impresa también en Sevilla por Jacobo y Juan Cromberger en 1525. En el prólogo que dedica a don Diego de Deza<sup>3</sup> va a introducir consideraciones teóricas sobre la relación entre ficción e historia que prefiguran el debate de la poética neoaristotélica sobre lo verosímil.

El *Amadís de Grecia* (Cuenca, Cristóbal Francés, 1530), segundo libro de Feliciano de Silva, asumirá una estrategia narrativa meta-ficcional, introducida por la *Crónica de Lepolemo, llamado el caballero de la Cruz* (Valencia, Juan Jofré, 1521), que suponía una significativa innovación en el género (Roubaud, 1990:565; Izquierdo 2019: 288). Los preliminares del noveno libro amadisiano se organizan en tres prólogos bien diferenciados y abocados a crear la ilusión de realidad a través de juegos con las instancias ficcionales del relato. En la primera parte, un prólogo-dedicatoria a don Diego de Mendoza, Silva se ofrece como corrector de la obra y revela la verdadera identidad de su autor, el sabio Alquife, de tal manera que el *Amadís de Grecia* no es más que la traducción de la crónica del referido sabio. La segunda parte, que se puede considerar un segundo prólogo, es solidaria y coherente con la primera, pues se propone como obra del cronista, el sabio Alquife, que lo dedica al rey Amadís. Con ello persigue Silva propiciar la verosimilitud del relato al otorgar al cronista original el mismo estatus ficcional que a él mismo. El *Lepolemo* de Alonso de Salazar había ofrecido también dos prólogos-dedicatorias que mezclaban la realidad con el universo ficcional del relato al superponer las distintas instancias

<sup>3</sup> Diego de Deza se había encargado de la educación del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos, y llegó a ser obispo de Salamanca, Zamora, Jaén, Palencia, Inquisidor General, después de Torquemada, y arzobispo de Sevilla, donde murió durante su pontificado (1504-1523). Había estudiado en Salamanca, donde fue prior del convento de San Esteban y en cuya universidad fue catedrático de teología (Barrado Barquillo, 2012). Del final del prólogo se infiere que Feliciano de Silva estuvo a su servicio: “criança e mercedes en su casa tuve e recebí” (Silva, 2002: 5). Si aceptamos la fecha de nacimiento de Feliciano de Silva propuesta por Consolación Baranda (1988: 30), 1491, puede que el testimonio del prólogo haga referencia a los años en que Diego de Deza fue obispo de Zamora o Salamanca, antes de que en 1498 ocupara el pontificado de Jaén; o bien después, durante los años en que fue obispo de Palencia entre 1500 y 1504, antes de su traslado definitivo a Sevilla.

del mismo. El primero es obra de Alonso de Salazar, que se presenta como intérprete de un manuscrito en lengua árabe hallado durante su cautiverio en Túnez, cuya traducción dedica al conde de Saldaña. Así pues, introduce en el prólogo elementos que mezclan lo real y lo ficcional. A la ficción pertenece el tópico del manuscrito encontrado y su traducción, así como el cautiverio en Túnez, que proporciona verosimilitud al hallazgo de la crónica y a la capacidad del intérprete para traducirla. El segundo prólogo está inscrito en la fingida crónica árabe original y es obra de su autor, el sabio Xartón, que lo dedica al hijo del sultán de Zulema, personajes ambos de la historia. La ilusión de lo real se refuerza por la relación entre el hijo del sultán y Lepolemo, que había sido su esclavo.

Feliciano de Silva añade un tercer prefacio, obra del corrector y dirigido al “discreto lector”, que tiene la finalidad de desacreditar por apócrifo el *Lisuarte de Grecia* de Juan Díaz (Sevilla, Jacobo y Juan Cromberger, 1526) y reivindicar para sí la autoría del verdadero séptimo libro amadisiano, el *Lisuarte de Grecia* que había publicado anónimamente en las prensas de Juan Varela de Salamanca en 1514.

Ninguna de las tres partes del prólogo refiere o alude a una de las grandes novedades formales o estructurales que incorporaba la narración del *Amadís de Grecia* al género caballeresco: la inclusión de un relato sentimental compuesto de dos piezas vinculadas argumentalmente, subtituladas “Lamentación” y “Sueño”, y la inserción de un episodio pastoril en el final del relato. La “Lamentación” y el “Sueño” se sitúan justo en el eje que separa el fin de la primera parte y el comienzo de la segunda, disposición que pone en relieve su independencia del resto de un relato con el que no comparte ni escenario ni tema, y que “arrastra a los lectores bruscamente fuera del universo diegético caballeresco” (Brandenberger, 2003: 60). La coda pastoril se presenta también como un episodio autónomo (Cravens, 1976) porque se afirma que su contenido se halla en un memorial del padre de la doncella Alquifa (fol. 236r.). Ocupa los cinco últimos capítulos del libro (CXXX-CXXXIV) y ha sido considerado uno de los principales antecedentes del género (Bueno, 2005:167 y 2009: 168; Sandoval, 2013).

Ni la princeps<sup>4</sup> del *Florisel de Niquea. Partes I-II* (Valladolid, Nicolás Tierri, 1532) ni las sucesivas reediciones (Sevilla, Juan Cromberger, 1536; Sevilla, Jacome Cromberger, 1546; Lisboa, en casa de Marcos Borges, 1566; Zaragoza, Domingo de Portonaris Ursino, 1584) tienen prólogo ni elementos paratextuales análogos, carencia que constituye la excepción en las obras de Feliciano de Silva.

La *Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea* (Sevilla, Juan Cromberger, 1546) contiene un prólogo-dedicatoria a don Francisco de Zúñiga y Sotomayor, a quien ya se había encomendado en 1534 en el prólogo de la *Segunda Celestina* (Medina del Campo, Pedro Tovans). Silva abandona en este prefacio los juegos metaficticiales y los argumentos explícitos para legitimar la ficción caballeresca. El contenido del prólogo-dedicatoria se centra, a través del razonamiento casuístico, en el encarecimiento del ideal de la virtud obtenida por medio de la honra, ideal que se alcanza a través de la razón, facultad que distinga a los hombres de los animales y brutos. La virtud se erige en la garantía de la inmortalidad a través de la fama, del recuerdo en la memoria de los hombres. La fama es un bien intangible, transferido genealógicamente. Tal ideal pertenece al caballero cortesano, cuyo arquetipo está representado en la figura de don Francisco de Zúñiga, que encarna, además, el modelo de caballero cristiano, entregado a la cruzada contra los turcos.

Tampoco declara nada Feliciano de Silva en el prólogo-dedicatoria sobre los ingredientes bizantinos, pastoriles y sentimentales que introduce en el relato. Entre los capítulos XCVII-C y CX-CXIV inserta un episodio sentimental protagonizado por Filisel y Marfiria que tiene autonomía dentro de la línea argumental del relato, pero queda perfectamente integrado en su ámbito diegético, a diferencia de lo que sucedía en la “Lamentación” y “Sueño”.

<sup>4</sup> Hay edición moderna de la princeps al cuidado de Linda Pellegrino y prólogo de Anna Bognolo (2015). Una edición crítica de la segunda parte, con un excelente estudio introductorio, es la tesis doctoral de Gema Montero García (2016), que había previamente publicado la guía de lectura de la obra (2003).

La *Cuarta parte de Florisel de Niquea* (Salamanca, Andrea de Portinaris, 1551)<sup>5</sup>, segunda parte del XI libro amadisiano, consta de dos libros, de los cuales solo el primero contiene un proemio dirigido a la reina María de Austria, la hija de Carlos V, esposa del emperador Maximiliano II. La elección del dedicatario pudo estar determinada por la reconocida labor de mecenazgo de la reina María de Austria (Izquierdo, 2019: 144). El prólogo representa una extensa disertación sobre las campañas de Carlos V contra los luteranos, con una especial atención a la importantísima batalla de Mühlberg en abril de 1547 contra la liga de Esmalcalda, la última gran victoria del emperador que tuvo como consecuencia la capitulación de Wittemberg y la ulterior paz de Augsburgo. Desde el punto de vista literario, el mayor interés del prólogo reside en la justificación que hace Silva de la inclusión de composiciones líricas en sus relatos caballerescos, al injertar “en la historia algunas bucólicas, a la forma de verso de España y sonetos y epigramas en verso endecasílabo, por haber sabido serles vuestra grandeza aficionada” (Silva, 1568: vi; ed. Villaverde Embid, 2002). Silva declara complacer el gusto de la reina, pero lo cierto es que en las obras que había compuesto para el ciclo amadisiano ya entreveró poemas de carácter eglógico (Río, 2001 y 2002; Villaverde Embid, 2002), además de numerosas innovaciones estructurales y temáticas (Bueno Serrano, 2005 y 2010; Sandoval, 2013).

<sup>5</sup> La *Cuarta parte de Florisel de Niquea* es continuación de la *Tercera parte de Florisel de Niquea*, del propio Feliciano de Silva, y no de la continuación apócrifa de esta, la obra de Pedro Luján, *Silves de la Selva* (XII libro amadisiano [Sevilla, Dominico de Robertis, 1546]). Con la edición de la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* Feliciano de Silva actúa, como en el caso del *Lisuarte de Grecia*, reivindicándose como el verdadero y único autor de la continuación de la tercera parte, pues cuando se publicó la obra de Pedro Luján, Feliciano de Silva desmintió la autenticidad y veracidad de la historia contada en el *Silves de la Selva*, como refiere en el capítulo XCIX y último de la obra.

## FELICIANO DE SILVA Y LA FALSA HISTORICIDAD DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Una de las cuestiones más concienzudamente tratadas por los especialistas en el género ha sido la de la pseudohistoricidad de los libros de caballerías. Los autores, desde el relato fundacional de Rodríguez de Montalvo, se esforzaron en simular, preferentemente en los prólogos, que sus libros narraban hechos históricos, favorecidos, en palabras de Lacarra y Blecua (2012: 441), por “los similares sustratos discursivos y temáticos” de la historia y de la literatura, y por “compartir recursos temáticos, organizativos, dispositivos y elocutivos”. Los prólogos de las obras de Feliciano de Silva representan un caso paradigmático de este rasgo distintivo del género, pues, en su apariencia, son un dechado de los principios y métodos del discurso histórico. La obra de quien fue regidor de Ciudad Rodrigo desde 1523, coincide con el periodo auroral de la extensión de la monarquía hispánica, una empresa providencialista en la que él mismo participó, que propició el desarrollo de la historiografía. Silva coincidió en el tiempo con Nebrija, Vives y Fox Morcillo, quienes reflexionaron por extenso sobre el objeto, los fines y los métodos de la historia; fue contemporáneo de los primeros cronistas de Indias, y de las crónicas de los Reyes Católicos y de Carlos V. Un periodo, en suma, en el que reyes, príncipes y nobles, sujetos a un modelo cortesano, demandaban que sus hechos de armas fueran narrados. Y, en efecto, los dedicatarios de las obras de Feliciano de Silva estuvieron estrechamente vinculados a los destinos de la monarquía hispánica<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> El arzobispo Diego de Deza, dedicatario del *Lisuarte de Grecia*, tuteló la formación del príncipe Juan, hijo de los Reyes Católicos. El *Amadís de Grecia* se dirige a Diego Hurtado de Mendoza, tercer duque del Infantazgo, conde del Real, marqués de Santillana y señor de las Casas de la Vega. El prólogo de la *Tercera parte del Florisel de Niquea* abunda en la relación del autor con su dedicatario, un miembro destacado de la alta nobleza vinculado, militar y financieramente, con Carlos V: don Francisco de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar, marqués de Ayamonte y de Gibraleón, a quien ya había dedicado en 1534 la *Segunda Celestina*. Finalmente, la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* fue dedicado a la reina María de Austria, la hija de Carlos V, esposa del emperador Maximiliano II.

El disfraz historiográfico comienza por los propios títulos. Al juego de ambigüedades entre lo fabuloso y la historia contribuyó que en el castellano no hubiera un término que sirviera para diferenciar las obras de ficción en prosa de la historia (Riley, 1981: 257). De las obras de Feliciano de Silva solo la más temprana, el *Lisuarte de Grecia*, se acogió a la designación de *libro* que habían empleado los anteriores relatos caballerescos<sup>7</sup>. *Libro* había sido la denominación más genérica para las obras de ficción durante los siglos XIV y XV, y compartía su significación con *cuento*, *romance* y *estoria* (Gómez Redondo, 2007: 1330 y Alvar, 1985). *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d' Algarve* (1499) fue el único título de la primera etapa que contenía el término *historia*, nombre que apela al acto mismo de la narración. A partir del *Amadís de Grecia*, Feliciano de Silva titulará el resto de sus relatos caballerescos *crónicas*<sup>8</sup>: *El noveno libro de Amadís de Gaula: que es la crónica del muy valiente...*; *La crónica de los muy valientes y esforzados e invencibles caballeros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes...*; *Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea...* El término *crónica* hasta entonces se había reservado para las obras historiográficas, consagrado en la tradición, a partir de Flavio Josefo, por san Isidoro (*Etimologiae*),

<sup>7</sup> Sin embargo, en el incipit emplea el nombre de *crónica* con la anaptixis habitual en la época: *Comiença la corónica de los famosos cavalleros...* En orden cronológico: *Libro del esforçado caballero don Tistán de Leonís...* (1501), *Los quatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula* (1508), *Las sergas del virtuoso cauallero Esplandián, sexto libro del muy esforçado e grande rey Amadís de Gaula...* (1510), *Libro del famoso y muy esforçado cavallero Palmerín de Oliva* (1511), *Libro del noble y esforçado cavall[er]o Renaldos de Montalván* (1523).

<sup>8</sup> Antes del *Amadís de Grecia*, el título de *crónica* en el corpus caballeresco solo lo habían registrado la traducción que Alonso Hernández Alemán había hecho de *Il Guerrin Meschino*, el *Guarino Mezquino. Coronica del noble cauallero Guarino Mezquino* (Sevilla, Juan Valera de Salamanca, 1527); y la refundición del *Libro del caballero Zifar* que imprimió Jacobo Cromberger en 1512: *Corónica del muy esforzado y esclarecido cavallero Cifar. Y esto mesmo se cuentan los señales fechos en caballería de Garfin e Roboan*. El precedente más directo, para el título y otros ingredientes del *Amadís de Grecia*, fue la ya citada *Crónica de Lepolemo, llamado el Caballero de la Cruz, hijo del emperador de Alemania, compuesta en arábigo por Xartón y trasladada en castellano por Alonso de Salazar* (Valencia, Juan Jofré, 1521).

que había distinguido entre *historia*, *crónica* y *anales* (Cortijo, 2000: 26), si bien, con el tiempo, tenderían a confundirse. Con todo, el cronista y las crónicas, al final del periodo medieval, habían cobrado un cierto desprestigio por el uso de la lengua vernácula frente a la historia con mayúsculas cuyo vehículo de expresión era el latín, como han expuesto Sarasa y Orcástegui (1989: 33):

El problema de las crónicas como género histórico se relaciona con el estilo, en la medida en que el cronista se convierte al final del periodo medieval en sinónimo de *cronicasto*, o historiador en lengua vernácula, cuyo conocimiento de las normas del estilo y de los colores retóricos es muy deficiente.

Así pues, que Feliciano de Silva otorgara el rango de crónica a sus obras era, en efecto, una forma de asimilarlas a las obras históricas, y tendría presente el descrédito que tal denominación les infligía; pero el tópico del manuscrito encontrado y de la falsa traducción era el subterfugio perfecto para solventar tal inconveniencia, porque, al cabo, sus crónicas no eran más que traducciones de crónicas latinas (Marín Pina, 1994: 545), algunas de ellas derivadas del griego, esto es, traslados de las lenguas de cultura por antonomasia. Así reza el último de sus títulos: *La primera Parte de la cuarta de la Corónica del excelentísimo príncipe don Florisel de Niquea que fue escripta en griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campaneo, y traducida en romance castellano por Feliciano de Silua.*

También en los títulos se asemejaban los libros de caballerías a las crónicas particulares y las biografías caballerescas —considérense la *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestro de Santiago* o la *Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León*—, caracterizadas en muchos casos por el ingrediente genealógico que incorporaron las ficciones caballerescas en su mismo título y en el desarrollo de la narración. Basten estos dos ejemplos del propio Feliciano de Silva: *La crónica del muy valiente y esforzado príncipe y caballero de la Ardiente espada Amadís de Grecia: hijo de Lisuarte de Grecia emperador de Constantinopla y de Trapisonda: y rey de Rodas...*; *La crónica de los muy valientes y esforzados e invencibles caballeros don Florisel de Niquea y el fuerte Anaxartes, hijos del muy excelente príncipe Amadís de Grecia.*

En suma, los títulos de las obras de Feliciano de Silva cumplen sobradamente las funciones atribuidas a estos componentes paratextuales del discurso. Léo H. Hoek (1981: 17) definió el significado de título a partir de sus finalidades: “Ensemble de signes linguistiques... qui peuvent figurer en tête d'un texte pour le designer, pour en indiquer le contenu global et pour allécher le public visé”. La designación de *crónica* está al servicio de la pseudohistoricidad de sus narraciones. En cuanto a la indicación del contenido, cabe decir que los títulos de Silva representan la *narratio* abreviada del discurso, formulada invariablemente mediante la fórmula *trata de*: *El noveno libro de Amadís de Gaula, que es la crónica del muy valiente y esforzado príncipe y caballero de la Ardiente espada Amadís de Grecia: hijo de Lisuarte de Grecia emperador de Constantinopla y de Trapisonda: y rey de Rodas: que trata de los sus grandes hechos en armas y extraños amores*. Finalmente, la capacidad de seducción de un título como este resultaba garantizada por todos sus enunciados: continuación de la saga más descollante del género; las resonancias épicas del sobrenombre del protagonista, *caballero de la ardiente espada*; la exótica genealogía; y la aparente novedad argumental: *que trata de los sus grandes hechos en armas y extraños amores*. Cualquier lector del género era conocedor de que el componente sentimental era inexcusable en los argumentos de las ficciones caballerescas; pero ninguno de los libros precedentes lo había llevado al título con el fin de promover tentadoras expectativas, encarecidas mediante el adjetivo *extraños*. Feliciano de Silva incluyó también el mismo reclamo en el título del libro II de la cuarta parte del *Florisel de Niquea: en que trata principalmente de los amores del príncipe don Rogel, y de la muy hermosa Archisidea, juntamente de los casamientos de Agelisao y Diana, y de los otros príncipes desposados*.

La historia es ante todo un archivo de hechos proverbiales, un inventario del que proveerse de *praecepta vitae* a través de ejemplos edificantes. En los prólogos de sus obras, Feliciano de Silva refiere hechos de héroes inmortalizados por la fama con el fin de que sus dedicatarios se miren en el espejo de la historia, de la que ellos mismos son protagonistas en el presente. En el *Lisuarte de Grecia* apela a dos casos notorios de personajes de la antigüedad que sacrificaron su vida por no entregarse a sus enemigos:

Reverendísimo e muy Magnífico Señor, que muchos por dar vida a la fama davan fin a la vida. Como por ejemplo parece de aquel famoso çamorano que por proseguir en la fama de sus antecessores ganada, e la suya con la d' ellos permaneciese para siempre, de la torre abaxo se echó por no entregar las llaves de su ciudad a aquel que para recibir d' él la gloria que él otorgar no le quiso con mucha diligencia desde su tierna niñez lo avía criado. E así mesmo, de aquel Catón, capitán de la parcialidad de Pompeo que viéndose cercado por la gente del César, no pudiendo ya más defenderse, viendo que de necesidad avía de ser preso e llevado a César, por no dar gloria a su enemigo con el perdón que cierto esperaba haber d' él, que así lo acostumbraba a hacer el excelentísimo César por gozar de la gloria que los vencedores de los vencidos deven tomar, por más manifestar su grandeza persiguiendo los poderosos con gran corazón e con mucha piedad perdonar los vencidos; pues Catón, conociendo esta gran virtud del César, por no le dexar gozar de tal gloria con el Pompeo, él mismo se mató metiéndose una espada por el cuerpo (Silva, 2002: 3).

El primero de los casos ejemplares que expone a don Diego de Deza es, en opinión de Sales Dasí (2006: 132), producto de la contaminación de las leyendas sobre el cerco de Zamora y el trágico final de Numancia tras el asedio de Escipión. El personaje aludido es el niño superviviente que se suicida antes de entregar las llaves de la ciudad. Cuando Escipión regresó a Roma llevó consigo al niño como trofeo ante el senado romano, que acabó por no otorgar la victoria al general porque no había obtenido las llaves. A su vuelta, el protagonista de la leyenda se arrojó desde la torre para seguir el destino de su pueblo<sup>9</sup>. La segunda historia ejemplar es la de Catón

<sup>9</sup> Sales Dasí (2006: 132) considera la *Crónica abreviada de España* de Diego de Valera la posible fuente: “la ciudad ardió xxij días, en tal manera que no pudieron los romanos en ella entrar, e desde entraron no hallaron en ella cosa viva, salvo un mozo de edad de xij años, que se había escondido en un lucillo” (*La crónica de España*, xxi-iv)”. Este relato se repite en el *romance de los numantinos* y en uno de los romances recopilados por Juan de Timoneda en la *Rosa de romances* (1573): “Enojada estaba Roma /de ese pueblo soriano”, composición que inspiró el desenlace de la *Tragedia de Numancia* cervantina (vv. 2321-2416), donde el niño recibe el nombre de Variato; para las fuentes cervantinas de la historia véase Alfredo Baras (2015: II, 638).

el joven (95 a. C.-46 a. C.), referida por Feliciano de Silva, directa o indirectamente, a través del relato de Plutarco (2008: 112-118)<sup>10</sup>.

Los casos expuestos de los gentiles solo pudieron alcanzar la gloria de la fama; sin embargo, los héroes castellanos del pasado reciente, que sacrificaron su vida en defensa de su religión (“en guerras muy justas por acrescentamiento e defendimiento de la fe contra los infieles”, Silva, 2002: 4), obtuvieron las recompensas de la fama y de la gloria eterna. Ilustra tal idea con los hechos de los siguientes nobles castellanos:

aquel ínclito Conde de Niebla sobre Gibraltar<sup>11</sup>, cuya notable fama a todos es notoria; con la d’ aquel magnífico adelantado Diego de Ribera<sup>12</sup> sobre la villa de Antequera, y del Adelantado de Perea<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Catón viajó con Pompeyo a Grecia donde se hizo fuerte contra César. Tras la derrota de las tropas de Pompeyo en la batalla de Farsalia (48 a.C), Catón y Metelo Escipión no se rindieron y buscaron refugio en Útica, adonde llegó César en su persecución hasta derrotar sus ejércitos en la batalla de Tapso. Catón no participó en ella porque determinó suicidarse para no caer en manos de César y concederle el privilegio del perdón.

<sup>11</sup> Alonso Pérez de Guzmán el Bueno y Zúñiga (1256-1309) fue el primer señor de Sanlúcar de Barrameda y fundó la Casa de Medina Sidonia. Murió en la serranía de Gaucín después de haber conquistado Gibraltar. Referirse a él como conde de Niebla es un anacronismo, pues el condado de Niebla fue un título otorgado por el rey de Castilla Enrique II en 1368 a Alonso Pérez de Guzmán y Osorio, cuarto señor de Sanlúcar.

<sup>12</sup> Diego Gómez de Ribera fue el segundo Adelantado Mayor de la frontera de Andalucía, título en el que sucedió a su padre, Per Afán de Ribera “El Viejo”. Murió en 1434 en Antequera tras la batalla del cerco de Álora, suceso que relataba el célebre romance “Álora la bien cercada”. Relata su muerte Juan de Mena en la copla CXC: “Aquel que tú ves con la saetada”. Izquierdo (120) llamó la atención acertadamente sobre la posible fuente de Mena para este pasaje del prólogo, pues “ambos mencionan personajes como el conde de Niebla”, al que hay que añadir Diego Ribera y Rodrigo de Perea.

<sup>13</sup> Rodrigo de Perea, hijo de Juan de Perea, señor de Jódar, fue Adelantado de Cazorla por el arzobispo de Toledo. Su muerte después tras la batalla en el cerco de Castril fue relatada en la copla CXCIII por Juan de Mena: “El que de días parece mayor”. Así anota el suceso el Brocense en el comentario a esta copla: “Rodrigo de Perea, adelantado de Cazorla por el arzobispo de Toledo, teniendo cercada la fortaleza de Castril, vinieron sobre él muchos moros de Granada. El adelantado con su poca gente peleó con ellos, mas los suyos fueron muertos y él herido y

sobre la fuerza de Castrillo<sup>14</sup> (Silva, 2002: 4).

En la tradición clásica, los casos ejemplares estaban jerarquizados en el inventario que proporciona la historia, de manera que se clasificaban en tres categorías que se corresponden con los tres tipos de narración, según la *res*: *fabula*, *argumentum* e *historia*, tal y como fue conceptualizado por Quintiliano (*Institutiones*, III, 8, 67). Según el planteamiento del calagurritano, los ejemplos históricos eran creíbles en términos absolutos porque habían sido verificados por la realidad, y así lo argumentaba también el autor de la *Rhetorica ad Herenium* (I, 8, 13). En la gradación planteada por Quintiliano, el *argumentum* se ocupa de un asunto fingido, aunque posible, en términos aristotélicos, verosímil; y la fábula representa hechos que no son ni verdaderos ni verosímiles, es decir, *patrañas*, término usado por Garci Rodríguez de Montalvo en el prólogo del *Amadís*<sup>15</sup>. Tal categorización de los tipos de narración es la que implícitamente propone Silva en el prólogo del *Lisuarte*.

La otra gran finalidad de la historia es combatir el olvido, preservar a través de la palabra escrita la memoria de lo acontecido, argumento que se mantuvo como un motivo recurrente desde los prólogos de *La historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d'Algarve* (1499)<sup>16</sup> y del *Amadís*. Feliciano de Silva invocó el tópico en los prefacios de todas sus obras. En el *Amadís de Grecia*

preso. Unos dicen que murió de enojo de ver a los suyos muertos; otros dicen que los moros le echaron ponzoña en las heridas por miedo que de él tenían” (Sancti Brocensis, 1766: 312).

<sup>14</sup> *Castrillo*: ‘Castril’, localidad granadina que limita con Cazorla.

<sup>15</sup> La misma jerarquía, en función del grado de veracidad de la narración, expuso Rodríguez de Montalvo, como advirtió y desarrolló Bognolo (1998, 277).

<sup>16</sup> Contiene un prólogo en el que se subraya la necesidad de conservar por escrito la memoria de las hazañas de los caballeros recogidas en la crónica de los reinos de Inglaterra *Historia de Oliveros de Castilla...* Se expone que la historia llegó a Francia y fue Jean de Ceroy quien la hizo traducir al francés al “honrrado varón Felipe Camus, licenciado en utroque; e como viniessen a noticia de algunos castellanos discretos e desseosos de oír las grandes caballerías de los dos caballeros e hermanos en armas... fue trasladada de francés en romance castellano” (fol. Ir.). Este prólogo fue adaptado, probablemente, por el impresor Juan de Burgos, en el proemio que este incluyó en su edición del *Tristán de Leonís* (Valladolid, 1501).

reclama la autoridad de Juan de Mena para cumplir con este imperativo de la historia:

Porque, no sin causa, el poeta Juan de Mena<sup>17</sup> se quexa que por falta de autores se pierda con olvido la fama que los presentes con tanto trabajo y peligro ganaron y ganan, pues no de menos devida excelencia sus obras son que las de aquellos que los antiguos escritores con polidas razones y elegantes quisieron adornar (Silva, 2004: 4).

El proemio del libro primero de la *Cuarta parte del Florisel de Niquea*, dirigido a la reina María de Austria, la hija de Carlos V y esposa del emperador Maximiliano II, es un panegírico del rey destinado a inmortalizar, como se ha referido, la victoria sobre la liga luterana en la batalla de Mühlberg, que tuvo como consecuencia inmediata la capitulación de Wittenberg.

La importancia de la prueba documental fue creciendo en la historiografía medieval hasta su momento culminante con las obras de los anticuarios de los siglos XVI y XVII y con las obras corográficas. Los libros de caballerías desde el *Amadís* se servirán de forma continuada, y con pocas excepciones, del tópico del manuscrito encontrado y de la falsa traducción como proyección artificiosa de un recurso característico de la narración histórica. La preocupación por las fuentes era también una forma de ficcionalizar la búsqueda del archivo de los clásicos. El motivo, pues, ponía las obras del género en relación con las conquistas del humanismo: la recuperación de los textos de la tradición clásica, el trabajo filológico de enmienda y su traducción (Campos García Rojas, 2008 y 2012; Gutiérrez Trápaga, 2015). El texto que mejor finge esta vocación humanística es el temprano *Florisando* (Salamanca, Juan de Porras, 1510) de Páez de Ribera, sexto libro amadisiano, que venía a distanciarse de la inverosimilitud del modelo, la refundición del *Amadís*. El autor se sirvió del recurso de la traducción apócrifa a través de un entramado narra-

<sup>17</sup> Juan de Mena es aducido en el prólogo del *Lisuarte de Grecia*. Todo el pasaje alude al tópico de la literatura como inmortalización, pues los hechos de los hombres ilustres son preservados por la memoria de los textos. El tema de la fama en la obra de Juan de Mena fue amplia y precisamente desarrollado por Lida de Malkiel (1983: 279-291 y 1984: 526-535).

tivo muy esquemático, pero de evidentes resonancias humanísticas: un apócrifo discípulo de Petrarca, Firalites, encuentra en la biblioteca del maestro el manuscrito griego que contiene la historia de *Florisando* y que traduce al toscano. Por su parte, Páez de Ribera traslada la historia del toscano al castellano<sup>18</sup>. El tópico fue estudiado de forma sistemática y ejemplar por Marín Pina (1994) y ha sido revisado recientemente por Martínez Muñoz (2022) como procedimiento elemental para la construcción del pacto ficcional, a partir de las nociones de ficcionalidad y del autor implícito representado propuestas por Pozuelo.

El *Amadís de Gaula* había perdurado como un relato mostrenco durante dos siglos hasta que, probablemente entre 1495-1497, Rodríguez de Montalvo refundió los tres primeros libros, que antes había corregido. En el prólogo reiteraba cuál había sido su tarea, y se hacía responsable del libro IV y de las *Sergas de Esplandián*, piezas de la saga que había traducido y enmendado a partir del manuscrito encontrado “en una tumba de piedra debajo de una ermita cerca de Constantinopla. Allí fue hallado y traído por un mercadero húngaro. En letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se puede leer por aquellos que la lengua sabían” (Rodríguez de Montalvo, 1992: 224). Rodríguez de Montalvo se presentaba ante los lectores en calidad de un historiador que sometía a revisión y corrección un pasado ignorado, conservado en pergamino entre las ruinas del tiempo. Tal estrategia narrativa tenía por finalidad crear el efecto de realidad, ofrecer la impresión de rigor y veracidad en la narración de los hechos, porque el manuscrito encontrado presuponía la existencia de un historiador antiguo que conocía de primera mano los acontecimientos. Rodríguez de Montalvo recurrió al procedimiento del libro preexistente que se había empleado de forma sistemática en la literatura artúrica (Blecua, 1992: 95). El autor ficticio fue recurso

<sup>18</sup> “E por gran trabajo pude alcanzar a saber cómo Firalites, discípulo que fue del gran Petrarca, después de la muerte de su maestro, había hallado en su librería un libro escrito en lengua griega, e el Firalites lo sacó en lengua toscana. El qual, como yo así lo viese e leyese, viendo cómo en él se recuenta todo lo que aconteció después que aquel rey Amadís e sus hermanos e mujeres e hijo Esplandián...” (Páez de Ribera, 2018: 3).

común, igualmente, en las historias troyanas de Dares el Frigio y Dictis de Creta que Benoît de Saint-Maure inscribió en su *Roman de Troiae* (Marín Pina, 1994: 542). Con el fin de salvaguardar la verosimilitud de la historia, el autor del *Amadís*, ciertamente, instituyó los tópicos del manuscrito encontrado y de la falsa traducción como una de las convenciones primordiales del género; en consecuencia, se convertía en la instancia fundamental del relato, porque, al adoptar la máscara de transcriptor, traductor y editor de los pergaminos o papeles encontrados, se convertía en autor-narrador, responsable de la organización del relato y de su estatuto expresivo, pues normalmente los escritores manifestaban sus esfuerzos por adaptar el estilo a usos retóricos del presente<sup>19</sup>. En suma, los autores se presentaban en calidad de padrastrós de sus obras, según la feliz expresión cervantina en el prólogo al primer *Quijote*. A nuestros ojos, saturados de los principios y métodos de los estudios narratológicos, la ficcionalización del autor en los prólogos de los libros de caballerías representa una transgresión de las convenciones del discurso narrativo de primer orden; sin embargo, los autores del género asumieron de forma espontánea el motivo heredado<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Tal designio lo fija también Rodríguez de Montalvo en el prólogo del *Amadís*: “Aquí comienza el primero libro del esforçado y virtuoso cavallero Amadís, hijo del rey Perión de Gaula y de la reina Helisena, el qual fue corregido y enmendado por el honrado y virtuoso cavallero Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo, y corrigiole de los antiguos originales que estavan corruptos y mal compuestos en antiguo estilo, por falta de los diferentes y malos escriptores, quitando muchas palabras superfluas y poniendo otras de más polido y elegante estilo tocantes a la cavallería y actos della” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 225).

<sup>20</sup> En general, los autores de los prólogos de los libros de caballerías tienen una definida conciencia autorial y los prefacios de sus obras representan tomas de posición encaminadas a la construcción de una imagen reconocible. Baste considerar con qué vehemencia reivindica Feliciano de Silva la autoría del *Lisuarte de Grecia* en el prólogo del *Amadís de Grecia* y desacredita el apócrifo de Juan Díaz, como ya se ha dicho. La *Cuarta parte de Florisel de Niquea* es continuación, como se ha comentado también, de la *Tercera parte de Florisel de Niquea*, del propio Feliciano de Silva, y no de la continuación apócrifa de esta, la obra de Pedro Luján, *Silves de la Selva* (XII libro amadisiano [Sevilla, Dominico de Robertis, 1546]). En la *Cuarta parte de Florisel de Niquea* Feliciano de Silva se declara el verdadero autor de la continuación de la tercera parte, tal como se ha señalado *supra*.

Con todo, no se ha reparado en una transgresión de mayores proporciones: al declarar en los prólogos el hallazgo del manuscrito desconocido y su traducción, el dedicatorio quedaba inscrito igualmente en el entramado ficcional, se situaba, en una suerte de metalepsis, en el universo diegético con absoluta naturalidad. Así se hizo de forma casi invariable desde el *Amadís*, cuyo prólogo se enderezaba a sus majestades católicas, a quienes relataba cómo fue hallada la crónica “en una tumba de piedra debaxo de la tierra en una hermita cerca de Constantinopla...” (Rodríguez de Montalvo, 1987: 224). Feliciano de Silva siguiendo la pauta de Rodríguez de Montalvo implica a su dedicatorio, don Diego de Deza, en los entresijos del relato:

E con este pensamiento, metiéndome debajo de su amparo e defensa, creyendo solo aquello que su santa fe nos manda, acordé la presente crónica del famosísimo caballero Lisuarte de Grecia, que nuevamente fue hallada en Londres, de emendalla de algunos vocablos que por la mucha antigüedad estavan corruptos, e no tan bien como se pudiera hacer. Mas como mi flaco juicio alcanzó a saber e servir a Vuestras Ilustre Señoría con ella, para en que pase algún tiempo e descanso del trabajo de su mucho estudio. E con pensamiento que suplirá las faltas de la obra por el deseo que de servir a Vuestra Manificentísima Señoría tengo, tuve atrevimiento de poner ante su discreción la falta de mi saber (Silva, 2002: 4 y 5).

La noticia del hallazgo de la crónica en Londres se dispone hábilmente al final de la dedicatoria para suscitar la sorpresa de lo imprevisto; también en esto seguía Silva el prólogo del *Amadís*. En el *Amadís de Grecia*, sin embargo, la noticia del origen de la crónica aparece en el comienzo del prólogo, que reproduce el título completo y la esquemática *narratio* de la obra:

Nono libro de Amadís de Gaula, que es la corónica del muy valiente y esforzado príncipe y caballero de la ardiente espada, Amadís de Grecia, hijo de Lisuarte de Grecia, emperador de Costatinopla y de Trapisonda y rey de Rodas, que trata de los sus grandes hechos en armas y extraños amores, según que los escribió el gran sabio en las mágicas, Alquife, nuevamente hallado y emendado de algunos vocablos que por la antigüedad estaban corrompidos, por Feliciano de Silva enderezados, y dirigida al ilustrísimo señor don Diego de Mendoza, duque del Infantadgo... (Silva, 2004: 3).

En el *Amadís de Grecia*, Feliciano de Silva siguió los pasos de la innovación introducida por Salazar en el *Lepolemo* (Roubaud, 1990: 565; Bognolo, 2002: 274; Izquierdo, 2019: 288 Del Río y Bognolo, 2016: viii; Martínez Muñoz, 2022: 54-56), e inserta, como se ha referido, en la segunda parte del prólogo, la carta enviada al rey Amadís de Gaula por el sabio Alquife, cronista de la historia. Como recurso que favorece la verosimilitud del relato, este segundo prólogo se atribuye al cronista, el sabio Alquife, con el fin de crear la ilusión de realidad al presentarla como historia verdadera. El procedimiento suponía una vuelta de tuerca al modelo implantado por Rodríguez de Montalvo. En opinión de Martínez Muñoz (2022: 55), tanto en el *Lepolemo* como en el *Amadís de Grecia* “la aparición de los cronistas en el ámbito de los paratextos provoca una imposible nivelación de su entidad ontológica con la del autor-traductor, que termina por evidenciar la condición ficcional de ambas instancias”. Si bien es cierto que se subraya la artificiosidad del procedimiento, también hay que considerar que es necesaria para enfatizar la coherencia de las distintas instancias del relato, puesto que la carta de Alquife al rey Amadís forma parte del manuscrito hallado.

Aunque la “Lamentación” y el “Sueño” no tienen vinculación argumental con la historia caballeresca, sí hay una conexión directa con el marco narrativo que crea una compleja e interesantísima combinación de las instancias del relato, inéditas en la obra de Feliciano de Silva. La narración de la “Lamentación” y el “Sueño” se hace en primera persona, de acuerdo con las convenciones de la ficción sentimental. El narrador que protagoniza los acontecimientos es un peregrino de amor que deambula, tutelado por la Congoja, por un escenario alegórico. Las dos partes de esta ficción sentimental en miniatura no corresponden al sabio Alquife, sino al *intérprete* o traductor de la misma, Feliciano de Silva, que, además protagoniza el relato alegórico que él mismo narra en primera persona<sup>21</sup>. La conexión con

<sup>21</sup> En virtud del subterfugio del manuscrito encontrado, Silva se comporta, en general, como un narrador extradiegético que traslada lo escrito por el cronista original; sin embargo, ello no obsta para que se manifieste en el texto con el fin de juzgar el desarrollo de la historia o valorar el comportamiento de los personajes, como habían hecho Páez de Ribera, Juan Díaz o el propio Montalvo. Sobre la cuestión, ver Sales Dasí (2002: xxix-xxx).

el marco narrativo se realiza a través de recursos que representan transgresiones de la narración en el relato que anticiparán procedimientos que culminarán en la obra cervantina. A saber, la dama del sueño encarece el sentido que ha tenido su servidor para pintar los amores de Lisuarte de Grecia, Amadís de Grecia y Perión; al final del “Sueño” se refiere el hallazgo del manuscrito de la segunda parte que contiene la historia de Amadís de Grecia, datos que permiten identificar el yo de la “Lamentación” y el “Sueño” con el traductor, esto es, con el propio Feliciano de Silva (Brandenberger, 2003:67).

Menos interés tiene otra suerte de transgresión del universo diegético asimilable a la metalepsis, la presencia en el “Sueño” de Juan Rodríguez del Padrón, autor de referencia en el género, que había escrito los *Diez mandamientos de amor*, a los que remite en última instancia el catálogo de compromisos con el amor que se ofrece en el “Sueño”.

A partir de la publicación en 1546 de la *Parte tercera de la corónica de don Florisel de Niquea*, Feliciano de Silva rehúsa mantener en el prólogo-dedicatoria a don Francisco de Zúñiga y Sotomayor los juegos metaficcionales y los argumentos explícitos para legitimar la ficción caballeresca. Como en el caso del *Amadís de Grecia*, la mención del manuscrito original de la crónica y su traducción se ofrece al comienzo del prólogo, a la manera de íncipit y después se dispone el verdadero prefacio:

Parte tercera de la corónica del muy excelente príncipe don Florisel de Niquea, en la cual trata de las grandes hazañas de los excelentísimos príncipes don Florisel de Niquea y don Falanges de Astra. La cual fue corregida por Feliciano de Silva de algunos errores que en la trasladación que se hizo del griego en latín por el gran historiador Falistes Campaneo había; va dirigida al ilustrísimo señor don Francisco de Zúñiga de Sotomayor, duque de Béjar, marqués de Ayamonte y de Gibrleón... (Silva, 1999: 3).

En la *Cuarta parte*, la referencia a la crónica antigua y a la traducción se inscribe en el título del primer libro: *Primera Parte de la cuarta de la Corónica del excelentísimo príncipe don Florisel de Niquea que fue escripta en griego por Galersis, fue sacada en latín por Philastes Campaneo, y traducida en romance castellano*

por Feliciano de Silua. El prólogo que precede este libro, dirigido a la reina María de Austria, se consagra, como se ha referido, a la exaltación de la guerra contra la liga de Esmalcalda y de la victoria de Mühlberg. En él, Feliciano de Silva hace un relato de la campaña militar en el que subraya el principio historiográfico por excelencia, *adtestatio rei visae*, para encarecer la estrategia empleada por Carlos V en la campaña de Inglestar: “Y yo, con la misma, oso decir que ni leí ni vi ni oí semejante gloria de osar, porque con reparos de fuertes muros, baluartes, bestiones y fortalezas, visto y oído y leído tener en mucho los capitanes...” (Silva, 1568: vii). Igualmente, para conocer con detalle los sucesos de la guerra acaecidos en la villa de Inglestar, exhorta a leer la crónica de Luis de Ávila, *Comentario de la guerra de Alemania hecha por Carlos V, máximo Emperador Romano, Rey de España, en el año de 1546-1547* (Venecia, 1548): “Y para más larga testificación de lo que tengo dicho, véanse los comentarios de don Luis de Ávila, comendador mayor de Alcántara, que como quien lo vio, da testimonio de ellos. Y él sabe que su testimonio es muy verdadero” (Silva, 1568: vii). En suma, Silva estaba afirmando que lo real es autosuficiente y que ser testigo de los hechos es un principio apto de la palabra; por ello ponderaba la testificación de los sucesos legitimada por la experiencia de haberlos vivido, pues Luis de Ávila y Zúñiga (Plasencia, 1504-1573) participó activamente al lado del emperador en la guerra contra la liga y en su principal batalla de Mühlberg, de la que fue testigo excepcional.

Con el panegírico a Carlos V que representa este prólogo, Silva integraba la *Cuarta parte del Florisel de Niquea* en la cultura de su época, pues a través de las palabras preliminares dirigidas a la hija del monarca se formulan los ideales colectivos, esto es, lo que Genette (1972, 33) denominó el discurso político, que implícitamente se filtra en el relato caballeresco. Tal discurso político actúa a manera de trasfondo que condiciona el texto a nivel diegético. La guerra de Granada, las guerras de religión en Europa o el peligro turco estaban no solo de forma explícita en los prólogos de los libros de caballerías, sino también detrás de la apariencia histórica más o menos remota de los propios relatos (Marín Pina, 1995). Bognolo y Río (2016: x y xi), por ejemplo, examinaron cómo la crónica de *Lepolemo* podía leerse a través de los avatares de la política imperial. La revitalización

de la materia carolingia con la adaptación del italiano realizada por Luis Domínguez del *Renaldos de Montalbán* (Toledo, Juan de Villalquirán, 1523) se enmarcaba en opinión de Gómez Redondo (2011: 11), “dentro del sistema de alianzas con el Imperio y la casa de Borgoña”. El prólogo-dedicatoria de la *Parte tercera del Florisel de Niquea*, cuajada de referencias a Heródoto, a Plutarco o a las guerras de Ciro y Crespo, culmina evocando y encareciendo cómo el dedicatario, Alonso Francisco de Zúñiga y Sotomayor, participó en julio de 1532 en el sitio de Viena y auxilió al emperador en la financiación de la batalla para liberar la ciudad del cerco de Solimán II. Martín Lalanda (1999: xxxv) ha tratado del “insistente mensaje ideológico” de los relatos de Silva, que logra integrar los ideales de la caballería en el espíritu de cruzada de su tiempo, capitalizado por la monarquía hispánica. En suma, la inserción de la historia contemporánea a través de los prefacios puede orientar la lectura en clave de muchos de los relatos caballerescos, perspectiva que ha guiado el análisis de muchos de los prólogos llevado a cabo por Izquierdo Andreu (2019).

#### LA EXPLORACIÓN DE LO VEROSÍMIL EN LOS PRÓLOGOS DE FELICIANO DE SILVA

En el final del prólogo de la *Cuarta parte del Florisel* hace Feliciano de Silva dos declaraciones que constituyen dos manifiestos de la poética renacentista: una defensa de la *variatio*, al justificar la inclusión de composiciones líricas en su relato; y una defensa de la literatura de entretenimiento, que ya antes había planteado sin ambages al final del prólogo-dedicatoria de la tercera parte de *Florisel*. Al servicio de estos dos principios, los relatos de Silva se caracterizaron por las escasas limitaciones que impuso a la verosimilitud de sus historias, algo que le afearon burlonamente sus contemporáneos, además de sus alambicados razonamientos<sup>22</sup>. Recuerda Consolación

<sup>22</sup> Al margen de los conocidos reproches a sus libros en el *Quijote*, por considerarlos responsables de la enajenación del hidalgo, entre las burlas sobresale la *Carta de Diego de Mendoza, en nombre de Marco Aurelio, a Feliciano de Silva*, publicada en las *Sales españolas* (1890, 228-234) por Antonio Paz y Melia. El propio Diego Hurtado de Mendoza le había lanzado también sus pullas en la *Carta del Bachiller de la Arcadia al capitán Salazar* (Paz y Melia, 1890, 80).

Baranda en la semblanza bio-bibliográfica de Feliciano de Silva para el *Diccionario biográfico* de la Real Academia de la Historia que el de Ciudad Rodrigo optó por lo que Domingo Ynduráin había calificado de poética de la inverosimilitud. Con todo, los prólogos de sus relatos caballerescos, especialmente el que abre el *Lisuarte de Grecia*, demuestran una preocupación por establecer las diferencias entre la verdad y la ficción, y sus reflexiones sobre el particular merodean por la noción de lo verosímil.

Se pregunta Feliciano de Silva, mediante el razonamiento casuístico, si pueden considerarse sucesos engañosos los que conducen a fines morales y virtuosos. A su juicio, el fin justifica los medios, pues los propios historiadores habían introducido en sus crónicas sucesos fabulosos en aras de su didactismo:

Así que todas las cosas donde buenos ejemplos se puedan tomar no se deben dejar de oír, puesto que fabulosas sean. Porque las crónicas que por verdaderas tenemos, aprobadas en la realidad de la verdad, pasaron no tan ciertas como leemos escritas muchas cosas de ellas, e otras cosas de ellas que admirables parecen e, por razón, duras de creer son verdaderas (Silva, 2002: 2).

Vives<sup>23</sup>, que había condenado la ambigüedad entre hechos y fábulas de la historia griega, admitió que se añadieran al conocimiento del acontecer histórico las fábulas consideradas doctas que pudieran aplicarse para ilustrar modelos de comportamiento: “las fábulas, pero las doctas<sup>24</sup> y las que, si el caso viniere, puedan apli-

<sup>23</sup> Las ideas de la historia de Vives se encuentran diseminadas en el conjunto de su obra, aunque se focalizan principalmente en dos tratados de 1531: *De tradendis disciplinis* y *De causis corruptarum artium*.

<sup>24</sup> En términos muy semejantes se expresa Silva en otro lugar del prólogo del *Lisuarte*: “Assí que, si los presentes mirar queremos, tantos e tales exemplos d’ estos, podríamos tomar que no hiciessen falta las crónicas antiguas que en los grandes hechos de armas hablan. Pues muchas historias tenidas por verdaderas, en la verdad son compuestas e fabulosas, las cuales creo yo ser escritas por hombres discretos e dotos que dar buenos exemplos a los que las leyesen desearen. Y porque en el tal estilo, por ser aplazible con afición assí a los dotos como a los que no son, manifestas fuessen las doctrinas e buenos exemplos que en los tales libros ay, con voluntad de ver las fábulas sabrosas assí fueron ordenados” (Silva, 2002: 4).

carse con fruto a la práctica, verbigracia: las ficciones poéticas, los apólogos de Esopo, los refranes y sentencias que adoctrinan el sentido común” (Vives, 1948: II, 657).

Por otro lado, Feliciano de Silva fue muy consciente de que la verdad puede resultar mucho más inverosímil que la ficción, idea que ilustra con dos episodios bíblicos:

E si ejemplos para creer cosas admirables que por caballeros hayan pasado en hechos de armas que parecen grave creer se pueden haber, ¿qué mayores ejemplos que los que de pura obligación hemos de creer e tener por fe? Como fue que Sansón con una quijada mató mil filisteos<sup>25</sup> e Judas Macabeo hacerse echar metido en una saca de lana con un trabuco dentro en la ciudad que cercada tenía<sup>26</sup>, por cuya industria de él fue tomada, con otros muchos ejemplos que por evitar prolijidad no los digo (Silva, 2002: 3).

Silva tuvo presente de forma muy acusada el relativismo de lo que denominamos verosímil. Por ello examinó las cualidades de lo maravilloso en términos de probabilidad y de credibilidad. Elaboró una estrategia muy hábil que cubría con apariencia de licitud retórica e histórica un auténtico sofisma para justificar los hechos prodigiosos de sus héroes caballerescos. Lo insólito es que se anticipa a los dictados sobre lo verosímil que consagró el Tasso en los *Discursos del poema heroico*. En esta pieza capital de la preceptiva literaria del Renacimiento, el autor de la *Jerusalén* establecía que las manifestaciones de lo maravilloso admisibles y lícitas eran las que tenían como responsable a Dios o las fuerzas sobrenaturales fundadas en la verdadera religión; en

<sup>25</sup> El episodio de la quijada del asno se relata en *Jueces* (15, 9-17).

<sup>26</sup> Del pasaje se infiere que Judas Macabeo, introducido en un saco de lana, fue lanzado, por una catapultilla o trabuco por encima de las murallas de la ciudadela que tenía asediada. El bíblico *Libro I de los Macabeos*, que relata los hechos de Judas hasta su muerte en la batalla de Elasa no registra ninguna hazaña semejante. No acertamos a localizar la fuente de lo referido por Silva, que podrá estar incluida en algunas de las crónicas medievales latinas o romances sobre los nueve héroes de la fama, entre los que se encuentra el hijo de Matatías, vencedor de los seleúcidas.

consecuencia, lo fabuloso era verosímil si era obra de Dios o de sus agentes por delegación<sup>27</sup>:

Attribuisca el poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter de gli uomini, a Dio, a gli angioli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è conceduta potestà, quali sono i santi, i magi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate, meravigliose parranno, anzi miracoli sono chiamati nel comune uso di parlare. Queste medesime, se si averà risguardo alla virtù e alla potenza di chi l' ha operate, verisimili saranno giudicate, perchè, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme col latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra fede (cioè che Dio e suoi ministri e i demoni e i mai (Tasso, 1964: 94).

Las razones del Tasso son semejantes a las empleadas por Silva<sup>28</sup> para justificar la aparente inverosimilitud de los episodios referidos de Sansón y Judas Macabeo. El origen del suceso maravilloso es lo que lo convierte en un milagro o un prodigio:

Algunos dirán a esto: lo que Sansón e Judas Macabeo hicieron fue por inspiración divina<sup>29</sup> que para ello les dio poder. A esto se puede responder que ninguna cosa sin Dios es hecha como dice san Juan. E así como Él permitió que aquellos tuviesen poder de hacer lo que hicieron, permite con otros que hayan el poder que Él dar les quiere

<sup>27</sup> Genette (1972: 36) señala que el Tasso, al introducir la distinción milagro-prodigio y las categorías de lo verosímil, de lo probable y lo creíble pasando así de la figuración a la intelección y luego a la fe, analizó cabalmente el relativismo de lo verosímil. Así lo formuló Tasso en el libro II de los *Discursos del poema heroico*: “Non è probabile semplicemente quel che fu probabile al gentile, né quel che al gentile pareva verisimile, par verisimile a ciascuno: non è verisimile, non è credibile al cristiano quel che è cedut dall idolatra; e s credibile, come dice Aristotele nella *Poetica*, è quello che si può fare non è credibile” (Tasso, 1964: 94).

<sup>28</sup> En la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d' Algarve*, Burgos (Fadrique Biel de Basilea, 1499), hay un razonamiento próximo al de Feliciano de Silva: “Y pues que a Dios no hay cosa imposible, ninguno debe tener en mucho lo contenido en este presente libro, ca Dios permite muchas maravillosas cosas, y por nuestra doctrina muchos milagros por confirmarnos en la fe” (Silva, 1995: 182).

<sup>29</sup> En efecto, en el libro de los *Jueces* (14, 19) se dice: “Luego el espíritu de Yahvé le invadió, bajó a Ascalón y mató a treinta hombres”.

para hacer sus obras grandes e maravillosas, así para los que las vean como para los que las oían, que a su poder todo es posible e nada imposible. Y como Él sea justo juez de todas las cosas, quiere que den el fruto para que Él las crio, no como nos queremos, mas como Él ordena e permite que pasen y sean (Silva, 2002: 2).

Feliciano de Silva tuvo en sus prólogos atisbos teóricos y críticos sobre la prosa de ficción que la poética del Renacimiento se ocuparía de desarrollar, y sus relatos anticiparon el curso por el que discurrió la prosa novelesca de la segunda mitad del siglo XVI. El final del *Florisel de Niquea III* es una proclamación de la literatura de entretenimiento<sup>30</sup>, que admitía el humor y la parodia, encarnados en la novela por Darinel, Busendo, Mordaqueo, el grotesco gigante enano, o la cretina Ximiaca. El humorismo es la única finalidad del amor que Ximiaca inspira a Busendo, personaje risible que ya había protagonizado episodios cómicos del *Amadís de Grecia*, relato cuya comicidad residía en la parodia de motivos caballerescos, y así hay que interpretar el interminable combate entre el Caballero de la Ardiente Espada y Brimartes. El propio vigor erótico de Rogel de Grecia es un ingrediente que proporciona al relato recursos del humor que Silva había ensayado con maestría en la *Segunda Celestina* y que ponía el contrapunto a la gravedad de la materia genuinamente caballeresca. Entreverar burlas y veras terminaría siendo rasgo distintivo de la literatura de recreación y pasatiempo del Siglo de Oro, porque era elemento imprescindible de un dogma de la poética del Renacimiento, la *varietas*, principio que, además, llevó a Silva a insertar en el *Amadís de Grecia* y en el *Florisel III* relatos pertenecientes a la modalidad ficcional más arraigada en la prosa castellana, la novela sentimental. Con el mismo fin introdujo

<sup>30</sup> Véase, así: "... de donde otras personas que tienen necesidad pueden sacar de la dulzura de las burlas el provecho de las veras que de esta historia se pueden sacar, pues que junto con el pasatiempo de la leer no se perderá el tiempo, sabiendo tomar lo bueno que de ella se pueda sacar. Que fue mi intención de escribirla para que con dulzura de las burlas aprovechen de las veras, suplico a vuestra excelencia reciba del servicio la voluntad, que es grande, para suplir lo que en la obra falta, para osarla poner en vuestro acatamiento, para que vuestra señoría, en los descansos de sus monerías y cazas junto con los grandes trabajos en la gobernación de tan grandes estados, tome algún rato recreación" (Silva, 1999: 6).

la coda pastoril en el *Amadís de Grecia* o el episodio entre bufonesco y eglógico protagonizados por Darinel y Mordaqueo en el *Florisel III*, novela salpicada por episodios más propios de los libros de aventuras peregrinas. Tales injertos anticiparon el sincretismo de la novela de la segunda mitad del siglo, y leídos como relatos independientes fueron precursores de las modalidades de la narrativa idealista que consagraron Montemayor y Núñez de Reinoso, autores con quienes Silva compartió amistad y preocupaciones sobre la creación literaria en los años en que germinaba la transición de la prosa de ficción hacia la novela moderna.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alvar, Manuel y Carlos Alvar, “La palabra *romance* en español”, en *Estudios dedicados al profesor Andrés Soria Ortega en el XXV aniversario de la Cátedra de Filología Románica*, Granada, Universidad de Granada, 1985, I, pp. 17-25.
- Baranda Leturio, Consolación (ed.), “Introducción” a Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Baranda Leturio, Consolación, “Feliciano de Silva”, en *Diccionario Biográfico Español* [Madrid], Real Academia de la Historia, 2009- <2012>. DBE: <<https://dbe.rah.es/biografias/74529/feliciano-de-silva>>.
- Baras Escolá, Alfredo (ed.), Miguel de Cervantes Saavedra, *Tragedia de la Numancia*, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE (col. Biblioteca Clásica), II, 2015.
- Barrado Barquillo, José, “Diego de Deza y Távera”, en *Diccionario Biográfico Español*, [Madrid], Real Academia de la Historia. DBE: <<https://dbe.rah.es/biografias/5848/diego-de-deza-y-tavera>>.
- Bognolo, Anna, “El prólogo del *Amadís* de Montalvo entre retórica, poética e historiografía”, en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares 22-27 de julio de 1996)*, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Universidad, 1998, Vol. I, 275-282.
- Bognolo, Anna, “El *Lepolemo, Caballero de la Cruz* y el *Leandro el Bel*”, *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 271-288.

- Bognolo, Anna, “Prólogo”, Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea. Partes I-II*, ed. Linda Pellegrino, rev. María Coduras Bruna, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015.
- Brandenberger, Tobias, “Libros de caballerías y ficción sentimental: el taller de Feliciano”, *Revista de Literatura Medieval*, 15, 1 (2003), pp. 55-80.
- Bueno Serrano, Ana Carmen, “Las innovaciones formales de Feliciano de Silva en el *Amadís de Grecia*: una coda pastoril”, en *Líneas actuales de investigación literaria. Estudios de Literatura Hispánica*, Verónica Arenas Lozano et alii (eds.), València, Universitat de València, 2005, pp. 165-176.
- Bueno Serrano, Ana Carmen “Feliciano de Silva, discípulo aventajado de Jorge de Montemayor”, en *Destiempos.com. Caballerías (dossier)*, Lillian von der Walde Moheno, Mariel Reinoso I. (eds.), México, Distrito Federal, Grupo Destiempos, Diciembre 2009 – Enero 2010, 23, pp. 167-181.
- Campos García Rojas, Axayacatl, “‘Galtenor cuenta..., pero Lirgandeo dize...’: el motivo ecdótico en los libros de caballerías hispánicos”, en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, José Manuel Lucía Megías, María del Carmen Marín Pina, Ana Carmen Bueno (eds.), Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 117-131.
- Campos García Rojas, Axayacatl, “Variaciones en centro y periferia sobre el manuscrito encontrado y la falsa traducción en los libros de caballerías castellanos”, *Tirant*, 15 (2012), pp. 47-60.
- Carrasco Martínez, Adolfo, “Heroísmo y fracaso en las muertes de Catón. Lecturas éticas y políticas de un ideal nobiliario de los siglos XVI al XVIII”, *Atalanta*, 5/2 (2017), pp. 19-56.
- Cortijo Ocaña, Antonio, *Teoría de la historia y teoría política en Sebastián Fox Morcillo. De Historiae Institutione Dialogus / Diálogo de la enseñanza de la historia*, Alcalá de Henares, 2000.
- Cravens, Sydney P., *Feliciano de Silva y los antecedentes de la novela pastoril en sus libros de caballerías*, Chapel Hill, Estudios de Hispanófila, 1976.
- Eisemberg, Daniel y María del Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2000.

- Genette, Gérard, “La escritura liberada: lo verosímil en la *Jerusalén liberada* del Tasso”, en *Lo verosímil*, Tzvetn Todorov (ed.), Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 31-61.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Gómez Redondo, Fernando, *Renaldos de Montalbán: (Libros I-II) (Toledo, Juan de Villaquirán, 1523): guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2011.
- Gutiérrez Trápaga, Daniel, “Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del *Amadís de Gaula*”, en *Literatura y ficción: “estorias”, aventuras y poesía en la Edad Media. Actas del Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Universidad de Valencia, del 19 al 21 de noviembre de 2014)*, Marta Haro Cortés (ed.), Valencia, PUV, 2015, 2, pp. 503-517.
- Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artus d’ Algarve*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, vol. I, Biblioteca Castro, Madrid, Turner, 1995.
- Hoek, Léo H., *La Marque du titre. Dispositives sémiotiques d’une pratique textuelle*, Paris/La Haye, Mouton, 1981.
- Hurtado de Mendoza, Diego, “Carta de Diego de Mendoza, en nombre de Marco Aurelio, a Feliciano de Silva”, en *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, ed. Antonio Paz y Melia, Madrid, Tello, 1890, pp. 228-234.
- Izquierdo Andreu, Almudena, *El prólogo del libro de caballerías: mentalidad y propaganda*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2019.
- Lacarra, María Jesús y José Manuel Cacho Blecua, *Historia de la literatura española. I. Entre la oralidad y la escritura*, Barcelona, Crítica, 2012.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *La idea de la fama en la edad media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, México, D. F., El Colegio de México, 1984.
- Marín Pina, María del Carmen, “El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles”, en *Actas del III Congreso de la Asociación*

- Hispanica de Literatura Medieval*, María Isabel Toro Pascua (ed.), Salamanca, Universidad, 1994, I, pp. 541-548.
- Marín Pina, María del Carmen, “La historia y los primeros libros de caballerías españoles”, en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 27 de septiembre - 1 de octubre 1993)*, Juan Paredes (ed.), vol. III, Granada, Universidad, 1995, pp. 183-192.
- Martínez Muñoz, Ana, “De la denegación autorial al prólogo ficcional: la construcción del pacto narrativo en los libros de caballerías”, *Historias fingidas*, 10 (2022), pp. 35-70.
- Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, ed. John G. Cummins, Madrid, Cátedra, 2008.
- Montero García, Gema, *Edición y estudio de la crónica de los muy valientes y esforçados e invencibles cavalleros don Florisel de Niquea*, tesis dirigida por Ignacio Díez Fernández, Madrid, Universidad Complutense, 2016.
- Montero García, Gema, *Florisel de Niquea (partes I-II) (Valladolid, Nicolás Tierri, 1532). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- Páez de Ribera, Ruy, *Florisando*, ed. María Aurora García Ruiz, Alcalá de Henares, Universidades de Alcalá y de Jaén, 2018.
- Paz y Melia, Antonio (ed.), *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Tello, 1890.
- Plutarco, *Catón el Joven*, en *Vidas paralelas*, Madrid, Gredos, 2008, VIII, pp. 47-120.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Río Noguera, Alberto del (ed.), Alonso de Salazar, *Lepolemo. Caballero de la Cruz*, Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 2016.
- Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula, I-II*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 1987.
- Roubaud, Sylvia, “Cervantes y el *Caballero de la Cruz*”, *NRFH*, XXXVIII (1990), pp. 525-566.
- Sales Dasí, Emilio José, *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

- Sancti Brocensis, Franciscii, *Opera Omnia, Tomus Quartus seu Opera Poetica*, ed. Gregoria Mayans, Ginebra, Fratres de Tournes, 1766.
- Sandoval, Paola Encarnación, “Rasgos narrativos de bucolismo en el episodio final del *Amadís de Grecia*”, en *Palmerín y sus libros: 500 años*, Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, Carlos Rubio Pacho (eds.), México, El Colegio de México, 2013, pp. 367-380.
- Sarasa Sánchez, Esteban y Carme Orcástegui, *La historia en la Edad Media: historiografía e historiadores en Europa occidental, siglos v-xiii*, Madrid, Cátedra, 1989.
- Sales Dasí, Emilio José, *Antología del ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Silva, Feliciano de, *Cuarta Parte de Florisel de Niquea*, Salamanca, Andrea de Portinaris, 1568.
- Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Silva, Feliciano de, *Lisuarte de Grecia (Libro VII de Amadís de Gaula)*, ed. Emilio J. Sales Dasí, Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- Silva, Feliciano de, *Amadís de Grecia*, ed. Ana Carmen Bueno Serrano y Carmen Laspuertas Sarvisé, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2004.
- Silva, Feliciano de, *Florisel de Niquea. Partes I-II*, pref. Anna Bognolo, ed. Linda Pellegrino, rev. María Coduras Bruna, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, 2015.
- Tasso, Torquato, *Discorsi dell arte poetica e del poema heroico*, ed. Luigi Poma, Bari, Laterza e Figli, 1964.
- Villaverde Embid, María del Pilar, *Florisel de Niquea de Feliciano de Silva (cuarta parte del libro I) (Salamanca, Andrés de Portonaris, 1551). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, Centro de Estudio Cervantinos, 2002.
- Vives, Juan Luis, *Obras completas*, ed. Lorenzo Riber, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1947-1948.
- Zadorojnyi, Alexei V., “El suicidio de Cato en Plutarco”, *The Classical Quarterly*, 57,1 (2007), pp. 216-30.

LAS DEDICATORIAS Y PRÓLOGOS  
DE LOS LIBROS DE PASTORES (1559-1629):  
VIDA Y ESCRITURA

Elisabet M. Rascón García

Universidad de Cádiz

Aunque en el campo de la prosa de ficción áurea es cada vez más frecuente encontrar trabajos sobre paratextos, todavía resulta difícil dar con este tipo de estudios en determinadas formas narrativas como los libros de pastores. Los motivos que explican semejante falta son varios; no obstante, parecen estar relacionados con la falta de interés de la crítica en las obras del género. Al menos, eso es lo que sugieren las publicaciones de los últimos años (Castillo Martínez, 2022: 385).

En efecto, el panorama crítico actual deja entrever que, salvo las grandes muestras del género, el corpus de la ficción pastoril apenas reviste interés para los especialistas. Es por ello por lo que, aprovechando este vacío crítico y la importancia cada vez mayor de los márgenes del texto, en este trabajo se propone un análisis sistemático y de conjunto de los paratextos —específicamente de los literarios— de los libros de pastores. Y es que además de presentar sus obras o explicar su poética, en las dedicatorias y los prólogos los autores del género dibujan su perfil biográfico y autorial. De ahí que estos espacios liminares sean una pieza esencial para reconstruir las vidas de estos novelistas, para conocer el proceso de redacción de sus obras o los motivos que los llevaron a publicar. Pero, sobre todo, son interesantes porque en ellos se repiten una serie de motivos que sugieren que los paratextos del género pastoril tenían una retórica propia.

## NOTICIAS BIOGRÁFICAS

Las noticias biográficas que aparecen en las dedicatorias y los prólogos de los libros de pastores son muy diferentes; no obstante, con frecuencia suelen aludir al origen del que escribe. El primero que hace uso de este motivo es el iniciador del género, Jorge de Montemayor, que en la dedicatoria de su *Diana* se presenta ante su destinatario, el muy ilustre señor don Joan de Castellá de Villanova, como “extranjero”, palabra con la que parece aludir a su condición de portugués (Montero, 1996: 4). Otro tanto hace fray Bartolomé Ponce, el autor de la *Clara Diana a lo divino*, que en la carta dedicatoria que sitúa al frente de su texto se autodenomina aragonés<sup>1</sup>; o el mexicano Francisco de Bramón, que, a decir de Barrera (2013: 42), en la dedicatoria de su novela pastoril *a lo divino* sugiere haber nacido en el territorio de Michoacán:

Antes que la flor brotara, señor ilustrísimo, del fruto que hoy mi tierno entendimiento ha producido, tenía vuestra señoría ilustrísima dueño propio, como señor que es de la tierra donde produjo la planta que hoy, a la sombra que deseaba para defensa de los desenfrenados vientos, se llega gananciosa de tener amparo en vuestra señoría ilustrísima<sup>2</sup>.

Conviene aclarar, sin embargo, que no todos los autores del género se conforman con apuntar su lugar de origen. Un buen ejemplo es el del sardo Antonio Lo Frasso, que no solo aprovecha el prólogo de

<sup>1</sup> Es más, según se lee en los paratextos del ejemplar R/14993 de la Biblioteca Nacional de España, el cisterciense se mostraba orgulloso de su procedencia: “Aunque no se me da nada el oler a mi tierra, antes dello me precio, pues lo mismo hicieron millares de insignes y egregios autores antiguos, que en verso y prosa no se desdñaron oler a sus patrias sin degenerar subtilizando con vocablos ajenos. Macrobio, Ioviano, Pontano, Cristóforo, Ladino, Filón, Platón, Sócrates, Séneca, Diógenes con otros gravísimos autores, así hebreros y griegos como latinos que se preciaron de escrebir en sus lenguas, ensalzando sus tierras” (1598: fols.7r.-v.).

<sup>2</sup> Las citas de *Los Sirgueros* están tomadas de la edición de Barrera (2013: 42). Véase el Apéndice para la transcripción de los textos estudiados que carecen de edición moderna. Para todo el corpus, véase el *Archivo de paratextos* (<<https://www.uhu.es/vies2>>).

*Los diez libros de Fortuna de Amor* para hacer una extensa descripción de la isla<sup>3</sup>, sino que también lo utiliza para rememorar el tiempo que vivió en Barcelona y los motivos que lo llevaron a escribir su libro en español (Medina Bermúdez 2005: 61-62):

no ha sido poco mi atrevimiento escrebir en la presente lengua, y dejar mi natural sarda, no por falta que no sea muy buena y muy cumplida de vocablos, tanto como alguna otra, excepto que fuera de mi patria por ser tan extraña, no se deja entender comúnmente como las otras, y por quanto en las ciudades y puertos de mar, la gente de más lustre se precian aprender toda manera de lenguaje, y leer algunos libros de extrañas lenguas, de manera que razonablemente los más de ellos dan razón de sí en algunas lenguas diferentes de la propia, yo como el menor de ellos, habiendo frecuentado la mayor parte de mis días en España, porque más comúnmente la gente goce de mis bajezas, he quesido escribir llanamente en lengua castellana en frasis pastoril y cortesano, porque gusten de lo que mejor les paresciere, pues no soy el primero ni pienso ser postrero de los que han escrito y escriben diferentes de sus propias lenguas<sup>4</sup>.

Un caso similar al de Lo Frasso es el de Bernardo González de Bobadilla, que también en el prólogo a sus *Ninfas y pastores de Henares* afirma ser natural de las Islas Canarias y haberse trasladado muy pronto a Salamanca, tras completar sus estudios de latín (Herrero García, 1983: 695; Arencibia Santana, 1991: 432):

Porque habitando yo la llana orilla de Tormes, donde la célebre Salamanca está fundada, y siendo natural de las nombradas Islas de Canarias, parece cosa extraordinaria ponerme a referir las propiedades y términos de la tierra que jamás vieron mis ojos; y para que no parezca antojo mío el quererme meter en cosas de que ni tengo noticia ni puedo llamarme testigo de vista, quiero hacer saber que solo me moví por haber oído a un compañero, natural de la famosa

<sup>3</sup> Que, conforme señala Roca Mussons (1992: 52) guarda grandes similitudes con la que hizo el humanista y teólogo Segismundo Arquer para la *Cosmographía* de Sebastián Münster.

<sup>4</sup> Las citas a *Los diez libros de Fortuna de Amor* están tomadas de la edición de Medina Bermúdez (2005: 8).

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 que parece naturalmente me incliné a escriber en mi grosera prosa y mal limados versos cuanto en las siestas del verano este compañero me contaba<sup>5</sup>.

Además de recurrir a los márgenes del texto para dar cuenta de su procedencia, los autores del género pastoril también dejan constancia de su formación en las dedicatorias y los prólogos de sus libros. Algunos, como Bernardo de Balbuena o Francisco de Bramón lo hacen estampando en sus preliminares una firma que permita identificarlos como doctor o bachiller<sup>6</sup>. También hay otros como Juan Arce Solórzano, que aluden de forma velada a sus estudios de cánones y decretos asegurando haber escrito “en varias facultades cosas varias” (1607: s. fol.)<sup>7</sup>; incluso, hay autores que, como Gabriel de Corral, utilizan los prólogos de sus obras para presentarse como estudiosos de la religión que escriben libros de entretenimiento. Con todo, el escritor que ofrece datos más claros sobre su educación es González de Bobadilla que, como ya se ha señalado, en los márgenes de sus *Ninfas y pastores de Henares*, afirma saber latín y ser estudiante en la Universidad de Salamanca<sup>8</sup>.

Dejando a un lado la formación académica, otros autores del género pastoril prefieren usar las dedicatorias y los prólogos de sus escritos para recoger informaciones relacionadas con su carrera militar. Tal es el caso de Gálvez de Montalvo, que en los preliminares del *Pastor de Fílida* recuerda a su mecenas, don Enrique de

<sup>5</sup> Las citas de *Ninfas y pastores de Henares* están tomadas de la edición de Santana Sanjurjo (2003: 233). Además, López Estrada (1991), Finello (1978).

<sup>6</sup> En el caso de Bramón, Barrera (2013: 42) señala una contradicción, pues en la portada de *Los Sigueros* se presenta como consiliario o, si se prefiere, como consejero de la Universidad de México.

<sup>7</sup> La cita está tomada del ejemplar R/1597, conservado en la Biblioteca Nacional de España.

<sup>8</sup> Esta condición de estudiante también se corrobora en la portada, donde se lee: “Primera parte de las ninfas y pastores de Henares. Dividida en seis libros. Compuesta por Bernardo González de Bobadilla, estudiante en la insigne universidad de Salamanca”.

Mendoza y Aragón, el tiempo que le sirvió como soldado en la guerra de las Alpujarras:

Entre los venturosos que vuestra señoría conocen y tratan he sido yo uno y estimo que de los más, porque deseando servir a vuestra señoría se me cumplió mi deseo y así dejé mi casa y otras muy señaladas do fui rogado que viniese y vine a esta donde holgaré de morir, y donde mi mayor trabajo es estar ocioso, contento y honrado como criado de vuestra señoría, y así a ratos entretenido en mi antiguo ejercicio de la divina alteza de la poesía (donde son tantos los llamados y tan pocos los escogidos) he compuesto *El pastor de Filida* (2003: 329)<sup>9</sup>.

Al igual que ocurre con Gálvez de Montalvo, en la dedicatoria de *La Galatea* Cervantes también intenta ganarse la voluntad de Ascanio Colonna, caracterizándose como soldado y sacando a relucir tanto la batalla de Lepanto, donde participó el padre del dedicatario, como algunos servicios que prestó a otros nobles directamente relacionados con este mecenas:

Hágale vuestra señoría ilustrísima bueno mi deseo, el cual envió delante, para dar algún ser a este mi pequeño servicio. Y si por esto no lo mereciere, merézcalo, a lo menos, por haber seguido algunos años las vencedoras banderas de aquel sol de la milicia que ayer nos quitó el cielo delante de los ojos, pero no de la memoria de aquellos que procuran tenerla de cosas dignas della, que fue el excelentísimo padre de vuestra señoría ilustrísima. Juntando a esto el efecto de reverencia que hacían en mi ánimo las cosas que, como en profecía, oí muchas veces decir de vuestra señoría ilustrísima al cardenal de Aquaviva, siendo yo su camarero en Roma (2014: 12-13).<sup>10</sup>

Pero los autores de novela pastoril no solo utilizan las dedicatorias y los prólogos de sus libros para reconstruir determinados pasajes de su trayectoria, sino que también los usan para hablar de su intimidad. El caso más significativo es el de Lope de Vega, que en el

<sup>9</sup> La cita está tomada de la edición de Martínez San Juan (2003). Ver Gamó (1987).

<sup>10</sup> La cita está tomada de la edición de Montero (2014).

prólogo de la *Arcadia* hace referencia a su biografía sentimental y anima a los lectores a buscar en la obra guiños a sus amores:

Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui el testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido. Y si en esto, como en sus amores, fue desdichado su dueño, ser ajenos y no propios de no haber acertado me disculpe, que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros. Si alguno no advirtiese que a vueltas de los ajenos he llorado los míos, tal en efeto como fui quise honrarme de escribirlos, pues era imposible honrarlos, acomodando a mis soledades materia triste, como quien tan lejos vive de cosa alegre. ¿Y qué pudo dar una Vega tan estéril que no fuesen pastores rudos? Que así lo parecerán a quien los imaginare míos, sin penetrar el alma de sus dueños. Si yo fuera soberbio monte, pudiera decir alguno que éste era el parto ridículo del moral filósofo, de que también se burla Horacio, pero antes es conforme a la esperanza de una Vega humilde el fruto de pastores que lo parezcan tanto, y más tratando amores con desdichas, que cayeron en mí como en su mismo centro.<sup>11</sup>

Algo parecido ocurre en la dedicatoria de los *Pastores de Belén*, donde el Fénix, que en esta ocasión firma como padre y no como autor, se dirige a su hijo Carlos Félix:

Estas prosas y versos al Niño Dios se dirigen bien a vuestros tiernos años, porque si Él os concede los que yo os deseo, será bien que cuando halléis Arcadias de pastores humanos sepáis que estos divinos escribieron mis desengaños y aquéllos mis ignorancias. Leed estas niñeces, comenzad en este Christus; que él os enseñará mejor cómo habéis de pasar las vuestras. Él os guarde.

*Vuestro padre*<sup>12</sup>

<sup>11</sup> La cita está tomada del ejemplar L 36, conservado en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Además, Vega (2012).

<sup>12</sup> La cita está tomada del ejemplar S. Coms.7-A-208, conservado en la Biblioteca de la Real Academia Española. Además, Vega (1991).

## EL PROCESO DE ESCRITURA

Además de dar noticia biográfica de su persona, las dedicatorias y los prólogos de los libros de pastores también ahondan en los pormenores del proceso de escritura de las obras. En este sentido, salvo contadas excepciones como las de Jerónimo de Covarrubias de Herrera, que en la dedicatoria en verso de *Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea* parece sugerir que escribe a una edad avanzada, con “poca salud y menos bríos”,<sup>13</sup> los autores de novela pastoril insisten en presentar sus textos como ejercicios de juventud que publican a una edad madura.

Un buen ejemplo de este tópico se halla en Bernardo González de Bobadilla, que en el prólogo a la *Primera parte de las ninfas y pastores de Henares* indica que comienza a redactar su obra cuando “apenas había dejado el estudio primero de la latina lengua” (2003: 235). Juan de Arce Solórzano, por su parte, asegura en la dedicatoria de sus *Tragedias de amor* (Chang, 2016) que empezó a dar forma a su ficción en 1598, poco antes de cumplir los diecinueve años. Es más, en el prólogo vuelve a insistir en esta idea y la amplía afirmando que imprime su obra cerca de los veintiocho años, siendo ya un hombre maduro y un autor que ha publicado varios libros:

En mis primeros años, instimulado de pueriles bríos para comenzar a conocer las dificultades de escribir (después de haber hecho algunas obrecillas a lo divino), ocupé mi corto ingenio diez meses en quince églogas, que a cosas más altas ni se extendía mi estudio ni de ello era capaz mi edad, que cosas tales a tiernos años competen. En los pocos que después han pasado (por ser tan pocos los que ahora tengo, que no llego a 28), he escrito en varias facultades cosas varias, con que al presente pudiera servirte, y acaso más que con estas contentarte; pero como los hijos primeros, aunque sean los peores, son los más amados, quise darles el lugar debido sacándolos ahora a luz, porque no se quejaron que eran los postreros en heredar, siendo los primeros en nacer, y porque otro no los publicara prevaricados y desconocidos como ya los he visto (1607: s. fol.).

<sup>13</sup> La cita está tomada de la edición digital que se encuentra en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d919>>.

Otro autor que también declara haber escrito su novela siendo muy joven es Bernardo de Balbuena, que en la dedicatoria de su *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* da a entender que empezó a redactar su texto mientras estaba en América y que lo imprimió al volver a España:

Estos acometimientos de mi pluma, ensayos del furor poético que en el verano de mi niñez, a vueltas de su nuevo mundo, fueron naciendo, no sé si diga que me pesó hallarlos ahora en España cuando yo del todo los tenía por perdidos (1608: s. fol.)<sup>14</sup>.

Jerónimo Heredia, por su parte, señala en el prólogo a su *Guirnalda de Venus casta* que escribió su texto en “juvenil ardor” (1603: fol. 5r.); no obstante, decidió darlo a la imprenta años más tarde como estrategia editorial para legitimar una obra de madurez que, dicho sea de paso, nunca llegaría a ver la luz:

[...] ofrezco yo —dice el autor— mi *Guirnalda*, acompañando el deseo de agradar con ella y con la imitación y acrescentamiento del *Amor enamorado*, que tan ingeniosamente escribió Antonio Minturno, a fin que en mí conozca el lector una voluntad de entreternerle hasta que le entregue el otro volumen, que ya tengo para imprimir de las *Lágrimas de san Pedro* y *Rimas espirituales y morales*, escritas en edad más madura y con mayor atención si bien en unas y otras no pretendí más que mostrar el deseo de agradarle (1603: fol. 5r.).<sup>15</sup>

La insistencia de los autores en presentar sus novelas como obras juveniles que publican a una edad tardía puede explicarse por muchos motivos; sin embargo, en el prólogo a *La Galatea* Cervantes, que también refiere haber escrito “habiendo apenas salido de los límites de la juventud” (2014: 14), da una serie de razones que permitirían aclarar la inserción de este tópico en los paratextos homodiegéticos de los libros de pastores:

<sup>14</sup> La cita está tomada del ejemplar 1.394, conservado en la Biblioteca Menéndez Pelayo.

<sup>15</sup> La cita está tomada del ejemplar BH FLL Res.663, conservado en la Biblioteca Complutense.

Mas son tan ordinarias y tan diferentes las humanas dificultades, y tan varios los fines y las acciones, que unos, con deseo de gloria, se aventuran; otros, con temor de infamia, no se atreven a publicar lo que, una vez descubierto, ha de sufrir el juicio del vulgo, peligroso y casi siempre engañado. Yo, no porque tenga razón para ser confiado, he dado muestras de atrevido en la publicación deste libro, sino porque no sabría determinarme destos dos inconvenientes cuál sea el mayor: o el de quien con ligereza, deseando comunicar el talento que del cielo ha recibido, temprano se aventura a ofrecer los frutos de su ingenio a su patria y amigos, o el que, de puro escrupuloso, perezoso y tardío, jamás acabando de contentarse de lo que hace y entiende, tiniendo solo por acertado lo que no alcanza, nunca se determina a descubrir y comunicar sus escritos. De manera que, así como la osadía y confianza del uno podría condenarse por la licencia demasiada, que con seguridad se concede, asimesmo el recelo y la tardanza del otro es vicioso, pues tarde o nunca aprovecha con el fruto de su ingenio y estudio a los que esperan y desean ayudas y ejemplos semejantes para pasar adelante en sus ejercicios. Huyendo destos dos inconvenientes, no he publicado antes de ahora este libro, ni tampoco quise tenerle para mí solo más tiempo guardado, pues para más que para mi gusto solo le compuso mi entendimiento (2014: 15-16).

Sea esta u otra explicación, lo cierto es que el motivo de presentar los libros de pastores como un ejercicio de juventud suele ir acompañado de otro que remite a las circunstancias de la escritura. En efecto, la mayor parte de los autores del género insiste en que crean estas obras para entretenerse. Tal es el caso de Gil Polo, que, en los preliminares de la *Diana*, afirma haberla compuesto “en ratos que pude hurtar a mis continuos negocios y ordinarias ocupaciones” (1564: fol. 5r.; Gil Polo, 1988)<sup>16</sup>. Lo mismo ocurre con Gálvez de Montalvo, que refiere haber escrito su *Pastor de Filida* “ansí a ratos entretenido en mi antiguo ejercicio de la divina alteza de la poesía” (1589: fol. 8r.). Claro está, a veces el proceso de redacción de estas obras no se presenta como un pasatiempo, sino como una forma de

<sup>16</sup> La cita está tomada del ejemplar R/1525, conservado en la Biblioteca Nacional de España.

evasión. Esto último es lo que le ocurre al bachiller Francisco de Bramón, que en el prólogo a los *Sirgueros* dice haber compuesto su libro coincidiendo con la fiesta la Inmaculada, para olvidar una fallida oposición:

El asunto que el celo de tan grande festividad me ofreció fue por divertirme y dar vado al ingenio que en los estudios mayores de Filosofía y Cánones —en que recibí con general aplauso el lauro del trabajo triunfo— felizmente aprobado, y a aliviarle de una cansada oposición, dejando el popular concurso y ambigüedad de amigos, que los más de este calamitoso tiempo son fingidos griegos (2013: 45).

Otros motivos que permiten justificar la escritura de libros pastoriles se relacionan con la admiración de algunos de estos autores por Montemayor. En este sentido conviene citar a fray Bartolomé Ponce, que, en la carta dedicatoria de su *Clara Diana a lo divino*, relata una anécdota que le ocurrió durante un encuentro con Montemayor, en el que le habló acerca de su propósito de componer una nueva *Diana*:

Yo os prometo, señor Montemayor —dije yo—, de con mi rusticidad y gruesa vena componer otra *Diana*, la cual con toscos garrotazos corra tras la vuestra. Con esto y mucha risa se acabó el combate, y nos despedimos. Perdone Dios su alma, que nunca más le vi. Antes, de allí a pocos meses, me dijeron cómo un amigo suyo le había muerto por ciertos celos o amores (1598: fol. 6r.).

Por último, los hay con cierta experiencia en el campo de la escritura, como Juan Arce Solórzano, que deciden probar suerte en el género pastoril para darse a conocer:

En mis primeros años, instimulado de pueriles bríos para comenzar a conocer las dificultades de escribir (después de haber hecho algunas obrecillas a lo divino), ocupé mi corto ingenio diez meses en quince églogas, que a cosas más altas ni se extendía mi estudio ni de ello era capaz mi edad, que cosas tales a tiernos años competen (1607: s. fol.).

## LAS CIRCUNSTANCIAS DE LA PUBLICACIÓN

La presentación de la novela pastoril como un ejercicio de juventud que se publica a una edad madura está estrechamente relacionada con otro tópico por el que estos textos se presentan como obras que se acaban dando a la luz debido a la insistencia de amigos o del círculo más cercano. El que inicia este lugar común es Gil Polo, que en el prólogo de su *Diana* afirma darla a la imprenta porque

como les pareciese a muchos señores y amigos míos que se debía publicar, me importunaron que lo mandase imprimir. Y aunque sabía a cuánto se aventuran los que ofrecen sus libros a los pareceres de necios y maliciosos, quise sacarlo a luz dando crédito a la opinión de los que tengo por sabios, y esforzándome con ver que ni a Virgilio ni a Petrarca les faltan detractores (1598: fol. 6r.).

Otro tanto ocurre con González de Bobadilla, que también usa el prólogo a sus *Ninfas y pastores de Henares* para explicar que, aunque compuso su libro sin “ánimo de sacarlo a la luz” (2003:235), finalmente accedió a imprimirlo para dar gusto a “muchos —señala— que me rogaron” (1603:235). Un caso similar es el de Jerónimo de Heredia, que en los preliminares de su *Guirnalda de Venus casta* justifica su decisión de hacer público su texto de la siguiente manera:

Una secreta causa, con la voluntad de mis amigos (que siempre en mí ha tenido y tendrá fuerza de imperio), pudo obligarme a que imprimiese estas obras,<sup>17</sup> que fuerza tan grande había de ser la que en mí pudiese tanto, en un tiempo tan extremado en la emulación cuanto aventajado en algunos ingenios de los muchos que

<sup>17</sup> En otro paratexto de la *Guirnalda*, el padre fray Agustín Osorio asegura que Heredia publicó “a pura persuasión de amigos” (1603: fol. 4v.). Por otra parte, conviene señalar que Heredia no es el único autor pastoril que imprime debido a la insistencia de sus amigos, pues Bartolomé del Enciso también lo hará en el *Desengaño de celos*: “habiendo escrito esta primera parte y fenecídola yo, estuve determinado a que solo sirviese para mi contemplación y estuviese oculta, no atreviéndome de alguna suerte a sacalla en público al juicio de tantos y tan delicados ingenios como agora en nuestras Españas florecen; pero comunicándola con algunos amigos míos, ellos fueron de parecer que la sacase a la luz. Y no solo esto, mas persuadiéronme tanto que me fue forzoso condescender con su gusto y ruego” (1586: fol. 5r.).

profesan este difícil arte, cuya consideración acobardara mayor ánimo que el mío. Pero al fin me resolví, por voluntad ajena más que por gusto propio o estimación de gloria, que esta jamás la pretendí (1603: fol. 5r.).

Aun así, no todos los autores del género recurren a esta excusa para justificar la impresión de sus libros. Juan Arce Solórzano, por ejemplo, indica en el prólogo a sus *Tragedias de amor* que decide sacar a la luz su novela para evitar que otro se apropie de ella y circule sin su consentimiento<sup>18</sup>. Fray Bartolomé Ponce utiliza un argumento muy parecido en la carta dedicatoria de su *Clara Diana*, donde asegura que su obra corrió por Madrid sin su permiso y que tuvo que recomponerla antes de publicarla:

El año de setenta y uno, volviendo yo a Madrid, topé con mi *Diana* tan descabellada y puesta en cuadernos o, por acertar, hecha mil cuartos que, compadeciéndome de ella, junté sus renglones y encuaderné sus papeles, no con intención de la imprimir, sino solo de la enmendar y en la segunda parte proseguir más por mi recreación que por pensar dar con ella gusto ni desgusto. Al fin, después de varios sucesos y haber andado por algunas manos, quiso Dios llegase a reposar so el amparo y sombra de un caballero amigo mío, el cual, con ilustres y sanas entrañas determinó hacella imprimir a su costa y despensa, más por su bondad y valor que por merecello la obra ni su autor, pareciéndole que de cualquiera libro se puede sacar provecho si lo saben bien buscar (1598: fol. 5v.).

En ocasiones, el motivo de la publicación también sirve como una estrategia para presentar otros libros. Así, en el prólogo a su *Guirnalda de Venus Casta* Jerónimo de Heredia alude a dos libros que acaba de terminar y que tiene listos para imprimir, las *Lágrimas de san Pedro* y las *Rimas espirituales y morales*, pero que nunca verían la luz (Quero Coll, s. a.). Bernardo de Balbuena, por su parte, usa la dedicatoria de su *Siglo de Oro* para presentar su *Bernardo*, un

<sup>18</sup> “[...] pero como los hijos primeros, aunque sean los peores, son los más amados, quise darles el lugar debido sacándolos ahora a luz, porque no se quejaron que eran los postreros en heredar, siendo los primeros en nacer, y porque otro no los publicara prevaricados y desconocidos como ya los he visto” (1607: s. fol.).

poema épico que, finalmente, no vería la luz hasta 1624<sup>19</sup>. Y Gabriel Corral utiliza el prólogo a su *Cintia de Aranjuez* para dar cuenta de un libro —probablemente de tema serio— que estuvo a punto de imprimir y de otras obras que espera ver en letras de molde en un futuro:

Lo que más riesgo tiene es dar a luz libro de entretenimiento, aunque honesto y ejemplar, cuando de la opinión de mis estudios esperaban más importantes materias, mas vuestra merced saber que justos respetos ocultan otro de mayor asunto que tuve cerca de la estampa [...] Presto desquitaré este ocio con más lucidas fatigas; entretanto, no pido aplauso, sino paciencia (1629: s. fol.).

Por último, cabe señalar que la mayor parte de los autores de novela pastoril también coinciden en los motivos que les llevan a buscar mecenas. No sin razón, en sus dedicatorias, todos se dirigen a su destinatario para pedirle que defienda su creación. En este sentido, Jerónimo de Arbolanche dedica sus *Nueve libros de las Abidas* a doña Adriana de Egüés y del Belmonte para pedirle que defienda su obra “de suerte / que no pueda su fruta ser dañada / ni de granizo ni de rayo fuerte” (1566: fol. 2v.; González Ollé: 1969 y 1972)<sup>20</sup>. Gálvez de Montalvo dirige su *Pastor de Filida* a don Enrique de Mendoza y Aragón para que “nadie le ose enojar” (1589: fol. 8v.). Y Arce Solórzano envía sus *Tragedias de amor* al conde de Lemos con el propósito de pedirle amparo:

Antiguamente las humildes églogas fueron dignas de resonar en las orejas de los cónsules y césares. Si estas no igualan en los méritos a aquellas, al menos igualan en el mecenazgo con que cobran autoridad y estima vuestra excelencia, pues en su nombre se criaron las ampare, que con eso quedarán premiadas, los pastores contentos, los detractores enfrenados y yo favorecido (1607: s. fol.).

<sup>19</sup> Es decir: “Suplico a vuestra excelencia se digne de aceptar este servicio y favorecer los principios en que se cortó la pluma para el famoso *Bernardo*, que ufano de haber ya llegado a los pies de vuestra excelencia piensa asombrar el mundo con tal grandeza” (1608: s. fol.).

<sup>20</sup> La cita está tomada del ejemplar R/1505, conservado en la Biblioteca Nacional de España. Ver Arbolanche (1969) y Pascual Fernández (2012).

## CONSIDERACIONES FINALES

Los motivos que presentan las dedicatorias y los prólogos de los libros de pastores son muy diferentes y variados; sin embargo, tienen muchos puntos de unión. Para empezar, los autores del género pastoril suelen dar cuenta de su biografía en los preliminares de sus textos, y lo hacen apuntando casi siempre su lugar de origen, como bien muestran, entre otros, los casos de Jorge de Montemayor, Antonio de Lo Frasso o Bernardo González de Bobadilla. También hay autores como Balbuena, el mexicano Bramón o Gálvez de Montalvo y Cervantes que tienen la costumbre de aludir, respectivamente, a su formación de hombres de letras y de armas. Incluso, hay escritores como Lope de Vega que utilizan los espacios liminares de sus escritos para fijar su biografía amorosa.

Con todo, este no es el único lugar común a los libros de pastores, pues, salvo contadas excepciones, quienes forman parte de este género acostumbran a presentar sus textos como obras de juventud que publican a una edad madura. Asimismo, utilizan los márgenes de sus novelas para justificar los motivos de la escritura. Algunos como Gálvez de Montalvo aseguran tomar la pluma para entretenerse; no obstante, otros como fray Bartolomé Ponce o Arce Solórzano escriben porque son admiradores del género o como una estrategia editorial para dar a conocer otras obras.

Muy relacionado con este último tópico se encuentran los motivos de publicación. Una buena parte de los autores de novela pastoril aseguran que publican sus obras por petición de su círculo más cercano; otros lo hacen para evitar ediciones espurias y otros para dar noticia de próximas publicaciones.

En cualquier caso, aunque los motivos de este trabajo parecen indicar que los espacios liminares de los libros de pastores tienen una retórica propia, no debe olvidarse que este catálogo es solo un primer acercamiento a los márgenes del género y que convendría completarlo con el estudio de los paratextos editoriales. En este sentido, sería convendría estudiar las redes de sociabilidad de estos autores a través de los poemas laudatorios.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arbolanche, Jerónimo de, *Los nueve libros de la Abidas*, Zaragoza, Juan Millán, 1566.
- Arbolanche, Jerónimo de, *Abidas*, ed. F. González Ollé, Madrid, CSIC, 1969 y 1972.
- Arce Solórzano, Juan, *Tragedias de amor, de gustoso y apacible entretenimiento*, Madrid, Antonio Rodríguez, 1607.
- Arencibia Santana, Yolanda, “El despertar de la literatura”, en *Historia de Canarias. Siglos XVI-XVII*, Valencia, Editorial Prensa Ibérica, II, 1991.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974.
- Balbuena, Bernardo de, *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*, ed. Jaime J. Martínez Martín, Madrid, UNED, 2014.
- Bartolomé López de Enciso, *Desengaño de celos*, Madrid, Francisco Sánchez, 1586.
- Bramón, Francisco, *Los sirgueros de la Virgen sin original pecado*, ed. Trinidad Barrera, Frankfurt am Main, Vervuert, 2013.
- Cabrera Perera, Antonio, “Una visión del primer libro poético canario en el Siglo de Oro: *Ninfas de Henares*, de Bernardo González”, *Philologica canariensis*, 1 (1995), pp. 11-34.
- Castillo Martínez, Cristina, “Panorama crítico de la prosa del Siglo de Oro (2017-2020)”, *Etiópicas*, 18 (2022), pp. 285-431. <[https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/21654/Panorama\\_critico.pdf?sequence=2](https://rabida.uhu.es/dspace/bitstream/handle/10272/21654/Panorama_critico.pdf?sequence=2)> [consulta: 30/06/2023].
- Castillo Martínez, Cristina, “Corral, Gabriel de”, en *Diccionario Filológico de Literatura Española Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2012, pp. 379-383.
- Chang, WenYuan, *Estudio y edición de las Tragedias de amor de Arze Solórzano*, Universidad Complutense, tesis de doctorado, 2016. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39968/1/T37951.pdf>> [consulta: 30/06/2023].
- Corral, Gabriel de, *Obras*, ed. John V. Falconieri, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1982.
- Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Miguel Herrero García, Madrid, CSIC, 1983.

- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Corral, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez: prosas y versos*, Madrid, Imprenta del Reino, 1629.
- Covarrubias Herrera, Jerónimo de, *Los cinco libros intitulados de la enamorada Elisea*, Valladolid, Luis Delgado, 1594.
- Finello, Dominick, “Una olvidada defensa de la poesía del Siglo XVI. El prólogo de la *Primera parte de las ninfas y pastores de Henares* de Bernardo González de Bobadilla”, *Anuario de letras*, 16 (1978), pp. 275-289.
- Gálvez de Montalvo, Luis, *El pastor de Filida*, ed. Miguel Ángel Martínez San Juan, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.
- Gamo, Alonso, *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana y la Excelentísima Diputación Provincial, 1987.
- Gil Polo, Gaspar, *Diana enamorada*, Valencia, Viuda de Juan Mey, 1564.
- Gil Polo, Gaspar, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988.
- González de Bobadilla, Bernardo, *Primera parte de las ninfas y pastores de Henares*, ed. Victoriano Camilo Santana Sanjurjo, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2003. <<https://acceda.cris.ulpgc.es/handle/10553/19987>> [consulta: 30/06/2023].
- Heredia, Jerónimo de, *Guirnalda de Venus casta y Amor enamorado*, Barcelona, Imprenta de Jaime Cendrath, 1603.
- Lo Frasso, Antonio de, *Los diez libros de Fortuna de amor*, ed. Alejandro Medina Bermúdez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- López Estrada, Francisco, “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 de La Laguna, 1991, pp. 27-56.
- Medina Bermúdez, Alejandro, *La obra pastoril de Antonio Lofrasso*, Universidad Complutense de Madrid, tesis de doctorado, 2005. <<https://eprints.ucm.es/60040/1/T28851.pdf>> [consulta: 30/06/2023].
- Montemayor, Jorge de, *La Diana*, ed. Juan Montero, Barcelona, Crítica, 1996.

- Pascual Fernández, María Francisca, “*Las Abidas de Jerónimo de Arbolanche: primer episodio pastoril*”, en “*Scripta manet*”. *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*, Carlos Mata Induráin y A. J. Sáez (eds.), Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 319-336.
- Ponce, fray Bartolomé, *Primera parte de la Clara Diana a lo divino*, Zaragoza, Impresa por Lorenzo de Robles, 1580.
- Querol Coll, Enric, “Jeroni d’Heredia i Audart”, en *Diccionario Biográfico electrónico de la Real Academia de la Historia*, <<https://dbe.rah.es/biografias/98745/jeroni-d-heredia-i-aduart>> [consulta 30/06/2023].
- Roca Mussons, María A., “Antonio Lo Frasso, militar de l’Alguer”, en *Los Diez Libros de Fortuna de Amor*, Consiglio Nazionale delle Ricerche, Cagliari, 1992, pp. 7-64.
- Santana Sanjurjo, Victoriano Camilo, *Bernardo González de Bobadilla, ¿autor canario del siglo XVI?*, Las Palmas de Gran Canaria, Colección Ágape, 2002.
- Santana Sanjurjo, Victoriano Camilo, *Edición de ninfas y pastores de Henares de Bernardo González de Bobadilla (Alcalá de Henares, 1587)*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, tesis de doctorado, 2003.
- Santana Sanjurjo, Victoriano Camilo, “El paratexto de *Ninfas y pastores de Henares*”, en *Humanismo y tradición clásica en España y América II*, Jesús María Nieto Ibáñez (ed.), León, Universidad de León, 2004, pp. 269-332.
- Vega, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Luis Sánchez, 1598. <<http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=29569>> [consulta 30/06/2023].
- Vega, Lope de, *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2012
- Vega, Lope de, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1612.
- Vega, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, PPU, 1991.



APÉNDICE<sup>21</sup>

[1]

FRAY BARTOLOMÉ PONCE, *PRIMERA PARTE DE LA CLARA DIANA A LO DIVINO*, ZARAGOZA, IMPRESA POR LORENZO ROBLES, 1580<sup>22</sup>

CARTA DEDICATORIA DEL AUTOR AL PRUDENTE LECTOR, EN LA CUAL LE DA CUENTA DE LOS MOTIVOS QUE LE MOVIERON A COMPONER ESTA *DIANA*

El año mil quinientos cincuenta y nueve, estando yo en la corte del rey don Felipe Segundo de este nombre, señor nuestro, por negocios de esta mi casa y monasterio de Santa Fe, tratando entre caballeros cortesanos, vi y leí la *Diana* de Jorge de Montemayor, la cual era tan accepta quanto yo jamás otro libro en romance haya visto. Entonces, tuve entrañable deseo de conocer a su autor, lo cual se me cumplió tan a mi gusto que, dentro de diez días, se ofreció tenernos convidados a los dos un caballero muy ilustre, aficionado en todo extremo al verso y poesía. Luego se comenzó a tratar sobre mesa del negocio. Y yo, con algún buen celo, le comencé a decir cuán deseada había tenido su vista y amistad, si quiera para con ella tomar brío de decille cuán malgastaba su delicado entendimiento con las demás potencias del alma, ocupando el tiempo en meditar conceptos, medir rimas, fabricar historias y componer libros de amor mundano y estilo profano. Con medida risa me respondió diciendo: “Padre Ponce, hagan los frailes penitencia por todos, que los hijosdalgo armas y amores son su profesión”. “Y yo os prometo, señor Montemayor —dije yo— de con mi rusticidad y gruesa vena, componer otra Diana, la cual con toscos garrotazos corra tras la vuestra”.

Con esto y mucha risa se acabó el convite y nos despedimos. Perdone Dios su alma, que nunca más le vi. Antes, de allí a pocos

<sup>21</sup> A continuación, se transcriben los textos estudiados que carecen de edición moderna.

<sup>22</sup> Los paratextos de la *Clara Diana a lo divino* están tomados del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura R/14993.

meses, me dijeron cómo un muy amigo suyo le había muerto por ciertos celos o amores, justísimos juicios son de Dios, que aquello que más trata y ama cualquiera viviendo por la mayor parte le castiga, muriendo, siendo en ofensa de su criador, sino veldo, pues con amores vivió y aún con ellos se crió; en amores se metió, siempre en ellos contempló; los amores ensalzó, y de amores escribió, y por amores murió. Cata aquí, pues, sabio lector, la primera ocasión y sencillo motivo que me movió a componer mi más oscura que clara *Diana*.

No paró en esto el negocio, pues el caballero delante quien di la palabra me fue tan solícito (por no decir molesto) que jamás día me dejó, ni aún hora pasó, en que no me hiciese en ella escribir y muy a la posta caminar. O cosa graciosa que aún no bien tenía escrita la hoja cuando o me la hurtaba o la trasladaba. Hízome también otro daño, que fue darme parte de algunos varios y desastrados sucesos acaecidos en él y otros caballeros, sus grandes amigos, para que, puestos en verso a modo de historia, diesen real muestra de los desvaríos del mundo solicitados por el diablo y consumados en la carne. Al fin, yo la acabé del modo que aquí la presento; y más de doce años pasaron que ni yo más la vi ni aun de ella me acordé.

El año de setenta y uno, volviendo yo a Madrid, topé con mi *Diana* tan descabellada y puesta en cuadernos o por acertar hecha mil cuartos que compadeciéndome de ella junté sus renglones y encuaderné sus papeles, no con intención de la imprimir, sino solo de la enmendar y en la segunda parte proseguir más por mi recreación que por pensar dar con ella gusto ni desgusto. Al fin, después de varios sucesos y haber andado por algunas manos, quiso Dios llegase a reposar so el amparo y sombra de un caballero amigo mío, el cual, con ilustres y sanas entrañas, determinó hacella imprimir a su costa y despensa, más por su bondad y valor que por merecello la obra ni su autor, pareciéndole que de qualquere libro se puede sacar provecho si lo saben bien buscar. Sabe Dios cuánto me pesa, pues conozco el verso ser tosco y no polido, según agora se usa, y la prosa saber a tan natural aragonés como soy. Aunque no se me da nada el oler a mi tierra, antes dello me precio, pues lo mismo hicieron millares de insignes y egregios autores antiguos, que en verso y prosa no se desdeñaron oler a sus patrias sin degenerar subtilizando con

vocablos ajenos. Macrobio, Ioviano, Pontano, Cristóforo, Ladino, Filón, Platón, Sócrates, Séneca, Diógenes con otros gravísimos autores, así hebreros y griegos como latinos que se preciaron de escribir en sus lenguas, ensalzando sus tierras, teniendo en reverencia y grande estima el verso, y celebrando la consonancia: no como en estos tiempos se hallan algunos impertinentes que por faltalles la habilidad hacen vilipendio de metros, no teniendo vergüenza de ver cómo muchos santos doctores han escrito muy altamente en estilo poético. Lean los ignorantes las obras que en verso hizo el doctísimo Rauano, Gregorio Nacianceno, maestro de san Jerónimo, san Hilario, san Prudencio, Eusebio, papa cesariense, Eneas Silvio, David, Jeremías, con otros sin cuento.

Al fin, teniendo yo entendido que este caballero amigo mío quería hacerla imprimir, heme aconsolado de dos mil obstáculos que en suplicación se me ofrecían, pues su valor y calidad todas mis faltas suplirá, y con su ilustre nombre quedará clara Diana, por más obscura y tiznada que yo la presenté. También sé que no han faltado escrupulosos que, sin dar en la cuenta de la maraña que la obra lleva, han dicho no era bien mezclar cosas virtuosas con profanas, lo cual tuvieran razón si se pudiera excusar. Mas como esto vaya como una tragicomedia recitada entre el diablo, mundo y carne (y en ella se introduzgan el hombre racional con sus potencias y sentidos prevaricados en amores mundanos y la continua batalla que los vicios llevan con las virtudes), cosa más que clara parece donde habla el mundo desde su alcázar, que aquí tan al natural pintamos, no poderse tractar sino cosas del mundo, así como cuando llegamos a la torre del conocimiento y penitencia, no poder hablar sino según sus calidades y especies cuanto más que para dar sabor a desabridos gustos es menester hacer ensaladas gustosas.

Torno a decir y afirmar que sabe aquel que todo lo sabe y es escudriñador de los humanos corazones, que nunca mi intención fue de imprimilla hasta en tanto que gentes muy doctas y graves, después de haber en ella puesto su censura, me han mandado poner mi honra en almoneda, sacándola a la luz. Al fin, prudente lector, tal cual esté la presento y hago de ella plato, suplicando cubras con tu cordura sus intolerables faltas. Ella va toda fundada en lo que arriba dije, digo en la brava y muy intestina batalla que llevan los enemigos

del alma con las tres potencias y quienes son parciales de la una banda y de la otra. Introdúcense en ella el diablo como mayoral de los rabaños que siguen al mundo y carne; finjo al mundo como un cazador zagalejo, y como la carne y él se juntan, disimulo la carne como una polida pastora que se llame como en latín Caro. Enseño tener esta pastora Caro tres hermanas menores llamadas, la primera, Escuálida; la segunda, Rutuba; la tercera, Felia, que significa *concupiscencia carnis, concupiscencia oculorum, etc., superboa vote*, según san Joan lo escribe en su *Canónica*. Muestro cómo el mayoral demonio tiene siete hijas legítimas, las cuales disimuladas como pastoras sirven a Caro, que son los siete vicios. Pongo otras siete divinas pastoras mortales enemigas de las ya dichas que son las siete virtudes. Fabrico un pastor debajo nombre de Barpolio, que representa el hombre racional. Al fin, labró un dechado que palpablemente muestra debajo especulación y metáfora el discurso de nuestra vida y dónde va a parar como en un cristalino espejo de lo que hoy más se usa en el mundo. Todo lo susmeto a la corrección de la sacrosanta iglesia romana, con la protestación que se sigue: *Pralibato auxilio divino suffultos protestor que quie quied dixero ad laudem divini (susultos protector) nominis et ad finem lucide veritatis et ad salutem animarum dicti censeatur si quid vero (quod absit) a veritate devium protulero, il lud ex nunc reuoco, casso irrito, et habeo pro non dicto et totum id quicquid dixero correctioni praecipue reverendoum sacrae theologiae magistrorum et omnium aliorum ad quos pertinet illa corrigere suppono: nihil aliud intendens asserere nec tenere, nisi quod sacrosancta mater ecclesia approbat et tenet cui me et omnia per me dicenda subicio prompto corde.*

[2]

BARTOLOMÉ LÓPEZ DE ENCISO, *DESENGAÑO DE CELOS*,  
MADRID, FRANCISCO SÁNCHEZ, 1586<sup>23</sup>

AL ILUSTRÍSIMO SEÑOR DON LUIS ENRÍQUEZ,  
CONDE DE MELGAR<sup>24</sup>

Si el ánimo que de servir a vuestra señoría ilustrísima tengo no me desculpára del atrevimiento que hago en dirigir obra tan humilde donde aún las muy altas quedan cortas, tampoco me atreviera a hacer tal dirección como a sacarla en público sin el amparo de vuestra señoría ilustrísima, debajo del cual no solo puede salir segura al juicio de todo el mundo, pero cobrando el ser de que sin tan alto favor fuera bien necesitada estimarse por obra digna de ser curiosamente vista. Pues cualquier lector, viendo el escudo y defensa que delante tiene, si fuere mordaz, yo soy cierto que no terná osadía de mover contra él sus crueles armas; y el discreto imaginará que obra que voló tan alto como merecer ser admitida de vuestra señoría ilustrísima tiene en sí algo que, aunque a él sea oculto, le da méritos de tal auxilio; y, culpándose así de los mismos defectos que en mi obra hubiere, hará delicadas cosas por el respecto que a las de vuestra señoría ilustrísima debemos tener todos los que hoy vivimos. Bastante ocasión para que yo me haya desvelado en procurar hacer este pequeño servicio, pues ninguno en la tierra con tanta razón merece ser servido. Porque mirando a los antecesores donde vuestra señoría ilustrísima procede y leyendo las antiguas y verdaderas corónicas se halla en ellos tanto valor y resplandecientes virtudes que fuera necesario para explicar alguna pequeña parte de ellas hacer un discurso muy mayor que aqueste, que yo con tanta voluntad ofrezco a vuestra señoría ilustrísima, sello de sus mayores y extremo, y remate de heroicas virtudes y soberana nobleza. Y, así, teniendo yo conocimiento de

<sup>23</sup> Los paratextos de *Desengaño de celos* están tomados del ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de España con la signatura U/2940.

<sup>24</sup> Este dedicatario probablemente deba identificarse con Luis Enríquez de Cabrera (1531-1596), uno de los caballeros que acompañó a Felipe II en su viaje para casarse con María Tudor.

esto y codicioso de emplearme en algo que a vuestra señoría ilustrísima fuese acepto, me dispuse a escribir este desengaño de ignorantes celosos, pues quien no lo fuere está averiguado que no los terná, convirtiéndolo todo en un justo loor de las mujeres, paresciéndome grandísimo error y bajeza de todos los que en vituperio suyo se ocupan. Y por ser de ánimos generosos el defenderlas y excusarlas de semejantes maldicientes, entendí que vuestra señoría ilustrísima como más excelso en todo lo que fuere grandeza y virtud recibiera bien las primicias de mi corto y pobre ingenio, lo que yo humildemente suplico y que se tenga por un principio de la voluntad que de servir a vuestra señoría ilustrísima tengo. Que si así ello fuere aceptado, yo quedaré con sumo premio de mi trabajo y animado a mayores cosas, y como un perpetuo criado de vuestra señoría ilustrísima, cuya vida y estado nuestro Señor, etc. Ilustrísimo señor, besa a vuestra señoría ilustrísima las manos su más humilde criado.

*Bartolomé López de Enciso*

DEL AUTOR AL LECTOR  
EPÍSTOLA

Paresciéndome que cada día la ceguedad y engaño de la pasión de celos era menos conosciado, y echando de ver cuán sin razón está admitido y los desabrimientos, inquietud del ánimo, desasosiego del cuerpo y otros graves daños que a su causa suceden y han sucedido, quise desvelarme y tomar trabajo en los ratos que de mis ordinarias ocupaciones hurtaba y tenía diputados para mi descanso en procurar, si por alguna vía, aqieste consentido mal se pudiese desterrar y apartar de los pechos de aquellos que le han criado<sup>25</sup>. Y entre muchas cosas que la fantasía me puso delante escogí por mejor para mi propósito escribir los desastrados sucesos que por celos ha habido (como quiera que los ejemplos muevan en parte más que las razones), y amonestar que no se tengan tan de veras, poniendo

<sup>25</sup> El desengaño de López de Enciso tiene un claro fin moralizante; eso sí, como ya apuntó Avalor-Arce (1974:184), dicho fin no está relacionado con la moral religiosa, sino con el amor.

delante también los infinitos provechos que sin ellos se adquieren. Y queriendo ponello en ejecución, paresciome que la materia era algo rigurosa y que en ser amonestaciones y consejos, según están los gustos de estos tiempos extragados, no sería mi obra bien recibida ni leída con la atención y curiosidad que era necesario. Acordé de acomodarme (lo más que pude) al gusto de todos, dando a cada uno conforme le tuviere alguna cosa que se le dé. Y por esta razón, tomando a mi cargo una dificultad más ardua que las fuerzas de mi flaco ingenio requerían, que es hacer una confeción de lo dulce y de lo provechoso para engañar lo uno con lo otro (según dice Horacio en su *Arte poética*, que el oficio y fin del poeta es enseñar o deleitar, y que de uno y otro consta la perfecta poesía)<sup>26</sup>, quise disfrazar aqueste desengaño, escribiéndole con marañas amorosas y en estilo pastoril, por ser acomodado a la humildad del que lo escribe y apacible para todos los lectores<sup>27</sup>, no desviándome en todo el discurso de la obra un punto de mi principal propósito, que es dar a entender la vanidad y impertinencia que son celos. Y como no es bien que por cosas vanas y impertinentes haya los disgustos y turbaciones y rencores y desgracias que cada día se ven. Y así las marañas todas van fundadas en celos, significando (lo mejor que yo supe) lo que entre los amantes y aun en otros estados pasa. Para lo cual entremetí, donde me pareció que venía más a propósito cada uno, algunos ejemplos de lo que ha pasado, cumpliendo así con mi intento y con entrambas cosas que Horacio encarga. Pues, habiendo escripto esta primera parte y fencídola yo, estuve determinado a que solo sirviese para mi contemplación y estuviese oculta, no atreviéndome de alguna suerte a sacalla en público al juicio de tantos y tan delicados ingenios como agora en nuestras Españas florecen; pero comunicándola con algunos amigos míos, ellos fueron de parecer que la sacase a la luz. Y no solo esto, mas persuadiéronme tanto que me fue forzoso condescender con su gusto y ruego. Y aunque sin perder el temor, que nunca me faltara por ser como he dicho tan claros los entendimientos que hay, quise

<sup>26</sup> Nótese cómo López de Enciso hace del tópico *aut prodesse aut delectare* el principio fundamental de su poética.

<sup>27</sup> Nótese cómo López de Enciso justifica la elección del molde pastoril por su temática amorosa.

disponerme a limalla, para que siquiera fuese menos inculta<sup>28</sup>; pero no tuve aun lugar de comenzallo, porque siendo vista y leída por cierta persona a quien yo no pude dejar de obedecer (de quien digo) me fue mandado expresamente que, sin poner más la mano en ella, la sacase. Así que, a mandamiento suyo y a instancia y persuasión de amigos, me atreví a sacarla con tanta brevedad y a comunicar el fruto de mi pobre ingenio con tantos prósperos y felicísimos. Lo que suplico es se reciba no conforme al estilo humilde de la obra, mas conforme al buen deseo de su autor, y sirva para disculpa de las faltas que en ella hubiere ser obra de autor mozo y ser la primera en que ha trabajado<sup>29</sup>. Que, recibíendose así y considerando el ánimo que a ello me movió, yo confío que se perdonarán los yerros que en ella se hallaran. Y será darme aliento para que saque la segunda parte, dando aquesta primera con el tiempo más limada<sup>30</sup>, y para que adelante emprenda cosas mayores y tome con mucho gusto el trabajo.

Vale

[3]

JERÓNIMO DE COVARRUBIAS HERRERA, *LOS CINCO LIBROS  
INTITULADOS DE LA ENAMORADA ELISEA*, VALLADOLID,  
LUIS DELGADO, 1594<sup>31</sup>

A DON FILIPO 2 Y PRIMERO REY DE LAS ESPAÑAS,  
DEL AUTOR, EPÍSTOLA

La mano tiembla y la pluma rehúsa de hacer su acostumbrado oficio, considerando, gran rey, la mucha bajeza mía y la rara grandeza

<sup>28</sup> La revisión del texto para pulirlo podría interpretarse, acaso, como una muestra de la conciencia autorial de López de Enciso.

<sup>29</sup> La presentación de la novela pastoril como un ejercicio de juventud parece ser una marca tópica en los paratextos del género.

<sup>30</sup> Nótese cómo López de Enciso vuelve a insistir en la necesidad de revisar su libro.

<sup>31</sup> Los paratextos de *La enamorada Elisea* siguen la edición que se encuentra en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5d919>>.

vuestra, ante quien el entendimiento del más discreto hombre del mundo queda confuso; la memoria dispensa la voluntad atajada, porque la grandeza de la cosa causa admiración, la admiración turba la turbación, impide la lengua de suerte que, a decir su razón, como yo no acierte. Mas sacando fuerzas de flaqueza y lanzando el cobarde miedo y grosero empacho, confiado en que a los osados favorece la Fortuna y en el que comienza la cosa tiene la mitad del camino andado, me atrevo a dirigir a vuestra real majestad este mi primer libro intitulado *La enamorada Elisea*, para que, recogiéndole debajo de su amparo, pueda ir seguro por donde no pudiera sin ser reprehendido. Así que, pues a vuestra real majestad con este mi primer libro sirvo, con los demás que Dios quisiere darme no podré dejar de cansar, pues con el favor rescibido entiendo pasar más adelante en servicio de vuestra real majestad, cuya persona y estado nuestro Señor, etc.

AL MISMO DON FILIPE SEGUNDO Y PRIMERO REY DE LAS ESPAÑAS,  
DIRIGIÉNDOLE EL AUTOR SU LIBRO. OCTAVAS

Con mi poca salud y menos bríos  
y con pequeña impresa y pobre carga  
de la prosa y los rudos versos míos  
de la imaginación triste y amarga  
muy presto conocí los ríos ser ríos,  
y que la mar es mar tan ancha y larga  
que por poco que dé puede dar tanto  
que al más famoso río ponga espanto.

Y así quise dejar todas corrientes  
y venir a la mar con presto vuelo,  
a quien los ríos, arroyos y las fuentes  
su tributo la dan en todo el suelo.  
Y pues a tantas aguas diferentes  
las quiso sujetar a vos el cielo,  
rescibiréis, oh mar, un solo trago,  
pues con dar lo que tengo también pago.

Aquestos ríos son grandes señores,  
y la mar la real persona vuestra,  
a quien medianos chicos y mayores  
el cielo sujetó con mano diestra.  
Y así necesidad de los favores,  
que fue siempre del arte la maestra,  
me hizo enderezar a vos la pluma  
y dar el trago que es la breve suma.

Amparadla, señor y gran monarca,  
pues no tenéis igual en todo el mundo  
y olvidese de vos la triste parca,  
Filipe, deste nombre, y rey segundo.  
Y pues aprieta todo lo que abarca  
vuestra grandeza con placer jocundo  
lo goce todo y con salud mil años  
y excusará tal vida muchos daños.

#### PRÓLOGO

##### EL AUTOR AL LECTOR, SONETO

No te pido, lector, alces la lanza  
y dejes al autor muy libre y sano,  
porque será tomar trabajo en vano  
y falsa, y aún falsísima esperanza.  
Ni pido en tu costumbre yo mudanza,  
pues eres hombre al fin, y como humano  
no puedes, aunque quieras, ir tan llano  
que pueda en ti poner la confianza.  
Solo pido que mires con buen celo  
adonde das el golpe al encontrarme,  
porque en lugar amigo de matarme  
no conceda al autor victoria el cielo  
y vengas con caballo y lanza al suelo  
queriendo lo más sano reprobarme.

[4]

HERÓNIMO DE HEREDIA, *GUIRNALDA DE VENUS CASTA Y AMOR ENAMORADO. PROSAS Y VERSOS*, BARCELONA, JAIME CENDRAT, 1603<sup>32</sup>

A LA EXCELENCIA DE LA DUQUESA DE MONTELEÓN, CONDESA DE SANTANGELO, SEÑORA DE LA CHERINOLA Y DE SU CASA, DOÑA CATALINA CARACLIOLI Y MENDOZA, VIRREINA DE CATALUÑA<sup>33</sup>

No osara parecer ante vuestra excelencia en ocasión tan general de darle la bienvenida a este reino para engrandecerle y honrarle, si no acompañara estas palabras con algunas obras, señal más verdadera del debido agradecimiento por quien hice alarde de las que se hallaban en mi humilde ingenio. Conozco debieran ser cual las de otro Sanazaro, que cuando lo fueran, con la misma voluntad se entregaran. Suplico a vuestra excelencia las ampare conforme su natural grandeza. A quien prospere, etc.

*Hierónimo de Heredia*

#### PRÓLOGO

Una secreta causa, con la voluntad de mis amigos (que siempre en mí ha tenido y tendrá fuerza de imperio), pudo obligarme a que imprimiese estas obras<sup>34</sup>, que fuerza tan grande había de ser la que en

<sup>32</sup> Los paratextos de la *Guirnalda de Venus casta* están tomados del ejemplar que se conserva en la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid con la signatura BH FLL Res. 663.

<sup>33</sup> El único dato que ha trascendido de esta *Catalina Caracolioli y Mendoza* es que era esposa de Héctor de Pignatelli y Colonna, virrey de Cataluña entre 1603 y 1610.

<sup>34</sup> En otro paratexto de la *Guirnalda*, el padre Osorio, según se dijo, asegura que Heredia publicó “a pura persuasión de amigos” (1603: fol. 4v.). Por otra parte, conviene señalar que Heredia no es el único autor pastoril que imprime debido a la insistencia de sus amigos, pues Bartolomé del Enciso también lo hará en el *Desengaño de celos*: “habiendo escrito esta primera parte y fenecídola yo, estuve determinado a que solo sirviese para mi contemplación y estuviese oculta, no atreviéndome de alguna suerte a sacalla en público al juicio de tantos y tan delicados ingenios como agora en nuestras Españas florecen; pero comunicándola con algunos amigos míos, ellos fueron de parecer que la sacase a la luz. Y no solo esto, mas persuadiéronme tanto que me fue forzoso condescender con su gusto y ruego” (1586: fol. 5r.).

mí pudiese tanto, en un tiempo tan extremado en la emulación cuanto aventajado en algunos ingenios de los muchos que profesan este difícil arte, cuya consideración acobardara mayor ánimo que el mío. Pero al fin me resolví, por voluntad ajena más que por gusto propio o estimación de gloria, que esta jamás la pretendí así por no escribir en la lengua materna como por ver se me aventajaban muchos<sup>35</sup>, y porque muchas de estas flores, que así las llamé a imitación de los poetas ilustres (trasplantando algunas de sus fértiles pensiles), fueron cogidas casi en el mismo tiempo que sembradas, que fue en el de los primeros años de este empleo y de mi edad cuando el juvenil ardor precipita más la consideración<sup>36</sup>. Diles nombre de *Guirnalda de Venus casta* por haberlo sido las pasiones del ánimo que pretendí mostrar, amando con la esperanza de un puro amor y noble casamiento, y a diferencia de las otras veneres, que bien saben los que han leído que hubo muchas, pues Cicerón en el *Libro de la naturaleza de los dioses* dice que fueron tres, nacidas de diversos padres: la una, hija del cielo y del día, y esta es la Casta; la otra, de la espuma, y esta es la madre del amor natural que fue el que segundó Cupido. Y la otra de Júpiter y Diones, que casó con Vulcano, y de ella y Marte nació Anteros, que es laciva. Pausanias también refiere ser tres, y nombró la primera Celestial; la segunda, Popular; la tercera, Apostalafía. Y Lucano tiene en sus *Diálogos* no ser más que dos, y que sacrificaban a la Popular una cabra blanca y laciva; y a la Celestial y ortense una limpia becerro. Más aún, que en el número haya diversas opiniones, todas concuerdan en que hubo Venus casta, que un casto Amor casta ha de tener la madre. A este, pues, ofrezco yo mi *Guirnalda*, acompañando el deseo de agradar con ella y con la imitación y acrescentamiento del *Amor enamorado*, que tan ingeniosamente escribió Antonio Minturno, a fin que en mí conozca el lector una voluntad de entretenerle hasta que le entregue el otro volumen, que ya tengo para imprimir de las *Lágrimas de san Pedro* y

<sup>35</sup> La alusión a la lengua materna vuelve a aparecer en el paratexto de fray Agustín Osorio, y podría interpretarse, quizá, como un guiño a la procedencia catalana de Heredia.

<sup>36</sup> Véase nota 29.

*Rimas espirituales y morales*<sup>37</sup>, escritas en edad más madura y con mayor atención si bien en unas y otras no pretendí más que mostrar el deseo de agradarle<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Dichas obras nunca llegarían a ver la luz (Quero Coll, s.a.).

<sup>38</sup> Nótese el contraste que establece Heredia entre su obra de juventud y su obra de madurez.



## EL FACTOR CERVANTES: ANATOMÍA DE LOS PRÓLOGOS DE *LA GALATEA* AL *PERSILES*

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari Venezia

La pregunta del millón de Pauls (2022 [1996]: 8) sobre el factor Borges, esto es, la propiedad, huella o “ADN literario inconfundible” que hace que “Borges sea Borges” vale para todo artista que se precie, sea un “clásico precoz” o un moderno de última hora: entre su tiempo y la recepción, en el baile de lecturas, poses y tópicos, cada escritor tiene su marca de la casa (en singular o plural) que lo hace especial y conviene conocer para apreciar su verdadero ser.

En este contexto, Cervantes —y un selecto grupo de colegas— brilla especialmente tanto por su valía *per se* como por su condición de símbolo nacional con mil y una visiones en danza (Pérez Magallón, 2015). Pues bien, ¿cuál es la característica, la molécula por la que Cervantes es Cervantes? Aunque es mucho pedir, el propósito de este trabajo es justamente buscar esa partícula cervantina dentro del laberinto de claves y cuestiones variopintas en juego a partir de los prólogos, como una revisión panorámica que se añade a otros asedios anteriores sobre escritura y paratextos en Cervantes (Sáez, 2019, 2020a, 2020b y 2023).

### LOS TIEMPOS: UNA CADENA DE SIETE PRÓLOGOS

Cierto es que sobre los prefacios cervantinos se ha dicho de todo (y mucho bueno): en orden cronológico, se ha visto la íntima unión entre cada obra y los prólogos que sólo descubren su sentido como una suerte de epílogos (Castro, 1967 [1941]), la construcción de una autoimagen artística y la invasión del arte narrativo en la retórica prologal cervantina (Rivers, 1974), la intención subversiva de las

fintas cervantinas (Socrate, 1974), la coherencia de la poética prologal de Cervantes y su patrón habitual (Porqueras Mayo, 2003a [1981] y 2003b [1998]), el diseño de un perfil autorial muy marcado y algo lastimoso (Gaylord, 1983), el proceso de creación artística a partir de los tópicos a disposición (Martínez Torrejón, 1985), la experimentación con la retórica paratextual a partir del prólogo-no prólogo del primer *Quijote* (Presberg, 1995), la amplia panoplia de funciones del autor en la serie prologal y la conformación *in progress* de un retrato autorial (Martín Morán, 2009a, 2009b: 69-86 y 2011, más otras calas sueltas) y la experimentación constante en torno a la comunicación autor-lector-texto (Sánchez Sempere, 2021), por no entrar en los mil y un asedios individuales y de detalle.

Quizá hay que comenzar poniendo algo de orden, pues esta historia prologal se desarrolla en siete tiempos con distintos alcances, funciones y sentidos<sup>1</sup>:

1. La prehistoria de la cosa (*La Galatea*, 1585): en una suerte de Cervantes-preCervantes (para decirlo al modo de Weber de Kurlat, 1976), el poeta se presenta con un prólogo tan cortesano como tímido que queda en tentativo inicial.
2. El *boom* del primer *Quijote* (1605): es el verdadero inicio de todo, porque se trata de un metaprólogo con una reflexión sobre el arte paratextual y una rebelión contra la moda de su tiempo, en una apuesta que da inicio a la serie que —con Borges— se puede bautizar como “prólogos con un prólogo de prólogos”.
3. Un autorretrato ejemplar (*Novelas ejemplares*, 1613): en un giro personal con mucho de orgullo y *self-fashioning*, Cervantes se presenta en primera persona con un pequeño *curriculum vitae* y un dibujo con palabras.
4. Una defensa poética (el *Viaje del Parnaso*, 1614): dentro de la dinámica de autodefensa y encomio el poema muestra un triple Cervantes (autor-locutor-personaje) que, además, ofrece un repaso detallado de su obra y sus méritos (IV, vv. 13-68).

<sup>1</sup> Queda al margen la epístola y la serie de preguntas iniciales de “Interrogatorio” que tiene una cierta función de prefacio en la *Información de Argel* (1580, 119-133).

5. Una reivindicación teatral (las *Ocho comedias*, 1615): pareja de la entrega poética, se trata de un prólogo dramático en los dos sentidos de la palabra, ya que comprende una defensa e ilustración del teatro cervantino en un momento en el que triunfa otro modelo.
6. El ajuste de cuentas del segundo *Quijote* (1615): por diversos motivos (autoconciencia autorial y golpe de Avellaneda), Cervantes se presenta a cara descubierta para recuperar la autoría de su obra, defender su imagen y responder al pirata falsario.
7. La despedida del *Persiles* (1617): “puesto ya el pie en el estribo” —como dice en la dedicatoria—, Cervantes se centra en su imagen autorial dentro de una joya de texto cómico e irónico.

De la juventud —según las clasificaciones de la época— de los treinta años con que abre la serie (con *La Galatea*) al adiós con un pie casi en el hoyo que cierra la poética *de senectute* (para decirlo con Grilli, 2016 y otros), Cervantes se preocupa tanto por su imagen como por su obra al calor de sus intereses de cada momento: relaciones cortesanas, presentación en el campo literario con una desviación novedosa y la constante de la defensa orgullosa en varias tandas, que se completa con algo de venganza contra el pirata de Avellaneda y un adiós emocionante, según una dinámica entre la unidad y la diversidad que demuestra una poética marca de la casa en continua transformación.

Así, la receta prologal cervantina presenta cinco rasgos esenciales (Porqueras Mayo (2003a [1981]): 1) un yo poderoso (muchas veces cordial y simpático), 2) el contacto directo con el lector, 3) su participación directa en la creación del prefacio con mucho de diálogo y tono de ficción, 4) la permeabilidad de la obra que precede y 5) una buena dosis de ironía. A la vez, en esta galería prologal Cervantes construye una imagen autorial muy clara con las características de 1) edad avanzada, 2) pobreza, 3) el orgullo de la dedicación militar con 4) las meritorias heridas bélicas, 5) el amor por la literatura y 8) un deseo de escritura que siempre excede sus capacidades (Gaylord, 1983: 93). Por partida doble, Martín Morán (2009a, 2009b: 69-86 y 2011) distingue con tino el “inicio en falso” (*La Galatea*), el desdoblamiento del autor (primer *Quijote*), la reivindicación de autoridad

en conflicto con la autoría (*Novelas ejemplares*), el paréntesis con desplazamiento a la “Adjunta” (*Viaje del Parnaso*), la exaltación con la complicidad del lector (*Ocho comedias*), el encomio y recuperación de su obra (segundo *Quijote*) y una despedida más centrada en la vida (*Persiles*), con una evolución en la consideración del aval social del mercado, una progresiva personalización del lector en una suerte de comunidad y una orgullosa defensa de la autoría.

En general, en Cervantes se puede dar por buena la paradoja natural de los prólogos, que son verdaderamente epílogos porque se establecen como textos autónomos que se alejan de la “glosa ornamental y parasitaria” (Castro, 1967 [1941]: 262) para presentarse con un signo de distinción (en el sentido de Bourdieu, 1979, que recoge Ruiz Pérez, 2006).

#### CÓMO SE HACE UN PRÓLOGO: MANUAL DE INSTRUCCIONES

Con esta serie de prólogos juguetones Cervantes prosigue su dinámica crítica de hacer las “preguntas debidas” sobre todas las cuestiones peliagudas del campo literario y “devolver la pelota crítica literaria usando procedimientos artísticos que son normalmente el objeto de la crítica” (Riley, 1973: 293-295) en una suerte de novelización de los debates calientes del momento (Blasco, 2005). Del principio al final de su *curriculum* explora —y hace explotar— el problema de la Arcadía ideal, el artificio de la autobiografía, la clave de la verosimilitud y muchas más cuestiones que apuntan especialmente a la rigidez de las normas, al tiempo que se interesa por las marcas de los márgenes: el mundo de los paratextos (Cayuela, 1996; García Aguilar, 2009).

Si Genette (1987: 8 y 183) decía que un prólogo da “le mode d’emploi” del libro porque anuncia “voici pourquoi et voici comment vous devez lire ce livre”, Cervantes se concentra en la forma del prólogo: por eso, si se puede decir que el prefacio del primer *Quijote* juega a no ser un prólogo (Presberg, 1995) es porque se presenta como un manual *ex contrario* sobre el modo de hacer prólogos. De hecho, esta condición de anti- o contraprólogo (según etiquetas repetidas por Porqueras Mayo, 2003a [1981] y otros) puede extenderse al resto de prefacios cervantinos por la continua

discusión y representación de los componentes y problemas de la escritura prologal.

En este sentido, el primer tentativo galateico queda al margen como apunte tímido de un poeta debutante que cumple con los requisitos al uso (*captatio benevolentiae*, propósito del libro, deudas intertextuales, etc.), mientras que el cambio llega a partir del primer *Quijote* con el juego rompedor con las normas y la introducción de la figura del escritor en acción y su amigo, que se repite con distintas modulaciones en los demás prefacios como una auténtica marca de la casa de la poética cervantina. Entre otras muchas cosas, esta variación metaliteraria, constituye un emblema perfecto porque textualiza los problemas de la escritura prologal casi en vivo y en directo como un signo de diferencia en contraste con la tendencia habitual en el campo literario<sup>2</sup>.

Es claro que la clave de este metaparatexto inicial es el escritor melancólico con su amigo ingenioso, pareja muy bien diseñada que cumple un impresionante haz de funciones: a partir de la integración en uno del prólogo doble de Alemán (que dedicaba uno al vulgo y otro al discreto lector) (Porqueras Mayo, 2003a [1981]: 117-118), Cervantes deslinda con mucho tino autoría (prologuista) y autoridad (amigo) (Martín Morán, 2009b: 17-50), entabla una relación de cercanía con el lector y enjuicia críticamente las prácticas literarias coetáneas mediante pequeños lances narrativos que muestran —o desnudan— las preocupaciones y los problemas de la retórica prologal.

Como se sabe, la figura clave que lo cambia todo en este metaparatexto es doble: el poeta melancólico y el amigo ingenioso, una pareja de personajes de la escritura que conforman una “anatomía del artista” (Ruiz Pérez, 2006: 154) e inauguran la serie de gestos y figuraciones del escritor en Cervantes (Castillo Gómez, 2001; Sáez, 2020b). El inicio es una imagen que vale más que mil palabras:

<sup>2</sup> Para el género prologal del momento ver Porqueras Mayo (1957). La comparación es posible a gran escala (casi como una lectura distante) gracias a la base de datos de los proyectos, ya citados *supra*, PARANOBA: *El discurso paratextual de la novela corta barroca: poética y sociabilidad literaria* y PRESOLO: *Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega*: ver García Aguilar (2023).

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y, no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a luz las hazañas de tan noble caballero (Cervantes, *Quijote*, I, prólogo, 10-11).

El primero es una obra maestra: anclado en una amplia tradición iconográfica con mucho de melancolía, la estampa del ingenio pensativo y su significativo y cómico golpe en la frente posee una rica valencia simbólica (Bologna, 2003; Sáez, 2020a) y se encuentra con modulaciones de función en sentido tanto en Cervantes como en otros poetas (Gambin, 2017), constituye una suerte de logotipo cervantino, una “firma corporal” en feliz expresión de Martín Morán (2009b: 121-125)<sup>3</sup>. A su vez, el amigo avisado conecta de primeras con la importancia de la amistad en Cervantes (Avalle-Arce, 1975 [1957]; Gil-Osle, 2013) y se transforma en un interlocutor cambiante en cada caso, pasando de ser un amigo ausente y descuidado (*Novelas ejemplares*) al estudiante aficionado Pancracio de Roncesvalles (“Adjunta” al *Viaje del Parnaso*), y una “conversación de amigos” con pintas de academia (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, 9), mientras que el lector se vuelve directamente aliado bélico sin mediación alguna (segundo *Quijote*) y, finalmente, el encuentro con un “estudiante pardal” se conjuga con una despedida *in extremis* que rompe las barreras de la ficción con mucho de humor e ironía (Cervantes, *Persiles*, 15): “Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo y deseando veros presto contentos en la otra vida”<sup>4</sup>.

Ahora bien, en todos los prólogos cervantinos destaca la presencia de la duda (o la dificultad) y el uso de la preterición y otros

<sup>3</sup> Porqueras Mayo (2003a [1981]: 119) entiende este gesto como forma de “vitalizar las discusiones literarias [...] con humor” en relación con las ideas del Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596).

<sup>4</sup> Ver Sáez (2023).

mecanismos retóricos para resaltar la dificultad de la escritura y el mérito consecuente, una estrategia que Martín Morán (2009a: 211 y 2009b: 85-86) conecta con el problema de la conversión del texto en libro, con el salto del ámbito individual a la escena pública a partir del prólogo como rito de paso.

En este sentido, interesa la definición en negativo —casi como una radiografía— que ofrece Cervantes de la retórica prologal, porque así se ve bien que el prefacio al primer *Quijote* es “una suerte de prólogo [...] elevado a la segunda potencia” para decirlo de nuevo con palabras de Borges (*Prólogo con un prólogo de prólogos*, 1996 [1975]: 13): y es que, este paratexto se aleja de “la oratoria de sobremesa” y “los panegíricos fúnebres” con sus “hipérboles irresponsables”, para dar inicio a una serie de textitos que son “una especie lateral de la crítica” porque son “parte inseparable del texto”, “enuncian y razonan una estética” y manejan la retórica habitual en un juego descarado por el que de cierta manera comentan “una serie de prólogos de libros que no existen” (14).

Desde esta perspectiva, se puede tratar de sintetizar la poética *ex contrario* de los prólogos cervantinos: brevemente, todo comienza con una condena del autobombo erudito (primer *Quijote*) mediante la crítica del “ornato de prólogo”, la “innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios” y la exhibición artificiosa de *auctoritates*; sigue con un disparo contra la prestigiosa inclusión ocasional de grabados autoriales y hasta quizá de las declaraciones sobre el provecho y el sentido del libro (*Novelas ejemplares*), que evoluciona hacia la diatriba contra las declaraciones meta-poéticas de historia (o genealogía) literaria y la dinámica excluyente del campo literario (*Ocho comedias y ocho entremeses*), el uso y abuso de la sátira y la exposición pública de los rifirrafes entre poetas (segundo *Quijote*), y los peligros de la fama y los juicios externos (*Persiles*), con lo que Cervantes presenta tanto un patrón modélico de prólogos como su cruz viciosa.

En general, se ve claramente que Cervantes insiste una y otra vez en la importancia de la historia, que tiene que presentarse “monda y desnuda” sin distracción alguna para “alivio” del lector (*Quijote*, I, prólogo, 7), de acuerdo con su autopresentación constante como

poeta de la invención, que puede llevar a consideraciones sobre la poética cervantina de la sencillez (o *sprezzatura*), una posición muy marcada en el debate entre *natura* y *ars*, la visión abierta de un lector cómplice que no necesita acotaciones constantes, un cierto trasnoche —o resquemor— sobre la evolución del campo literario coetáneo o la modernidad de las ideas cervantinas, pero no es lugar para entrar en estas cuestiones tan complejas. En compensación, interesa destacar que la poética prologal cervantina demuestra una consciente unidad estructural en seis (o siete) calas con una estrategia calculada de autoconstrucción autorial y de “corrección de vicios” paratextuales (como dice la aprobación de Márquez Torres, 539), para lo que plantea un juego constante con las expectativas del lector<sup>5</sup>.

Cervantes sabe muy bien que todo prólogo es una intervención contextual, por la que el poeta conecta la obra con su tiempo, de modo que se preocupa por tratar de controlar el espacio por definición incontrolable que se abre entre el libro y su recepción: eso sí, lo hace como quien no quiere la cosa, con un descuido —como diría Boscán— que cifra una intervención totalmente militante. Si se quiere, se puede decir que todo mal viene por un bien: cada dificultad o vicio que Cervantes detecta en el marco literario contemporáneo se compensa en una dinámica de contrastes y correcciones. El mejor ejemplo de este juego paratextual se encuentra en el prólogo del segundo *Quijote*, que es una actualización que conecta directamente con la primera parte de la novela, le permite recuperar su autoría en un golpe a Avellaneda, que forma parte de la demostración de resiliencia cervantina por la que se demuestra capaz de adaptar y superar tanto el asalto pirata como las críticas de los lectores (Martín Morán, 2016).

Luego de la máscara anónima del primer *Quijote*, tiene especial valor para la configuración de la imagen autorial en el arranque del prólogo ejemplar, con el retrato verbal de Cervantes en su centro:

Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien

<sup>5</sup> Ya se sabe que Cervantes parece haber participado de algún modo en la elaboración de este paratexto (Rivers, 1960).

proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y esos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 16-17).

Este autorretrato se puede explicar por muchas razones (conciencia autorial, orgullo personal, *prise de position*, etc.) y puede tener su parte de compensación material (falta del grabado por culpa de Robles), pero en todo caso es un disparo directo contra una práctica editorial de la época y quizá encierre uno o dos enemigos con nombres y apellidos (Alemán y Lope). En este marco, el *self-portrait* cervantino es todavía más interesante porque se trata de una imagen verbal, que dibuja al escritor con los medios de la escritura (las palabras), como ya antes lo había diseñado en plena crisis creativa en el primer *Quijote*: de este modo, se hace buena la reescritura del modelo artístico del pintor que pinta (Porqueras Mayo, 2003a [1981]: 116) porque se describe al escritor escribiendo en una suerte de éfrasis verbal y, así, se añade una dimensión metarreferencial extra que supera la dinámica de los retratos paratextuales al uso<sup>6</sup>. Y lo hace, además, en un género como la novela corta, cuando las imágenes autoriales solían reservarse para la épica o la poesía, quizá en

<sup>6</sup> Al respecto, ver García Aguilar (2009: 135-155).

respuesta directa a la exhibición lopesca en las prosas de la *Arcadia* (1598), *El peregrino en su patria* (1604 y 1618) o, más cerca, de *Pastores de Belén* (1612). En otras palabras: fuese en origen por buenas o malas causas, con este busto textual Cervantes se presenta con una finta tan novedosa como distinguida.

Y lo lleva a cabo con una conciencia orgullosa cada vez mayor: desde las dudas retóricas iniciales (Cervantes, *La Galatea*) y la *captatio benevolentia* anónima (primer *Quijote*), Cervantes salta a la reclamación de la valía personal (*Novelas ejemplares*), la ruptura de la “acostumbrada modestia” (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, 9 y 11), la autodefensa de la autoría (segundo *Quijote*) y el elogio incorporado y rechazado con humildad (*Persiles*), variaciones que siempre —hasta con la cercanía de la muerte— se dan la mano con la promesa de nuevas obras. Más en detalle, Cervantes se vale de la carta de la edad y la experiencia como criterio de autoridad: si ya en *Viaje del Parnaso* se presenta burlescamente como el “Adán de los poetas” (I, v. 202) y otras etiquetas ambiguas, en el libro teatral demanda a las claras su condición de ser “el más viejo” con el conocimiento de primera mano anejo (Cervantes, *Ocho comedias y ocho entremeses*, 9-10), en el segundo *Quijote* defiende la dignidad de la vejez (“como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo”) y remata en el *Persiles* con la unión absoluta entre vida y literatura ya con la extremaunción en la frente. Y, sin embargo, la sanción final queda abierta, fuera del alcance del poeta: “Lo que se dirá de mi suceso, tendrá la fama cuidado, mis amigos gana de decilla y yo mayor gana de escuchalla” (Cervantes, *Persiles*, 15).

Por último, la progresiva construcción de una alianza cómplice con un lector cada vez más fiel y personalizado (Martín Morán, 2011: 260), se acompaña de un continuo diálogo con las expectativas a propósito de las convenciones de los prólogos y de las noticias del campo literario, que igualmente evoluciona con el tiempo: de las referencias genéricas sobre el proyecto del prefacio al primer *Quijote* (“Sólo quisiera...”, 7), se pasa a un doble paréntesis donde el lector es un simple testigo con el lamento y la compensación de las *Novelas ejemplares* junto a la propuesta didáctico-histórica del teatro, para explotar con furia en el prólogo del segundo *Quijote* mediante una serie de exclamaciones en las que Cervantes contrasta las expectati-

vas del lector (“con cuánta gana debes de estar esperando ahora...”) con el consciente desvío cervantino (“no te he de dar contento”, 543); aunque en verdad aprovecha la preterición para decir lo que en teoría no quiere decir, con un manojo de insultos (“asno”, “mentecato” y “atrevido”) al frente. Todo lo simple que se quiera, es otra forma del decir sin decir y de reflexionar sobre la manera de hacer prólogos.

#### LA ECUACIÓN PERFECTA: FINAL

Sin entrar en “lo que Borges enseñó a Cervantes” como hacen Domínguez, Saussy y Villanueva (2016) en una propuesta tan provocadora como significativa que haría las delicias de Bayard (*Le plagiat par anticipation*, 2009), como cierre de este acercamiento se puede decir que Cervantes desarrolla una poética paradójica del prólogo, que se caracteriza fundamentalmente por la profunda conciencia genérica, la aguda reflexión crítica y la respuesta juguetona en una cadena de modulaciones que desmontan y rearmen la retórica prologal coetánea de pies a cabeza. En este sentido, Cervantes aprovecha a las mil maravillas el “spazio protetto” de la “periferia testuale” de los prólogos como ámbito de experimentación anejo a las innovaciones de cada libro, de acuerdo con las ideas de Moretti (1994: 19) sobre los libros-mundo. Una vez más, sabe sacar partido del margen: parcial o no, es otra magia cervantina.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, RAE, 2012.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, “El cuento de los dos amigos (Cervantes y la tradición literaria)”, *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 153-211 [“Una tradición literaria: el cuento de los dos amigos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11,1 (1957), pp. 1-35].
- Blasco, Javier, *Cervantes, raro inventor*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

- Bologna, Corrado, “La mano en la mejilla”, *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 79-96.
- Borges, Jorge Luis, *Prólogo con un prólogo de prólogos*, en *Obras completas, IV*, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 11-160.
- Bourdieu, Pierre, *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- Castillo Gómez, Antonio, “La escritura representada: imágenes de lo escrito en la obra de Cervantes”, en *Volver a Cervantes: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Lepanto, 1-8 de octubre de 2000)*, A. Bernat Vistarini (ed.), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, vol. 1, pp. 311-325.
- Castro, Américo, “Los prólogos al *Quijote*”, en *Hacia Cervantes*, 3.<sup>a</sup> ed. renovada, Madrid, Taurus, 1967, pp. 262-301 [*Revista de Filología Hispánica*, 3 (1941), pp. 313-318].
- Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d’Or: prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Madrid, RAE, 2015, 2 vols.
- Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, ed. J. Montero, F. Gherardi y F. J. Escobar Borrego, Madrid, RAE, 2014.
- Cervantes, Miguel de, *Información de Argel*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2019.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Madrid, RAE, 2013.
- Cervantes, Miguel de, *Poesías*, ed. A. J. Sáez, Madrid, Cátedra, 2016.
- Cervantes, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. I. García Aguilar, L. Fernández y C. Romero Muñoz, estudio I. Lozano-Renieblas, Madrid, RAE, 2018.
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva, *Lo que Borges enseñó a Cervantes: introducción a la literatura comparada*, Madrid, Taurus, 2016.
- Gambin, Felice, “Un mar de tinta: el bufete de Cervantes y la mano en la mejilla de los escritores de los Siglos de Oro”, *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 17 (2017), pp. 201-229.

- García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- García Aguilar, Ignacio, “Una nueva herramienta para el estudio de los paratextos de Lope mediante la edición digital y el etiquetado semántico TEI: PRESOLO”, *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 29 (2023), pp. 224-286.
- Gaylord, Mary R., “Cervantes’ portrait of the artist”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 3,2 (1983), pp. 83-102.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- Gil-Osle, Juan-Pablo, *Amistades imperfectas: del Humanismo a la Ilustración con Cervantes*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Grilli, Giuseppe, *De senectute: Cervantes último*, Roma, Aracne, 2016.
- Martín Morán, José Manuel, “Cervantes desde sus prólogos”, en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, M.<sup>a</sup> S. Arredondo, P. Civil y M. Moner (coord.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009a, pp. 197-212.
- Martín Morán, José Manuel, *Cervantes y el “Quijote” hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2009b.
- Martín Morán, José Manuel, “Los prólogos de Cervantes: retrato de un artista *in progress*”, en *El autor en el Siglo de Oro: su estatus intelectual y social*, M. Tietz y M. Trambaioli (coords.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2011, pp. 251-264.
- Martín Morán, José Manuel, “El *Quijote* de 1615: un modelo de resiliencia para la novela moderna”, *Criticón*, 127 (2016), pp. 77-91.
- Moretti, Franco, *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal “Faust” a “Cent’anni di solitudine”*, Torino, Einaudi, 1994.
- Pauls, Alan, *El factor Borges*, Barcelona, Random House, 2022 [1996].
- Pérez Magallón, Jesús, *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*, Madrid, Cátedra, 2015.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- Porqueras Mayo, Alberto, “Los prólogos de Cervantes”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003a, pp. 113-125 [“En torno a los prólogos de Cervantes”,

- en *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, M. Criado de Val (ed.), Madrid, Edi-6, 1981, pp. 75-86].
- Porqueras Mayo, Alberto, “Los prologuillos internos al *Quijote* II”, en *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003b, pp. 127-136 [Antes: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Cara Galdana, Menorca, 20-25 de octubre de 1997)*, A. Bernat Vistarini (ed.), Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 297-304].
- Presberg, Charles, “‘This is not a prologue’: paradoxes of historical and poetic discourse in the prologue of *Don Quixote*, part I.” *Modern Language Notes*, 110, 2 (1995), pp. 215-239.
- Riley, Edward C., “Teoría literaria”, en *Suma cervantina*, J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley (eds.), London, Tamesis, 1973, pp. 293-322.
- Rivers, Elias L., “On the prefatory pages of *Don Quixote*, Part II”, *Modern Language Notes*, 75, 3 (1960), pp. 214-221.
- Rivers, Elias L., “Cervantes’ art of the prologue”, en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld en su 80 aniversario*, J. M. Sola-Solé, A. Crisafulli y B. Damiani (eds.), Barcelona, Hispam, 1974, pp. 167-171.
- Ruiz Pérez, Pedro, *La distinción cervantina: poética e historia*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- Sáez, Adrián J., “El bueno, el feo y el malo: los libros en Cervantes”, *Ori-llas: revista d’ispanística*, 8 (2019), pp. 203-214.
- Sáez, Adrián J., “Los gestos de Cervantes: cuerpo y escritura”, en *Escritura somática: la materialidad de la escritura en las literaturas ibéricas de la Edad Media a la temprana modernidad*, S. Béreiziat-Lang, R. Folger y M. Palacios Larrosa (eds.), Leiden-Boston, Brill, 2020a, pp. 262-278.
- Sáez, Adrián J., “‘El otro, el mismo’: los escritores de Cervantes”, *Ori-llas: revista d’ispanística*, 9 (2020b), pp. 215-234.
- Sáez, Adrián J., “‘Adiós, amigos’: una nota sobre la despedida del *Persiles*”, *Artifara: revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 23, 2 (2023), pp. 259-267.
- Sánchez Sempere, Irene, “Cervantes a través de sus prólogos: el juego de voces dentro y fuera de la ficción”, *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 9,1 (2021), pp. 52-90.

Socrate, Mario, *Prologhi al "Don Chisciotte"*, Venezia, Marsilio, 1974.

Weber de Kurlat, Frida, "Lope-Lope y Lope-preLope: formación del sub-código de la comedia de Lope y su época", *Segismundo*, 23-24 (1976), pp. 111-131.



# CON LOS PARATEXTOS DE LOPE: DE LAS PROSAS PRELIMINARES A LA POESÍA LAUDATORIA

Ignacio García Aguilar

Universidad de Córdoba

## LOPE, UN ESCRITOR PARATEXTUAL

**S**in riesgo de inexactitud, se puede afirmar que en el ámbito de los paratextos Lope de Vega es un escritor integral y transversal: escribe preliminares de diverso tipo para los principales géneros y lo hace durante la práctica totalidad de su vida artística. Esto tiene que ver con su intensa y exitosa dedicación al negocio de la imprenta, lo que facilitó que conociera mejor que nadie el sistema editorial de su época, dentro del cual los preliminares impresos jugaban un papel de primer orden en la activación de los productos literarios.

No es exagerado asumir que Lope fue, probablemente, el primer escritor netamente profesional de las letras hispanas, así como un representante paradigmático del paso de la producción manuscrita a la imprenta (García Aguilar, 2006a). No se trata de un asunto menor, puesto que en el tránsito de un soporte a otro, la expresión de la figura autorial sufre modificaciones muy importantes, ya que el escritor, casi invisible en el manuscrito, aparece con una fuerza inédita en el volumen salido de las planchas. La imprenta y el mercado editorial obligan entonces a una redefinición de la función social de quien publica sus escritos, que se convierte en agente condicionado por los imperativos de la legislación de su época y sujeto a la burocracia administrativa a que obligaba la estampación del objeto de cultura que es el libro impreso. Así las cosas, Lope de Vega hizo de la necesidad virtud y no desaprovechó las incomparables posibilidades que ofrecía el soporte de los preliminares impresos para procurarse un espacio en el sistema literario aurisecular, y en ello se afanó por muy diversas vías: mediante prólogos y elogios, por medio de las

aprobaciones a volúmenes de otros escritores, acudiendo a dedicatarios de prestigio que avalaran la calidad de lo escrito (y de quien escribe), incorporándose él mismo a través de sus retratos en las páginas de los libros que daba a la estampa o vertiendo poemas de todo tipo en los preliminares de obras propias y ajenas.

En iniciativas investigadoras de más amplio espectro se ha sistematizado el corpus paratextual del Fénix y se ha avanzado en su estudio, poniendo ahora a disposición de los investigadores cinco centenares de textos preliminares en los que estuvo involucrado Lope de uno u otro modo<sup>1</sup>. La profusa dedicación del escritor madrileño a este subtipo discursivo hace que resulte imposible abarcar en un artículo el amplísimo espectro de paratextos que redactó a lo largo de su vida.

Sin embargo, la inviabilidad de un análisis pormenorizado no debe disuadirnos de asedios interpretativos que permitan continuar avanzando en el conocimiento de una parcela de escritura que fue cultivada por Lope durante todo su periplo como escritor. Ese es justamente el propósito que persigue el presente trabajo, y para ello nos centraremos en los vaivenes y puntos de contacto entre las prosas y los versos del discurso paratextual del Fénix. La selección de una parte del corpus nos obligará a dejar de lado cuestiones de tanto interés como sus grabados, la *dispositio* editorial de sus libros, la retórica de la intitulación y otros muchos elementos con similar función a la que nos proponemos analizar ahora.

Pero aun seleccionando una parte del conjunto de sus preliminares, no será posible estudiar detalladamente cada prólogo, dedicatoria, aprobación o poema, por lo abrumadoramente amplia que es la producción paratextual del Fénix. Así las cosas, se prestará atención a dos grandes tipologías: en primer lugar, los preliminares en prosa —pero atendiendo únicamente a prólogos, dedicatorias y aprobaciones—; en segundo lugar, las poesías paratextuales. Conscientes como somos de la enorme extensión de lo que tenemos entre manos, lo que se desarrollará en las siguientes páginas es solo una propuesta

<sup>1</sup> Se ha ocupado de ello el Proyecto PRESOLO (*Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope*) <<https://www.uco.es/presolo/>> (García Aguilar, 2023a).

tentativa que aspira a tener eficacia como herramienta propedéutica de cara a los propósitos del estudio que ahora se ofrece.

Con ese fin, señalaremos consideraciones generales sobre cada tipología paratextual a partir del análisis del corpus conocido y de la bibliografía crítica que ha ido conformando el estado de la cuestión. Una vez trazado ese panorama general, de carácter introductorio, acudiremos al estudio más particularizado de ciertos ejemplos que nos parecen de interés relevante por lo extrapolable de sus conclusiones. Hemos optado por priorizar ejemplos del Lope más anciano, debido a que permiten apreciar la evolución diacrónica de un proceso discursivo madurado con el tiempo; aunque también se analiza algún caso de paratexto temprano —como el soneto preliminar de Quevedo en *El peregrino* (1604)— por la reescritura y apropiación que de esta pieza se hace en el contexto de la polémica por la *Spongia* (1617).

Como puede colegirse de lo anterior, en cada subgrupo no solo se tendrán en cuenta paratextos redactados por el Fénix, sino también los que otros escritores del parnaso contemporáneo le dirigen a él, siguiendo para ello las pautas discursivas formalizadas por el propio Lope. Así pues, en las páginas siguientes comenzaremos formulando reflexiones generales sobre prólogos, dedicatorias, aprobaciones y poemas preliminares; seguidamente, analizaremos la forma, la función y el significado de ciertos paratextos específicos del Fénix pertenecientes a las categorías descritas y, por último, contrastaremos el sentido de unos y otros atendiendo al contexto de la trayectoria literaria de Lope, con el objetivo de entender mejor el papel que juega el discurso paratextual dentro de su obra.

## LAS PROSAS: PRÓLOGOS, DEDICATORIAS Y APROBACIONES

### PRÓLOGOS

Seguramente sea el prólogo el texto preliminar más reconocible de todos cuantos acompañan a los libros impresos. Por lo general, es allí donde más elementos de interés suelen condensarse de entre todos los que recogen los paratextos. Por su especial posición en los volúmenes, suele ser uno de los primeros contactos entre el lector

y la obra literaria propiamente dicha. Además, su honda tradición tópica lo inviste, en cierto modo, con el honor de ser el espacio propicio para sentar las pautas de expectativas a lo desconocido: su peculiar posición ante lo escrito y la condición metadiscursiva lo mueven entre la realidad y la ficción; siendo, asimismo, una encrucijada para el desencuentro hermenéutico, porque con la progresiva aprehensión de lo redactado la opinión del receptor puede diferir y enfrentarse a las ideas que se hubiera formado él mismo antes de comenzar el itinerario de la lectura (Genette, 1981 y 1987).

Conviene recordar que el análisis del prólogo en la tradición literaria española hunde sus raíces en los estudios de Alberto Porqueras Mayo (1957, 1965 y 1968), quien propugna su autonomía como unidad de sentido y como documento portador de importante contenido teórico sobre la materia a la que precede. Los trabajos posteriores de Cayuela (1996) y Álvarez Amell (1999) recogieron y continuaron esta línea de interpretación, profundizando y alcanzando conclusiones de más amplio espectro. Diana Álvarez Amell planteó algunas consideraciones sobre las implicaciones comunicativas de estos paratextos a la luz de las diferentes teorías lingüísticas y analizó pormenorizadamente los prólogos del *Lazarillo*, el *Guzmán* y del primer *Quijote*. Por su parte, el monumental estudio de Anne Cayuela diseccionó la dimensión paratextual de la prosa española del xvii y aportó, además, fundamentales consideraciones teóricas sobre este período y un valiosísimo método de análisis aplicable a géneros contiguos —como la poesía (García Aguilar, 2009)— y a períodos posteriores<sup>2</sup>.

Su estudio revela gradualmente todos los factores que condicionaban y configuraban la impresión definitiva del mensaje literario, desde el fuerte control administrativo y las prácticas censorias hasta una intitulación sancionadora de su propio público. Pero entre todos estos elementos destacan, como no podía ser de otro modo, los prólogos. Además, tras el análisis de Cayuela (1996) se constata de manera palpable que tanto autores como libreros se valían del

<sup>2</sup> Ver además el *Peliminar* a este volumen para estas consideraciones generales sobre los paratextos.

espacio paratextual —mezcla de realidad, ficción y convencionalidades retóricas— para modelizar e institucionalizar literatura, con especial atención al discurso prologal. Algunos años antes, Roger Chartier (1992) ya había explicado la importancia del componente material del libro y demostrado, asimismo, que las estrategias de aproximación al lector se despliegan también a través de dispositivos formales. Así pues, todos los signos y factores deslindables de la materialidad del impreso tienden a aclimatar e imponer una recepción específica y se convierten en objetos de lectura generadores de múltiples significados; muchas de cuyas concreciones tienden a concentrarse en los paratextos prologales.

Seguramente no será necesario extenderse mucho más en aclaraciones justificativas del valor que tienen los prólogos auriseculares, más aún los de los grandes autores, como es el caso de Lope de Vega. Sin embargo, nos parecía obligado trazar un rápido y escueto panorama crítico —casi a modo de pórtico prologal— antes de meternos en harina.

Desde los escarceos iniciales con el mundo de la imprenta Lope de Vega utiliza sus prólogos, como era común en la época, para justificar y validar su obra, valiéndose para ello de ciertos motivos recurrentes, como el elogio al autor y a su obra. Entre los tópicos prologales más habituales se encuentra el recurso de echar la vista hacia los modelos del pasado como una manera de justificar la escritura del presente (García Aguilar, 2006b). Aunque Lope no era un erudito conocedor de las fuentes clásicas, las utilizaba, igual que la mayoría de sus coetáneos, por medio de *Polyantheas* y *Oficinas* (Egido, 1998). Con todo, importa subrayar que el uso de estos repertorios no implica desconocimiento o desatención a la reflexión retórica ni ensombrece la continua indagación del madrileño en nuevos modelos discursivos no sancionados por la antigüedad (López Grigera, 1998).

Así ocurre, por ejemplo, en *La Dragontea* (1598), en donde se traza una distinción de los géneros y estilos de la poesía (lírico, heroico, épico y mixto), sustentada sobre reminiscencias clásicas, que sirve para ubicar, por contraposición, las innovaciones del madrileño (Vega Carpio, 2007: 122-124). También en el prólogo al

*Isidro* (1599), que apela a *auctoritates* de la tradición como Ovidio (*De Ponto* I, III, 29-30) o Virgilio (*Fasti* IV, 5), entre otros, se instrumentaliza la autoridad de los pretéritos para acorazar la novedosa incursión lopesca en el terreno de la epopeya, tratando de conciliar el *genus* épico con una estrofa impropia y no sancionada por la teorización preceptista, como son las tradicionales redondillas castellanas. Además, el repaso diacrónico que se hace en este prólogo por la nómina de *auctoritates* emplaza la problemática de la inmovilidad de los géneros dentro de coordenadas históricas y evolutivas, de modo que la retrospección y el posterior recorrido hasta el presente coadyuvan a la legitimación de una tradición propia cuyos primeros valedores hispanos serían Manrique —“cuyas coplas castellanas admiran los ingenios extranjeros, y merecen estar escritas con letras de oro”— y el venerado Lope de Rueda, quien “hizo unas *Bucólicas* dignas de toda alabanza y estimación” (Vega Carpio, 2010: 165). En suma, la oposición dialéctica con respecto a los modelos grecolatinos e italianos permite la plena reivindicación de una autosuficiente epopeya castellana superadora de los clásicos y de la contemporánea épica religiosa iniciada por Tasso (Vega Carpio, 2010: 163).

Estrategias similares utilizaría el Fénix en los prólogos de *La hermosura de Angélica* o las *Rimas* para constatar, primeramente, que no le era ajena la preceptiva clásica; y también para justificar la necesidad de una actualización discursiva acorde a los nuevos parámetros de su tiempo. La certeza de que la dinámica de la literatura se mueve y evoluciona mediante el diálogo continuo y conflictivo con los modelos establecidos acompañó al madrileño durante toda su carrera como escritor profesional. Buena prueba de ello es que, en lo que se ha denominado como su *ciclo de senectute*, redacta el Fénix un texto en prosa dialogada, *La Dorotea* (1632), en el cual, a propósito de los clásicos, se expone muy a las claras la oposición cualitativa entre los autores del presente y las autoridades modélicas del pasado:

LUDOVICO. Y aunque sean clásicos, fuera mejor que dijieran ellos lo que dijeron los *autores*.

CÉSAR. No tuviera tanta *autoridad*, que muchas cosas que se respetan por antiguas que no igualan con las que agora vemos (Vega Carpio, 2011: 298).

En el fragmento se hace eco Lope de lo que era una opinión generalizada en su época: la autoridad inherente a los textos antiguos por su naturaleza clásica frente al descrédito de lo coetáneo. El respeto a lo pretérito era un axioma indiscutible para la mayor parte de los autores áureos, pero no para los más vanguardistas, entre los que se encontraba Lope. Es por ello que el Fénix cuestiona la calidad y validez implícita de todo lo clásico, contraponiendo a la *autoridad* de lo pasado la calidad de lo que escribieron los *autores* del presente. Al fin y al cabo no hacía sino verbalizar, poco antes de morir, lo que había venido haciendo a lo largo de toda su carrera como escritor: afirmar el mérito de su producción en base a la aceptación generalizada del gusto contemporáneo y no del justo seguimiento a unos patrones previos, que fueron establecidos por quienes vivieron en una época muy distinta de la suya. Similar caballo de batalla, con bridas dramáticas y apuntando hacia el mercado de la comedia nueva, galopa por los prólogos teatrales del Fénix<sup>3</sup>.

No es posible, como ya se ha dicho, analizar pormenorizadamente todos los prólogos insertos en las obras de Lope de Vega en un trabajo como el que ahora se acomete. Sin embargo, creemos que merece la pena detenernos en el caso de la mencionada *La Dorotea* (1632) por lo que pueda tener de indicativo sobre la manera de proceder del escritor madrileño.

Por lo general, los prólogos de los libros se escriben *ad hoc* para anteceder a la obra a la que acompañan. Esto es lo habitual y lo que dota de significado al paratexto, puesto que poco sentido tendría adoptar como pórtico de la lectura consideraciones ideadas para algo diferente del texto literario que sigue a las palabras preliminares. Pese a lo obvio que puede resultar este razonamiento, en el segundo prólogo de *La Dorotea* (1632) —el que sigue al de López Aguilar, que plantea un interesado pacto de lectura (Adde, 2004)— no se cumplen estas premisas, pues en esta obra del ciclo *de senectute* Lope de Vega se apropia de un paratexto prelimi-

<sup>3</sup> Sin ánimo de exhaustividad, puede verse un suficiente planteamiento de la cuestión en los trabajos de Case (1978), Couderc (2009), Ortiz Rodríguez (2015) y Tropé (2015).

nar de Francisco de Quevedo para situarlo al frente de su novela dialogada.

Lope de Vega, tan vanguardista en la literatura como avezado en los ardidés del mercado, hace justamente una pirueta de prestidigitación editorial con el prólogo quevedesco, consistente en desgajarlo de la obra original para la que fue escrito —la *Comedia Eufrosina* (1631) de Vasconcelos—, cercenarlo para adecuarlo a sus intereses e incluirlo al frente de *La Dorotea* (1632):

*DON FRANCISCO DE QUEVEDO Y VILLEGAS, CABALLERO DEL HÁBITO DE SANTIAGO, SEÑOR DE LA TORRE DE JUAN ÁBAD, EN EL PRÓLOGO DE LA “COMEDIA EUFROSINA”*

Con grande gloria de la virtud y buen ejemplo, se han escrito en España, con nombre de comedias (fuera de las fábulas) historias y vidas que a la virtud y al valor enseñan y mueven con más fuerza que otra alguna cosa, como se ve con admiración en las de Lope de Vega Carpio, tan dignas de alabanza en el estilo y dulzura, afectos y sentencia, como de espanto en el número, demasiado para un siglo de ingenios, cuanto más para uno solo, a quien en esto siguen dichosamente muchos que hoy escriben. Etc. (Vega Carpio, 2011: 11).

El título del paratexto da la clave de la operación —cuando no argucia— llevada a cabo por Lope. Si la titulación delata la maniobra es, precisamente, porque el Fénix no pretendía engañar a nadie. Más bien todo lo contrario. Es seguro que deseaba dejar muy clara la procedencia del paratexto, no solo en lo que correspondía a su autoría, sino también en lo concerniente a su origen: la “*comedia Eufrosina*”.

Debe recordarse que unos meses antes de publicarse *La Dorotea, acción en prosa* (1632), se estampó en Madrid, en la Imprenta del Reino y a costa de Domingo González, otra comedia en prosa. Era la que escribió Jorge Ferreira de Vasconcelos, que vio la luz en español con el título de *Comedia de Eufrosina, traducida de lengua portuguesa en castellana por el capitán don Fernando de Ballesteros y Saavedra* (1631).

Probablemente, la *Eufrosina* había sido compuesta en portugués hacia 1542-1543 y se difundió anónimamente hasta la *editio*

*princeps* de 1555 (Asensio, 1951). Aunque la fuente principal de esta comedia en prosa es *La Celestina*, en sus páginas también son perceptibles las huellas de Séneca, Terencio y del teatro renacentista italiano. Pese a tener dificultades con la Inquisición lusa y ser incluida en los índices portugueses de 1561, 1564, 1581 y 1624, en la Corona de Castilla y Aragón no fue censurada ni se recogió en el Índice de Quiroga (Rodrigues-Moura, 2023). Libre, por tanto, de cualquier sospecha o resquemor adverso, se difundió y llegó a ser muy apreciada por autores como Quevedo y Lope, que son los que nos interesan ahora. Así lo certifica la primera traducción española de la obra, publicada en 1631, como se ha dicho.

Aunque Lope no participa directamente en este primer trasvase al castellano de la comedia de Vasconcelos, es indudable que lo conoció. El indicio evidente no es solo que reciclara una porción del prólogo para *La Dorotea*, sino que varios de sus amigos estuvieron muy encima de la impresión del libro, pues firmaron las aprobaciones del volumen tres de los de su círculo: José de Valdivielso, Jiménez Patón y Lorenzo van der Hamen. La aprobación de este último es sumamente llamativa, puesto que se trata del texto legal redactado para las *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, edición preparada por Quevedo e impresa el mismo año de 1631. La piroeta de Lope con el prólogo de *La Dorotea* (1632) es una nimiedad en comparación con la acrobacia de incluir entre las dos aprobaciones a la *Eufrosina* de Vasconcelos otra perteneciente a las *Obras* de Francisco de la Torre.

Aunque el asunto tiene su miga y dice mucho sobre la función que iban adoptando las aprobaciones de libros de literatura en el XVII —más próximas a una protocritica literaria que a una sanción inquisitorial (García Aguilar, 2009: 87-121)—, no es ahora el momento para tratarlo. Sin embargo, importa mencionarlo también porque esta resemantización del significado y de la función del paratexto censorio tiene mucho que ver con lo que señalaremos en el apartado correspondiente a propósito de las aprobaciones del Fénix.

Pero volviendo al prólogo de la *Eufrosina*, que es lo que ahora nos ocupa, interesa señalar que don Francisco de Quevedo elogia abiertamente el talento de su autor como uno “de los más doctos

escritores de aquella nación” (Vasconcelos, 1631: ¶8r.). Reflexiona luego, de manera sucinta, sobre el estatuto genérico de la obra cuando afirma que “mañosamente debajo del nombre de *comedia* enseña a vivir bien, moral y políticamente, acreditando las virtudes y difamando los vicios” (Vasconcelos, 1631: ¶8v.). Eso es razón más que suficiente para alabar la “pluma que sabe sin escándalo ser apacible y provechosa” (Vasconcelos, 1631: ¶8v.). A continuación, aduce la autoridad de la *Epístola* 115 de Séneca, que convenientemente glosada y parafraseada sirve para aplicar su ejemplo literario y moral en la comedia que el lector está a punto de conocer. Del mundo antiguo se pasa al estado presente y es entonces cuando se toma el ejemplo de Lope de Vega, que el Fénix reutilizaría unos meses más tarde en *La Dorotea* (1632).

Es obvio que Lope incluye el fragmento de la *Eufrosina* en *La Dorotea* por los generosos cumplidos que se le regalan. Sin embargo, existen otros dos factores, de índole paratextual, que no deben pasarse por alto y que permiten entender en un contexto más amplio ciertas dinámicas consolidadas en el tiempo. En primer lugar, que el prólogo sancionador de don Francisco se dispone para una peculiar comedia escrita en prosa y que viene cargada de valores positivos, tanto estéticos como morales. *La Dorotea* de Lope, designada con el intencionado subtítulo de *acción en prosa*, participa de esta misma modalidad genérica: teatro que no discurre a través del verso. Así pues, no es arriesgado decir que con el trasvase prologal pretendería Lope aplicar a su obra los mismos elogios y atribuciones de una creación como la *Eufrosina*, sancionada por Quevedo con el mayor entusiasmo.

Pero hay un segundo componente, también paratextual, que debe considerarse para una interpretación más completa del prólogo desgajado de la *Eufrosina* e injertado en *La Dorotea*: su relación dialógica con los otros paratextos del volumen de 1632. No haremos una descripción detallada de los pliegos preliminares del libro, pero sí señalaremos que las palabras quevedianas están en contacto directo con paratextos que retoman las invectivas contra Torres Rámila y recuerdan los ecos de la polémica por la *Spongia* ocurrida allá por 1617 (Conde y Tubau, 2015; García Aguilar, 2021).

De hecho, y no por casualidad, lo que precede al prólogo de Quevedo es un texto mucho más extenso, también de carácter proemial, titulado *Al teatro*. Aunque posiblemente fue escrito por Lope (Vega Carpio, 2011: 7), lo firma, sin embargo, Francisco López de Aguilar, amigo del Fénix y fiel escudero de este en las batallas literarias que le tocó lidiar. Se trata, a grandes rasgos, de una extensa apología lopesca sin más. Tras ella vienen las palabras de Quevedo, a las que ya nos hemos referido. Y después de estas, las dos aprobaciones al libro, colmadas de elogios literarios y firmadas, respectivamente, por Valdivielso —aprobador de la *Eufrosina*— y Francisco López de Aguilar —que utiliza versos de la *Expostulatio Spongiae* para justificar su censura favorable.

Finalmente, se cierra el pliego preliminar del volumen insertando el mismo grabado de la *Expostulatio Spongiae* en el que aparecía un escarabajo muerto frente a un rosal —representación alegórica del infecto Torres Rámila derrotado ante el fragante Lope. Reaparecen entonces, quince años más tarde, el lema *Odore enecat suo* (“Mata con su aroma”) y el mote *Audax dum Vegae irrumpit scarabeus in hortos, / fragrantis perit victus odore rosae*, traducible como “Cuando el audaz escarabajo irrumpió en los huertos de Vega, / pereció vencido por el perfume de la fragante rosa” (Vega Carpio, 2011: 14).

Con la pesada carga de mucha experiencia a sus espaldas en lides y ardidés literarios, Lope de Vega entendió que la mejor defensa era un buen ataque y no dudó en adelantarse a las posibles críticas contra *La Dorotea*, arreando con fuerza a Torres Rámila y a los neoaristotélicos. Así las cosas, ahijó un encomio extenso a López de Aguilar, acudió a las apologéticas aprobaciones de este mismo y de Valdivielso, amén de reciclar dos paratextos que le venían como anillo al dedo: el grabado del escarabajo vencido por la rosa, publicado en 1618, y unas palabras de Quevedo en que tangencialmente lo elogiaba, publicadas en otro libro algunos meses antes. En suma, *La Dorotea* del Lope anciano construye un entramado paratextual que sirve para elogiar al Fénix, autorizar la novedad de su teatro en prosa y servir como escudo ante cualquier comentario adverso de humanistas aristotélicos. Al fin y al cabo, lo mismo que llevaba

haciendo con sus prólogos (y demás paratextos) desde hacía tres décadas, aunque depurándolo, desde la atalaya de la vejez sabia, para engarzarlo en una obra de auténtica orfebrería paratextual.

### DEDICATORIAS

Las dedicatorias se utilizaron desde los primeros tiempos de la imprenta para ofrecer la obra a una figura con prestigio político, moral o intelectual. De ese modo se conseguía acorazar simbólicamente al libro contra posibles ataques y críticas adversas. José Simón Díaz explicó que este paratexto es “el más antiguo de los preliminares literarios y evoluciona de tal manera que por fraccionamiento ocasiona varios de los textos posteriores” (Simón Díaz, 2000: 133). El erudito bibliógrafo elaboró una tipología explicativa, aplicable al libro español antiguo, en la que distinguió dos grandes grupos de dedicatorias: el primero estaría conformado por aquellas que invocaban a lo ultraterreno (Dios, Jesucristo, la Virgen...); en tanto que el segundo lo integrarían las que iban dirigidas a representantes del orden terrenal (reyes, príncipes, nobles...). Conforme a esto, Simón Díaz explicó que el primer grupo denotaba “una actitud desinteresada y piadosa”, en tanto que el segundo buscaba “un provecho material inmediato” (Simón Díaz, 2000: 133).

A primera vista, las dedicatorias de Lope parecerían encajar como anillo al dedo con el segundo grupo, ya que el Fénix sabía mejor que nadie cómo funcionaban los engranajes del sistema literario y manejaba a la perfección las convenciones tópicas de este género paratextual<sup>4</sup>. De hecho, él mismo había tratado en varios de sus escritos sobre las funciones de este paratexto; como en la dedicatoria de *El hombre por su palabra*, donde sintetiza las tres razones por las que se ofrecían las obras:

Tres cosas inclinan a los que escriben a dirigir sus obras: obligación a las personas de quien hacen elección, favor que esperan o ser tan insignes en lo que profesan que de justicia se les deba alabanza y reconocimiento (Case, 1975: 251).

<sup>4</sup> Para una contextualización general de los sentidos y valores de la dedicatoria impresa en el Siglo de Oro, véase García Aguilar (2009: 160-170).

Sabedor de los valores y funcionalidades de estos preliminares, el Fénix inició con la publicación de su *Parte XIII* (1620) de comedias una estrategia editorial novedosa e inédita consistente en dedicar separadamente cada una de las obras teatrales a un dedicatario o dedicataria de características muy variopintas. De ese modo, en el lustro comprendido entre 1620 y 1625 Lope de Vega redactó y publicó un total de 96 dedicatorias teatrales, las cuales han sido interpretadas habitualmente como un intento del Fénix por diversificar y aumentar los potenciales mecenas (Case, 1975: 18-19; Reyes Peña, 2019). En esta misma década, y por los mismos años, emplea el mismo recurso multiplicador en otros géneros editoriales (García Aguilar, 2020; López Lorenzo, 2023: 35-73), como los prosimetros *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624), en los que no nos detendremos ahora por razones de espacio.

Las explicaciones que avanzan en esta línea de análisis entienden el mecenazgo como una relación en la que el noble o la figura de poder dispensa prebendas económicas o protección directa al escritor. Tales perspectivas de estudio conectarían con el sentido material inmediato que Simón Díaz atribuyó a todas aquellas dedicatorias no piadosas.

Asumiendo la validez y aplicabilidad de estas premisas, se pueden matizar, al menos, tres cuestiones al respecto. En primer lugar, que durante el siglo XVII el sistema de patrocinio tradicional estaba siendo alterado por el mercado editorial y por todo lo que ello suponía, de modo que en tiempos de Lope ya es posible distinguir entre un *mecenazgo clásico* y un *mecenazgo diferenciado*, de acuerdo con la conceptualización de Lefevre<sup>5</sup>. En segundo lugar, debe tenerse en

<sup>5</sup> Según explica Lefevre (1992: 17): “patronage can be differentiated or undifferentiated, or rather, literary systems can be controlled by a type of patronage that is either differentiated or undifferentiated in nature. Patronage is undifferentiated when its three components, the ideological, the economic, and, the status components, are all dispensed by one and the same patron, as has been the case in most literary systems in the past in which an absolute ruler, for instance, would attach a writer to his or her court and give him or her a pension, and as is the case in contemporary totalitarian states where, though the court has gone—at least in the sense in which I have used the word here—subventions and pensions remain. Patronage is differentiated, on the

cuenta que una importante cantidad de las dedicatorias del Fénix no están dirigidas ni a encarnaciones de lo divino ni tampoco a nobles y poderosos, sino a agentes del sistema literario o a familiares y amigos. Existe, por tanto, un notable número de paratextos encomiásticos que no puede explicarse de acuerdo con las categorías de análisis aplicadas habitualmente para el estudio de las relaciones entre escritores y mecenas. Y esto conduce hacia la tercera de las precisiones previas: la conveniencia de asumir que entre la materialidad encarnada por el mecenazgo tradicional y la dimensión ideal de lo ultraterreno debe existir otra dimensión significativa, que da soporte a la codificación de un importante número de las dedicatorias impresas. Así ocurriría, por ejemplo, con todos aquellos paratextos que manifiestan la honda preocupación del escritor madrileño por autopromocionarse y por exaltar defensivamente su escritura, tanto dramática como prosística y poética, según han puesto de relieve Cayuela (1995), García Reidy (2006; 2013: 258-283), Trambaioli (2014), Tropé (2015) o Presotto (2020), tras analizar algunas de estas dedicatorias.

Los estudios sobre las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* tienden a parcelarse notablemente por la variedad de los destinatarios y de los propios paratextos. Así pues, los trabajos interesados por el análisis del mecenazgo clásico atienden sobre todo a aquellas dedicatorias que se vinculan más estrechamente con este fenómeno; mientras que los estudios sobre la promoción del escritor y su obra prestan atención prioritaria a los paratextos en donde se traslucen estrategias de posicionamiento en el campo literario epocal.

Un análisis reciente de las 96 dedicatorias impresas en las *Partes de comedias* permite extraer dos hipótesis que sirven para enmarcar el presente análisis (García Aguilar, 2019). En primer lugar, el estudio de las casi cien dedicatorias estampadas durante este lustro permite conjeturar que es posible definir y establecer una tipología para

other hand, when economic success is relatively independent of ideological factors, and does not necessarily bring status with it, at least in the eyes of the self-styled literary elite. Most authors of contemporary bestsellers illustrate this point rather well”.

este conjunto de paratextos. A la luz de la mencionada clasificación, se comprueba que las argumentaciones desarrolladas en las dedicatorias impresas del Fénix durante estos años se modulan atendiendo al dedicatario al que se dirige cada obra teatral<sup>6</sup>.

En segundo lugar, y estrechamente ligado a lo anterior, se ha comprobado que las dedicatorias se formalizaron mediante patrones compositivos y motivos recurrentes que son escogidos por Lope y cuya función obedece a un doble propósito: encomiar al destinatario interno de la obra teatral y crear, paralelamente y de manera especular, una imagen positiva del propio Lope en tanto que autor literario y de mercado (García Aguilar, 2019: 608-609). Teniendo en consideración este marco conceptual y de análisis, se espigarán algunos ejemplos que pueden resultar ilustrativos de este uso: tres dedicatorias teatrales y dos dedicatorias para obras en prosa firmadas por Juan del Castillo y Pérez de Montalbán, respectivamente, aunque redactadas por la mano del Fénix.

Del casi centenar de dedicatorias impresas en las partes de comedias del quinquenio 1620-1625, puede resultar llamativo que únicamente tres de ellas están dirigidas a personalidades del mundo literario portugués: se trata del historiador Cristóbal Ferreira y Sampayo, el obispo de Lisboa Rodrigo Mascareñas y el polígrafo Manuel de Faria y Sousa, los cuales contaban con una notable relevancia en su contexto histórico en virtud de razones bien diversas. Al primero dedica Lope *Los españoles en Flandes*, de la *Parte XIII* (1620); al mitrado lisboeta dirige *El divino africano*, comedia incluida en la *Parte XVIII* (1623) y que había tenido problemas con la censura en su versión primera (titulada *La conversión de san Agustín*<sup>7</sup>). La

<sup>6</sup> Son seis los tipos de dedicatarios que formaliza Lope, y a los cuales se vinculan tópicos o argumentos retóricos específicos: 1) oligarquía nobiliaria; 2) consortes femeninas e hijas de la nobleza; 3) asalariados y asistentes de la nobleza; 4) agentes de la administración y la política del estado; 5) agentes del mercado literario y 6) familiares y amigos de Lope (García Aguilar, 2019).

<sup>7</sup> Américo Castro (1922) halló la documentación inquisitorial y la dio a conocer, Morley y Bruerton (1968: 313) sugirieron que Lope revisó la comedia hacia 1610; en tanto que Inamoto (2015) ha reconstruido en fechas recientes el proceso de reescritura.

tercera dedicatoria, de acuerdo con su encabezado paratextual, antecede, dentro de la *Parte XX* (1625), a “*El marido más firme*, tragedia famosa [...] dedicada a Manuel Faria y Sousa, noble ingenio lusitano” (Case, 1975: 261). El tratamiento encomiástico trasluce la existencia de relaciones previas y notables intercambios de favores poéticos entre ambos escritores<sup>8</sup>.

Desde el punto de vista cuantitativo esta tríada de paratextos de signo lusitano supone una cantidad casi insignificante: una especie de anomalía dentro de un conjunto de dedicatarios que poco o nada tienen que ver con las letras portuguesas (García Aguilar, 2022). Pero justamente su excepcionalidad es lo que justifica la utilidad de atender a estos tres casos únicos, los cuales son de gran relevancia desde el punto de vista cualitativo, y útiles, a nuestro juicio, para el propósito del presente estudio.

El examen de las dedicatorias a personajes portugueses no solo constata el conocido interés de Lope por las letras del país vecino<sup>9</sup> y su amplísima red de amistades literarias, sino que permite constatar, como se ha apuntado arriba, la indesligable relación que existe entre el dedicatario seleccionado y la interpretación que se desea infundir a la obra que se le dirige.

En este sentido, para una comedia que se pretende hacer pasar por historia —*Los españoles en Flandes*— se busca a un historiador de prestigio; lo que cobra mayor significado cuando se pone en relación con las aspiraciones a cronista real que acompañaron a Lope durante los últimos años de su vida. Conforme a ello, después de exponer diversas consideraciones retóricas sobre la escritura, el Fénix explica la razón por la que escoge a su dedicatario:

Dedico, pues, a vuestra merced esta comedia, intitulada *Los españoles en Flandes*, y justamente, pues por caballero le tocan las armas,

<sup>8</sup> Para el estudio de los vínculos entre ambos escritores véase Glaser (1960), Rodríguez Cepeda (1980), Heiple (1994) y Núñez Rivera (2018b).

<sup>9</sup> Se trata de una relación recíproca de extensión variable y límites difusos, aún por determinar en su amplia complejidad, como han estudiado Raposo (1936), Figueredo (1941), Entrambasaguas (1950), Glaser (1954) o Fernandes (2013).

y por tan gran estudiante —y de tanta erudición— las buenas letras, para que me honre y defienda de todo escritor malicioso y de los correctores de ajenos vicios y solapadores de los suyos propios, cuyos libros no se venden (Vega Carpio, 2014: 928).

Así pues, y siendo mucho más que el prestigio simbólico lo que se jugaba el dramaturgo en el envite, debe valorarse en su justa medida que opte por un historiador para acorazar su ejemplo de comedia histórica.

Cuando lo que está en liza es la pulcritud moral de su teatro —*El divino africano*—, Lope se protege bajo el paraguas del obispo de Oporto. Doctores tiene y tenía la Iglesia, y a fe que no faltarían nombres a los que pudiera acudir el escritor madrileño para defender su libro, más aún entre la pléyade de clérigos que se dieron a las letras en el período áureo. No es por ello en modo alguno desdeñable que se parapete el Fénix con la autoridad del obispo de una ciudad como Lisboa.

La figura del dedicatario —nada más y nada menos que un gran prelado de la Iglesia— permite a Lope desarrollar en su paratexto variados episodios de la vida del santo al hilo del elogio al obispo luso. De ese modo, el Fénix probaba implícitamente su profundo conocimiento de la obra agustiniana<sup>10</sup> y demostraba la estrecha relación que mantenía con una autoridad eclesiástica de la más alta dignidad. Por si eso no fuera suficiente, el nombre del prelado al frente del texto dramático suponía una implícita validación de la obra teatral por parte de una altísima autoridad religiosa. De esa manera, Lope perseguiría eliminar todo resquicio del indeseado percance con la censura inquisitorial y trataría de borrar cualquier mala reputación que ello pudiera acarrearle:

Corta satisfacción de mis obligaciones es ofrecer a vuestra señoría Ilustrísima esta tragicomedia. Pero es tanta la excelencia de la historia —cuyo sujeto es la conversión del Divino Africano, *vir ille clarissimus*, como dijo san Gregorio, *ac omnium expectatione*

<sup>10</sup> Lezcano (2009) ha estudiado las huellas del obispo de Hipona en la producción religiosa de Lope.

*gratissimus Augustinus*— que justamente es digna de tan soberano prelado, así por las virtudes como por el ingenio; pues ellas fueron tan milagrosas y él tan divino como consta de las palabras que él mismo dice en el libro cuarto de sus *Confesiones*, que estudió por sí mismo todas las ciencias, *sine magna difficultate, nullo hominum tradente* —que no hay mayor hipérbole, pues fue tan eminente en todas que hasta de la música escribió seis libros, por quien dijo Licencio: *quibus in te lenta recumbit musica* (Vega Carpio, 2019: 490).

Por último, cuando es la definición de la lengua poética lo que se debate, Lope acude en su paratexto a la autoridad de un polígrafo como él mismo, pero no castellano, sino portugués. Igual que sucede en los casos anteriores, la dedicatoria alude desde el primer momento a aspectos relacionados con ese “mecenasgo diferenciado” al que ya nos hemos referido en páginas previas, perseguidor del prestigio simbólico, la aclimatación en el parnaso de iguales y, en fin, la sanción plena dentro del sistema literario. Así se confirma nada más comenzar la lectura del paratexto que antecede a *El marido más firme*, el cual justifica las razones de su propia escritura en base a relaciones previas y notables intercambios de favores poéticos entre Faria y Sousa y quien escribe:

La fábula de *Orfeo*, que he dedicado al nombre de vuestra merced, saliera a luz segura si tuviera las partes, colores retóricos y artificios poéticos que el *Narciso* de que vuestra merced ha honrado el mío en su dulce lengua portuguesa, donde verdaderamente se ven la erudición del arte y la excelencia del ingenio (Case, 1975: 261).

Igual que en los dos casos anteriores, tampoco aquí la selección del destinatario interno de la comedia es casual ni azarosa, sino todo lo contrario: además de ser amigo del Fénix, Manuel de Faria y Sousa era perfectamente reconocido entre los coetáneos por su indiscutible importancia como escritor de éxito. Así lo avalan sus múltiples publicaciones. Sin embargo, no es ese el motivo único ni, desde luego, el principal para ubicarlo al frente de una comedia mitológica sobre *Orfeo*. Más allá de la amistad y de la fama, se escoge al portugués Faria y Sousa porque comparte con el Fénix una común concepción de la lengua poética que se opone frontalmente al modelo

cultista impulsado por Góngora<sup>11</sup>, tan en boga durante estos años. El final de la dedicatoria resulta muy esclarecedor a este respecto:

[...] los que se alejan de la propia lengua por levantarse al aire de su arrogancia mueren desamparados de su naturaleza, perdiendo las fuerzas que les hubiera dado reconocer la patria. Todo lo que he visto de vuestra merced, así en prosa como en verso, muestra bien la fertilidad de su claro juicio [...] Escriba vuestra merced con fertilidad libros, canciones, fábulas, epitalamios a imitación del abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino, honrando y dilatando en su lengua y la nuestra (Case, 1975: 261-262).

De ese modo, la dedicatoria se configura como un paratexto “marcadamente anticultista” (Artois, 2014: 131), en un momento en que la definición de la lengua poética se está convirtiendo en asunto que suscita grandes diatribas y no pocas confrontaciones. Así pues, la elección de un dedicatario como el anticultista Faria y Sousa está vinculada al referido contexto de beligerancia literaria. De acuerdo con las coordenadas señaladas, el elogio por usar la “propia lengua” es un valor poético *per se* cuya definición se apoya en esa retahíla de virtudes que caracterizan al “abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso” Marino; erigido aquí en modelo y paradigma en el que se pueden reflejar e identificar tanto Faria como el mismo Lope (Antonucci, 2014). Faria y Sousa, entonces, se erige en ejemplo paradigmático de un lenguaje natural alejado de bizarrías léxicas y demás artificios denostados por Lope y sus seguidores.

Haremos un brevísimo inciso para señalar que el mismo procedimiento especular y de apropiación lo utiliza Lope en otros de sus paratextos. En este sentido, puede ser muy ilustrativo el diálogo que se entabla en los preliminares de *El Fénix de Minerva y arte de memoria* (1626), de Juan Velázquez de Acevedo. En los paratextos

<sup>11</sup> Plagnard (2017) ha matizado los límites del asumido antigongorismo de Faria, quien se manifiesta más bien como un anticultista; el cual desarrolla su oposición a la nueva poesía para ensalzar a ciertos poetas portugueses afines instalados en Madrid y reivindicar la prosa histórica quinientista de su patria portuguesa. Véase además Núñez Rivera (2020: 89-117).

de este tratado nemotécnico se imprime un elogio del autor del libro dirigido a Lope. Seguidamente, se estampa una respuesta del mismo Lope al escritor del volumen. Ambos paratextos intercambian elogios que ponderan la calidad de la obra literaria, al tiempo que ofrecen una definición flexible e interesada de lo que deba significar el término “Fénix” (García Aguilar, 2023b), con el que se identifican tanto Acevedo como Lope, auténtico Fénix de los ingenios de aquel tiempo:

No puedo, tan brevemente como V. M. pide, decir lo mucho que he estimado este libro y cuán cierto estoy que ha de ser muy útil, por ser tan ingenioso y tener asunto tan peregrino, pero reduciendo cuanto siento a una palabra digo que, con justa razón, V. M. le llamó Fénix, porque es único al mundo, así por la materia como por la erudición. Dios guarde a V. M. para que honre la patria con el fruto de tan grandes estudios. Capellán de V. M. Lope de Vega Carpio (Velázquez de Acevedo, 1626: ¶4v.).

Pero volviendo a las tres dedicatorias que nos ocupan, diremos, en fin, que aunque excepcionales en términos absolutos, esta triada paratextual es de llamativa relevancia por acudir a ingenios lusos con perfiles muy concretos para lidiar con asuntos que tenían para Lope la mayor relevancia: la Historia —con lo que ello implicaba en sus aspiraciones personales—, la moral —después de haber sido castigado por la censura inquisitorial— y, por último, la lengua poética en el contexto de la lucha por la nueva poesía cultista.

De paso, estrechaba vínculos con los destinatarios de las obras y se definía especularmente empapándose de las virtudes de estos. Las formas, sentidos y funciones de estos tres paratextos son extensibles al resto de sus dedicatorias, género en el que era un auténtico y reconocido especialista.

Así se comprueba al constatar que Lope no solo modelizó este género paratextual a su imagen y semejanza, sino que incluso lo compartió con otros escritores que no eran tan avezados en tal arte encomiástico. No en balde, el Fénix redactó de su puño y letra dedicatorias que firmaron otros escritores. Señalaremos dos ejemplos de lo aducido, uno procedente del *Códice Daza* y otro de los *Sucesos y prodigios de amor* de Pérez de Montalbán.

El así llamado *Códice Daza* fue un cuaderno de mano que llevó Lope consigo durante las postrimerías de su vida. Sobre sus páginas redactó, tachó, reescribió y garabateó una importante cantidad de poemas, comedias y textos en prosa entre agosto de 1631 y el año 1634. El primero en dar noticia de su existencia fue Entrambasaguas (1970), quien lo estudió, lo bautizó como tal y ofreció un recuento de las composiciones, algunas de ellas inéditas. El 30 de diciembre de 2009 la Biblioteca Nacional de España lo adquirió por setecientos mil euros y, tras digitalizarlo, hizo accesible su consulta on-line, lo que ha permitido que algunos filólogos hayan podido acercarse a un testimonio tan excepcional como interesante (Sierra Matute, 2011; García Aguilar, 2013; Pedraza Jiménez, 2017).

Entre los folios 259 y 268 del autógrafo loopesco se localiza una dedicatoria inacabada a Felipe IV. En la parte superior de la primera página, una mano que no es la del Fénix escribió: “Don Juan del Castillo”. De acuerdo con Entrambasaguas, se trataría de una nota del duque de Sessa, quien supuestamente “encargaría a Lope que escribiera esta carta” con el objetivo de que Castillo “presentara al rey el tomo séptimo de sus obras sobre cuestiones de Derecho”. Según el insigne lopista, “como la carta en cuestión no parece impresa en el volumen a que se refiere, debió de acompañar, concluida, a un ejemplar de la obra aludida, y está, por tanto, inédita” (Entrambasaguas, 1970: 97). Sin embargo, Conde Parrado, con tanta finura como erudición, ha resuelto el misterio de manera definitiva:

Digamos que la realidad no es exactamente esa: la obra de Castillo en cuestión es *De tertiis debitis, Catholicis, et inuictissimis Regibus Hispaniae, ex fructibus, et rebus omnibus, quae decimantur*, Madrid, Ex Typographia Regni, 1634, y allí puede verse una dedicatoria en latín dirigida por Castillo a Felipe IV; pues bien, si se compara esta con el texto de Lope recogido en el *Daza*, se comprueba que dicho texto es una especie de esbozo en castellano de parte de esa dedicatoria, la cual alguien (es de suponer que el propio Castillo) se ocuparía de traducir al latín para imprimirla al inicio del volumen. Sea como fuere, ambos textos demuestran que no era en absoluto ajena a Lope la práctica de redactar preliminares para obras ajenas, aun sabiendo que no iban a imprimirse a su nombre. Ignoramos qué motivos lo indujeron a ello en cada caso, pero es algo que sin

duda aumenta el asombro ante su capacidad de trabajo, pues todo parece indicar que, aun siendo uno de los autores más prolíficos de la historia de la literatura universal, sacaba tiempo para escribir lo que se publicaría atribuido a otros (Conde Parrado, 2020: 233).

Por descontado, es imposible adivinar los motivos que llevarían al Fénix a escribir una dedicatoria que rubricaría Juan del Castillo. Sin embargo, el interés de un ejercicio de escritura como este bien merece arriesgar alguna hipótesis. Como se ha visto, el de las dedicatorias es un género paratextual, con una retórica estandarizada, que tiene mucho de *ars suasoria* y que el Fénix conocía y había practicado como nadie. Por tanto, igual que Sessa se valió de su ingenio epistolar en el terreno amoroso, tal vez Castillo deseara hacer lo propio, en el ámbito de lo político, y beneficiarse del talento de un escritor paratextual a la altura de pocos. Cuando un juriscónsul real dedica su obra al monarca, importa hacer las cosas bien, desde los mismos preliminares impresos.

Por supuesto, se trata de una conjetura. Pero más allá de los motivos, los hechos son incontrovertibles: Lope escribió una dedicatoria para el libro de otro autor —*De tertiis debitis* (1634)— sin dejar rastro alguno de su nombre. Que entre las innovaciones del Fénix a la escritura moderna se cuente también la de *paratextual ghostwriter* informa acerca de las múltiples facetas que abarcó su talento. Naturalmente, el plan original consistía en que no se supiese que él estaba detrás de la dedicatoria de Juan del Castillo. Y nunca se habría sabido de no haberse conservado el borrador en uno de sus cuadernos de notas (*Códice Daza*). A tenor de este hallazgo, es lógico preguntarse en cuántas otras dedicatorias está su mano, pero no su nombre. Creemos que lo mismo ocurre, al menos, en las que se estamparon en la primera publicación de su joven discípulo Pérez de Montalbán: *Sucesos y prodigios de amor* (1624).

Como ha señalado Bonilla Cerezo (2022: 91), “los hijos literarios del Fénix le enviaban al respetado padre sus textos antes de imprimirlos, con vistas a solicitarle el poemita o el proemio de turno”. Y en el caso de los *Sucesos y prodigios de amor*, el Fénix tal vez añadiera algo más que su aprobación y sus versos preliminares (Pérez de Montalbán, 1992: 3-4), sugiriendo una urdimbre editorial que

tuvo en las dedicatorias una herramienta sancionadora idéntica a la que había ideado él mismo con la *Parte XIII* de sus comedias. En dicho volumen pionero de paratextos teatrales, por cierto, se dirigían sendas comedias a Alonso Pérez y a Juan Pérez de Montalbán. Luego padre e hijo se encuentran de algún modo implicados desde el comienzo de esta práctica estratégica de Lope. Además, como las dedicatorias no formaban parte del original de imprenta (Fernández, 2021), sino que se añadían en el proceso último de manufactura del libro, resultan mucho más fáciles las injerencias por parte de terceros.

Y a fe que las injerencias editoriales se producían y estaban a la orden del día. Piénsese, sin ir demasiado lejos, en las que llevó a cabo el propio Alonso Pérez —amigo estrecho de Lope y progenitor de Pérez de Montalbán— a cuenta de las comedias de su propio hijo. Por más que el joven dramaturgo se desahogara y quejase en su “Prólogo largo” de las falsas atribuciones de comedias que se le hacían, lo cierto es que el mismo Alonso Pérez —padre, pero antes librero— participó de unas prácticas que perjudicaban a su hijo, aunque no al bolsillo de la familia. Y es que, como explica Demattè (2019: 3), el librero madrileño desarrollaría ciertas “maniobras editoriales” cuando “preparó el *Segundo tomo* [de comedias de Montalbán] y, más o menos deliberadamente, insertó varias [...] que no eran de su hijo”.

Si esto lo sufrió Montalbán al final de sus días, cuando ya era un autor reconocido e instruido en la mecánica editorial, ¿hasta qué punto no metería Alonso Pérez la mano (y los tórculos y los tipos) en la primera publicación de su heredero? Seguramente mucho. Y no solo él, sino también el padre intelectual y literario de este: Lope de Vega, quien ya lo había incluido en los certámenes poéticos sobre San Isidro y lo utilizaría como espoleta para responder al *Orfeo* de Jáuregui.

Justamente a propósito del *Orfeo en lengua castellana*, recordaba Laplana (1999: xxxiii) la “conocida colaboración de Lope y Pérez en el teatro, en particular [durante] los primeros pasos del librero en el resbaladizo terreno de la comedia”, de la que el propio Montalbán había dado cumplida cuenta en su *Fama póstuma*. El

mismo especialista se preguntaba, con la mira puesta en Jáuregui: “¿Por qué no pensar en un tipo de colaboración similar o en la pluma de Lope corrigiendo y dirigiendo los pies de su discípulo?” (Laplana Gil, 1999: xxxiv). Desde luego, la hipótesis tiene todo el sentido, puesto que los resultados de un magisterio dirigista como el suyo no pueden circunscribirse a un género, y probablemente se refieran más a momentos augurales y a una cronología concreta que a modalidades discursivas concretas.

Entonces, lo asumido y aceptado para las intervenciones de Lope en el teatro de Montalbán probablemente también valga para el análisis de la respuesta a Jáuregui y, por qué no, de la colección de novelas y sus paratextos<sup>12</sup>. En ese sentido, se podrían aplicar a las dedicatorias de los *Sucesos y prodigios de amor* —como ha hecho García Aguilar (2023c)— las palabras de Laplana Gil (1999: xxxiv) sobre el *Orfeo en lengua castellana*, estampado en la segunda tirada de los relatos del hijo del librero Pérez:

Sea como fuere, la sombra de Lope se proyecta de forma indeleble por todo el poema, puesto que fue indudablemente su inspirador e instigador, el modelo y, tal vez, un colaborador directo en la obra. [...] No obstante, mientras no aparezca nueva documentación respecto a esta cuestión, seguirá siendo impropio atribuir la obra a Lope [...] (Laplana Gil, 1999: xxxiv).

Para el caso de los *Sucesos y prodigios de amor* no se conocen documentos relativos a las dedicatorias y sería casi imposible que se conservasen, si es que alguna vez existieron. Sin embargo, cuando se analiza la forma, el contenido y, sobre todo, la identidad de los destinatarios de estas dedicatorias novelescas todo hace pensar que fue el maestro y no el discípulo Montalbán quien las escribió (García Aguilar, 2023c). El testimonio probado del *Códice Daza* ya informa sobre un Lope que actúa como *ghostwriter* de dedicatorias ajenas, firmada en ese caso por alguien como Juan del Castillo, con quien

<sup>12</sup> Para la consulta de estos paratextos y otros más del corpus de la novela corta barroca, véase PARANOBA (*El discurso paratextual de la novela corta barroca. Poética y sociabilidad literaria*): <<https://www.uco.es/paranoba/>>.

mantenía el Fénix una relación mucho menos estrecha que con Pérez de Montalbán. Si hoy se sabe a ciencia cierta de las colaboraciones entre Lope y Montalbán en piezas teatrales y se acepta la intervención compartida en el *Orfeo en lengua castellana*, todo apunta a que también intervino el Fénix —y mucho— en las dedicatorias de las ocho novelitas rubricadas por su fiel “retacillo”<sup>13</sup>.

Ello da una idea precisa de hasta qué punto se valió el Fénix de la tipología paratextual de las dedicatorias como estrategia de promoción y validación tanto de su escritura como de su persona.

#### APROBACIONES

Para que un manuscrito pudiera ser publicado en la Edad Moderna debía pasar por un trámite legal inexcusable: la censura o aprobación favorable previa, dado el carácter preventivo que tenía la legislación del Antiguo Régimen. Eso, sin embargo, no impedía que pudiera ser censurado a posteriori e incluido, luego de un tiempo, en algún índice de libros prohibidos o expurgados. Cada vez que se solicitaba licencia de impresión, las autoridades competentes encargaban un informe a alguien de su confianza, quien debía certificar que el contenido del texto se atenía a los valores del orden establecido. Si el informe resultaba negativo, todo el proceso se detenía, aunque podía solicitarse un nuevo parecer que reactivara la tramitación.

Cuando se publica la *Jerusalén conquistada* (1609), en la portada del libro figura el nombre de su autor —Lope Félix de Vega Carpio— adornado con su cargo como “familiar del Santo Oficio”, dignidad que le habilitaba para emitir informes, pareceres, censuras y aprobaciones, de los cuales se conocen 39 (Sánchez Jiménez, 2020: 112-113). Siendo tantas las censuras favorables que firmó, resulta llamativa la cronología sancionadora de su redacción. Y es que a lo largo de los ocho años que separan su familiatura y la polémica por la *Spongia*, Lope únicamente redactó tres aprobaciones: para la *España defendida* (1612), el *Nuevo jardín de flores divinas*

<sup>13</sup> En *La Perinola*, Francisco de Quevedo (1993: 472) retrató a Pérez de Montalbán como “uno que fue muchos años retacillo de Lope de Vega, que de cercenaduras de sus comedias se sustentaba”.

(1617) y el *Caballero venturoso* (1617). Sin embargo, a partir de la publicación del libelo de Torres Rámila en 1617 y la posterior impugnación mediante el artefacto editorial que es la *Expostulatio*, Lope escribiría las 36 aprobaciones restantes.

Sea por casualidad o por causalidad, lo cierto es que después de dar respuesta a Torres Rámila, el Fénix pasa de escribir una aprobación cada tres años a redactar una media de dos aprobaciones anuales. Un acrecentamiento como este tan solo tiene un parangón en los paratextos lopescos: sus dedicatorias.

Como ya hemos visto, Lope ideó una estrategia de multiplicación de los dedicatarios que practicó en las recopilaciones de comedias adocenadas impresas entre 1620 y 1625. Así pues, en las *Partes de comedias* impresas en los años inmediatamente posteriores a la polémica por la *Spongia*, añadió a la dedicatoria general del volumen otra docena adicional: una al frente de cada comedia incluida en el libro.

Estos datos numéricos, así expuestos, pueden ser indicativos de un cambio por parte del Fénix en la manera de entender los paratextos y su función dentro del libro impreso, aunque no tendrían que estar necesariamente conectados con la *Expostulatio*. Sin embargo, cuando se analizan las pautas retóricas esgrimidas en sus aprobaciones y dedicatorias comienzan a atisbarse elementos de relación.

Las tres aprobaciones que el Fénix redacta antes de la *Spongia* son breves textos administrativos en donde se indica que lo censurado no contraviene las buenas costumbres y se encarece, de paso, la calidad literaria del libro, sin entrar en mayores honduras. En contraste con estas, la primera aprobación que redacta después de la *Spongia*, escrita para las *Varias poesías* (1619) de Francisco López de Zárate, está colmada de argumentos relacionados con la lengua poética, el equilibrio entre *res* y *verba* o la *imitatio* de los modelos latinos; todos ellos asuntos de preceptiva literaria muy bien conocidos, a lo que parece, por el censor del libro:

me parece que es un ejemplo del lugar a que ha llegado este género de estudios en España, que de pocos años a esta parte florece con hermosura de su lengua y honra de nuestra nación. Está

rigurosamente mirado el arte y la imitación latina de quien procede, por cuyo cuidado merece alabanza y que V. A. le dé la licencia que pide, porque impreso le gocen todos y él se anime a dar a luz mayores obras (Zamora Lucas, 1941: 36).

La referencia al corpus poético de Zárate como “ejemplo del lugar a que ha llegado este género de estudios” sitúa el ejercicio de la poesía dentro de coordenadas históricas. Esto es: como una actividad sujeta a la evolución y al cambio, en consonancia con lo que había defendido el catedrático Alfonso Sánchez en el *Apéndice* final de la *Expostulatio* (Conde y Tubau, 2015: 350-364; 456-468).

La naturaleza histórica del discurso poético y su imparable discurrir se explicitan asimismo en la aprobación que redacta para Tamayo de Vargas; uno de cuyos textos abría la sección de *Elogios* de la *Expostulatio*. No sorprenderá entonces que Lope agradeciera la ayuda aprobando su *Garcilaso de la Vega* (1622), con una censura firmada en agosto de 1619. Los argumentos que el representante de la censura religiosa ofrece a favor del libro no dejan de ser llamativos:

Entre las dos líneas de Sánchez y Herrera puso más sutil la suya la felicidad del ingenio de don Tomás Tamayo de Vargas digno de que V. Alt. le aliente con su licencia, para que no detenga lo mucho que tiene con que ilustrar a España y todos tengamos que oponer a las naciones extranjeras en todo género de letras superiores (Zamora Lucas, 1941: 37).

El texto de la aprobación, de nuevo, acude a elementos relacionados con la literatura para dar el visto bueno al libro. En este caso, comienza situando la obra de Tamayo de Vargas dentro de la tradición de exégesis garcilasiana. En su opinión, merece ocupar un lugar central entre la visión retórica de Sánchez de las Brozas y la de reflexión poética de Herrera y su grupo de humanistas sevillanos. De esa forma, el libro se convierte en culminación coetánea de la mejor tradición poética española. Por eso el censor elogia la utilidad modélica de la obra frente a los cánones nacionales de otros países. Del mismo modo que el Lope-escritor se había jactado de la acogida que las otras naciones dispensaban a sus escritos —tal y como le

censuró Torres Rámila—, el Lope-censor se vanagloria de la importancia que este empeño intelectual habrá de tener en el seno de otros cánones literarios, por ser modelo distintivo de la poesía castellana y castellanizante.

Pese a que algunas de las aprobaciones lopescas apelan a una convencional retórica censoria, sin más, en la mayoría de ellas los argumentos para la sanción literaria se organizan en torno a tres ejes que se entrecruzan: la erudición, los principios retóricos que sustentan un particular sentido del *decorum* y la salvaguarda de lengua y patria, vinculadas ambas realidades a planteamientos poéticos relacionados con lo que el Fénix consideraba como propiamente español, algo ubicado en las antípodas de los modos gongorinos.

En Lope existe una conciencia clara de que la defragmentación producida por don Luis en el sistema de los géneros no solo rompe brutalmente con la farisaica oposición *res/verba*, sino que además resquebraja fuertemente un patrón de orden establecido; y es por ello que Lope, desde su ventajosa posición institucional, trata de vincular sin tapujos el seguimiento de los modos más castellanizantes con una idea de decoro poético y moral.

Paulatinamente y a medida que avanza la polémica por la nueva poesía, Lope se vale de sus aprobaciones como un instrumento de institucionalización literaria. Conforme a esto, el léxico empleado en estos paratextos, además de los argumentos, guardan más relación con prólogos y dedicatorias de carácter encomiástico —como lo estudiado arriba— que con lo exigible a un documento burocrático y legal. Los límites de la aprobación, entonces, se tornan difusos, y hasta el propio Lope debe excusarse en algún momento cuando se da cuenta de que traspasa las fronteras de lo pertinente. Así ocurre, por ejemplo, en la alabanza al *Epítome de Antonio de León Pinelo* (1629), en donde afirma que “por no pasar de censura a elogio digo que no solo es digno de la stampa, pero que se le debe pedir de justicia no dilate la impresión de los demás libros que tiene escritos” (Zamora Lucas, 1941: 58).

Esos límites entre la aprobación censoria y el elogio se vuelven a rebasar para sancionar favorablemente las *Rimas* (1634) de los Argensola, cuando afirma que “tienen tanta aprobación en la noticia

de sus nombres y en la fama de sus escritos que más piden alabanza que censura”. Y añade, en claro ataque a otros modos poéticos, que “parece que vinieron de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana, que padece por novedad frasis horribles, con que más se confunde que se ilustra” (Zamora Lucas, 1941, 61-61).

Para un autor como Lope, que vivía del mercado y del consumo plural de unos textos basados en el principio de la inteligibilidad masiva, la recurrencia a un estilo llano otorgaba a la obra mayor capacidad comunicativa, lo que resultaba esencial en el éxito de su propuesta literaria. De hecho, las dos características fundamentales de la modernidad del Fénix —la proyección autobiográfica y, sobre todo, el profesionalismo del autor— difícilmente podrían conciliarse con el empleo de una elocución demasiado alejada de lo cotidiano.

Pero en lo referente a la lengua poética no solo le preocupaba a Lope esa cuestión, sino también el hecho de que el discurso gongorino comenzase a resultar grato entre distintas facciones del círculo de los nobles, de los que el escritor madrileño esperaba seguir obteniendo prebendas. Por ello, la construcción de una norma estilística que pudiese aunar una *elocutio* castellana, que resultase agradable y apetecible, con una erudición no oscura, se convierte en un asunto de vital interés e importancia. Claramente lo expone en su aprobación a los *Epigramas y hieroglíficos* (1625) de Alonso de Ledesma, al subrayar que “encarece bien su aprobación [...] por cuanto se extiende la lengua de Castilla, en que ha juntado [Ledesma] la dulzura a la erudición” (Zamora Lucas, 1941: 49).

El problema de la lengua, vinculado a la erudición<sup>14</sup> y a la integridad nacional (Ruiz Pérez, 2008), se convierte entonces, como se ha visto, en el eje gravitacional de gran parte de las aprobaciones lopescas. Y el Fénix parece asumir que para la defensa de un modelo estilístico acorde a sus intereses y necesidades debía hacerse con un

<sup>14</sup> Idénticas recurrencias a la “erudición” aparecen en las aprobaciones de Lope a obras como el *Anfiteatro de Felipe el Grande* (1631) de Pellicer, las *Auroras de Diana* (1632) de Castro y Anaya o las *Rimas* (1634) de los Argensola. La importancia de la autoapología erudita y humanista del Fénix en la conformación de su propia carrera literaria ha sido estudiada por Sánchez Lailla (2008).

variado arsenal de motivos y justificaciones, de manera que pudiera reivindicar y proteger unos modos compositivos amenazados por los vanguardistas avances de la nueva poesía. En este contexto, la lengua y el decoro, asociados al bien patrio, se revelaron en el cauce de las aprobaciones como una herramienta óptima para los fines perseguidos por Lope.

Durante toda su carrera literaria se sirvió Lope de la escritura para dirigirse a los sustentadores del poder solicitando cargos, prebendas, recomendaciones y toda suerte de favor que pudiera servir para mejorar su situación o la de alguno de sus íntimos; no es de extrañar, por tanto, que utilice a su antojo un espacio autorizador cuyos límites se estaban desdibujando y resemantizando desde las décadas finales del siglo XVI (García Aguilar, 2009: 87-121). Además, y como en otras parcelas de su escritura paratextual, la abundancia y la coherencia de unos patrones compositivos sostenidos en el tiempo propiciaron que más escritores hicieran lo propio con las aprobaciones destinadas al madrileño.

No es en modo alguno anecdótico que el mismísimo Francisco de Quevedo aprobara la última incursión lírica de Lope. A este respecto, lo dicho en las páginas previas puede servir para situar y entender mejor los sentidos de la favorable censura de don Francisco de Quevedo a las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634):

*APROBACIÓN DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS, SEÑOR DE  
LA VILLA DE LA TORRE DE JUAN ABAD, CABALLERO DEL HÁBITO DE  
SAN JACOBO Y SECRETARIO DEL REY NUESTRO SEÑOR*

Por mandado de los señores del Supremo Consejo de Castilla he visto este libro cuyo título es *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos*, escrito con donaires, sumamente entretenido, sin culpar la gracia en malicia ni mancharla con el asco de palabras viles, hazaña de que hasta agora no he visto que puedan blasonar otras tales sino estas. El estilo es no solo decente sino raro, en que la lengua castellana presume victorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre. Son

burlas que de tal suerte saben ser doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento y entretienen con la enseñanza, y tales que he podido lograr la alabanza en ellas, no ejercitar la censura. No hay palabra que disuene a la verdad católica ni palabra que no se encamine a alentar las buenas costumbres, méritos que granjean la licencia que se pide para que la imprenta la reparta. Así me parece. En Madrid, a 27 de agosto de 1634. Don Francisco de Quevedo Villegas (Vega Carpio, 2002: 121-122).

En sentido estricto —severa y exageradamente estricto—, la aprobación de Quevedo sanciona la publicación de un libro que nunca debió imprimirse —al menos en la manera en que se hizo. Tomando a pies juntillas lo propugnado por la legislación coetánea en materia de estampación de libros, era requisito indispensable que se pusiera en la portada el nombre del autor (Reyes Gómez, 2000: 802).

Desde un punto de vista literario, se pueden hacer los juegos que se quieran con la dupla Lope-Burguillos. Es más: como lectores y críticos tenemos la obligación de entrar en esa dinámica lúdico-ficcional para sacar el máximo provecho de la propuesta poética que se nos ofrece. Solo de ese modo se entenderá cabalmente la profunda carga de parodia y vanguardista superación de los modelos previos que desarrolla el Fénix a través de Burguillos —perfecta máscara, óptima instancia autorial e inmejorable altavoz discursivo para todo lo que se propone en las páginas del poemario. Sin embargo, la censura de la época no era amiga de muchos juegos. A todas luces, desde una postura seria y ortodoxa, resultaba evidente que un libro como este no cumplía *stricto sensu* con uno de los requisitos indispensables marcados por la ley: la consignación de la autoría, puesto que Burguillos es en la portada quien escribe los poemas y Lope de Vega, mencionado después del dedicatario, sería, en todo caso, editor del volumen (Núñez Rivera, 2018a).

Pero este pequeño detalle, lejos de ser un obstáculo para la sanción favorable del libro, es utilizado por Quevedo para seguirle la broma a su amigo y encaminar a los lectores despistados —si los hubiere— por la senda de la interpretación correcta. Es decir, la aprobación hace más de prólogo que de censura. Esto se percibe a lo largo de todo el paratexto, pues en el breve discurso se comienza elogiando el

estilo del poemario, “escrito con donaires, sumamente entretenido” y contraponiéndolo, implícitamente, a esa otra poesía cultista que estaba plagada de bizarrías léxicas absolutamente condenables.

En contraste, el estilo poético de Burguillos no se encuentra contaminado “con el asco de palabras viles”. Insistiendo en la misma noción, añade don Francisco que “el estilo es no solo decente sino raro, en que la lengua castellana presume vitorias de la latina, bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio”. La comparación identificadora retuerce el cometido atribuible a un censor burocrático o inquisitorial, de modo que la manera de actuar de Quevedo lo convierte en cómplice de la ficción propagada por Lope mediante su *Burguillos*.

Sabido es que el *Burguillos* (1634) fue el último poemario que se fraguó con la directa supervisión del Fénix. Todo el volumen se articula como un cancionero, dedicado a una musa lavandera, en el que la parodia descompone y actualiza los viejos tópicos petrarquistas, muchos de ellos utilizados e incluso defendidos por Lope en algunas de sus impresiones anteriores. Aunque el Fénix no escribió un prólogo propiamente dicho, sí que antepuso en los cuadernillos preliminares un texto, a modo de prefacio, titulado “Advertimiento al señor lector” (Vega Carpio, 2002: 124-127). Allí explica que al marcharse Burguillos a Italia, a quien había conocido en Salamanca, le pide que le deje algo, y este accede a darle la *Gatomaquia*. Animado por la calidad de esta pieza buscó más composiciones entre los amigos, con lo que pudo componer un libro que sale a la luz “como si fuera exósito” (Vega Carpio, 2002: 124).

Una vez iniciado el proceso de transformación de Lope en Burguillos, comienza el Fénix a proporcionar las claves de lo que hará a lo largo de los poemas que dedica a Juana: expresar el funcionamiento típico de la práctica poética, fundamentada en la imitación de modelos ya canonizados, que se ponen en duda al intentar conciliarlos con la historicidad inherente al fenómeno literario. Los tópicos, por tanto, se desgastan, pero bien pueden servir para subvertir una poética caduca que cansa por previsible. La propuesta de Lope, esbozada desde los preliminares, es una bocanada de aire fresco, con un gran toque de humor, parodia y ácida crítica a un

sector muy específico de la nueva poesía. El Fénix hace un guiño al lector cuando da cuenta de la formación académica de Burguillos y su empleo de “las lenguas comunes” (Vega Carpio, 2002: 125), para distanciarse de aquellos eruditos que escribían en lo que él consideraba un dialecto ininteligible.

En síntesis, el Lope de *Burguillos* está apurando las últimas bocanadas de poesía, con un sesgo ecléctico de amargura y sonrisa que se trasluce esbozado nítidamente en sus paratextos epigonales. A lo largo de su vida se había valido de todos los medios a su alcance para ser el único entre los dramaturgos y el primero entre los poetas; cansado de los tópicos, de esforzarse por lograr reconocimiento unánime, harto ya de mendigar prebendas y solicitar favores que nunca llegan, parodia sus propios afanes negándose a participar por más tiempo de la convencional dinámica de la literatura. Y Quevedo valida todo eso con su nombre, su firma y su papel como aprobador del Santo Oficio, utilizando los mismos argumentos que ya había empleado el Fénix en la mayoría de sus aprobaciones.

Y no sería esa la última vez que aprobara literatura de su amigo, ya que apenas tres meses antes de que este falleciera, pudo ver impresa la última recopilación de sus comedias gracias, en parte, a que Francisco de Quevedo las aprobó:

*APROBACIÓN DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO VILLEGAS*

*MUY PODEROSO SEÑOR*

Por mandado de vuestra alteza, he visto estas doce comedias de frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan. Son todas de muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos elegantes y entretenidos para la advertencia moral. Merecen ser leídas y, en la impresión, la aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros. El grande nombre de su autor las acredita y sus estudios las aseguran de palabras indecentes o malsonantes a las buenas costumbres o a la verdad de nuestra sagrada religión. Por esto juzgo que merecen la licencia que vuestra alteza pide, para que consiga las alabanzas que merece y la lengua española el ornamento que la ilustra. Madrid, 18 de mayo de 1635. Don Francisco de Quevedo Villegas (Vega Carpio, 1635: ¶3r.).

Igual que ocurre con la aprobación del *Burguillos*, el texto censorio alude a elementos que poco tienen que ver con el seguimiento de la ortodoxia o el mantenimiento de la moral establecida, como pueden ser, por ejemplo, la mención al aplauso del público. Desde luego, la aceptación popular y el éxito alcanzado por estas piezas en los escenarios de los corrales de comedias podría ser el acicate perfecto para que un librero o impresor se decidiera a embarcarse en la aventura editorial. Sin embargo, pocos esperarían, al menos a priori, que el censor de la Inquisición reparase en estos detalles. Pero a fe que lo hace, y hasta el punto de establecer un correlato entre la dimensión públicamente exitosa de la dramaturgia lopesca y la certificación favorable del aparato censorio, afirmando que las comedias merecen una “aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros”. Este argumento va de la mano del siguiente: la fama de su autor, que sirve como elemento aprobatorio y de validación. Conforme a ello, cuando Quevedo manifiesta que “el grande nombre de su autor las acredita”, lo que verdaderamente está haciendo es una dejación manifiesta de la supuesta tarea que debería realizar un censor profesional del Santo Oficio. En lugar de eso, se comporta como un agente del sistema literario que aprovecha la función sancionadora del paratexto burocrático para entreverar censura legal y sanción literaria. Y todavía expresará aún más el texto censorio para volver a lanzar una pulla contra los adversarios que lidiaban por la definición de una lengua poética alejada de lo natural y en abierta oposición con los planteamientos estéticos del Fénix. A ellos se refiere adversamente, de manera implícita, cuando garantiza que las comedias lopescas servirán para que obtenga “la lengua española el ornamento que la ilustra”. El argumento ya lo había utilizado muchas veces el mismo Lope para las aprobaciones de otros, y quizá hasta había ayudado a crear una tópica censoria que revirtió positivamente en su propia obra.

#### LA POESÍA LAUDATORIA

Si seguimos tirando del hilo quevediano en las relaciones paratextuales entre Lope y el de la Torre de Juan Abad, veremos que la primera colaboración —o encuentro— en el espacio preliminar

impreso data del año 1604, tres décadas antes de la censura favorable a la *Parte veintiuna de comedias* (1635). A principios de siglo, el Quevedo inexperto que apenas frisaba la veintena escribe uno de los sonetos laudatorios que se estampa en los preliminares de *El peregrino en su patria*, salido del taller sevillano de Clemente Hidalgo en 1604. En fechas muy próximas a este lanzamiento editorial, se lamentaría Cervantes, en el prólogo de su primer *Quijote* (1605), del poco abrigo paratextual con que eran recibidas las aventuras de su hidalgo manchego: “También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos” (Cervantes, 1998: 12).

La mención parece, a todas luces, una pulla dirigida directamente contra Lope, quien había usado —y hasta abusado— de esta codificada estrategia promocional en *La Arcadia* (1598), el *Isidro* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602) y, más recientemente, en *El peregrino en su patria* (1604), al que nos acabamos de referir. La falta de plumas que pusieran su talento al servicio del elogio estandarizado para los preliminares de los libros impresos obligó al escritor alcalaíno a hacer de la necesidad virtud, agudizar el ingenio y seguir las recomendaciones del supuesto amigo con el que dialoga en el prólogo del volumen, quien le sugiere que “vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes” (Cervantes, 1998: 14). Y a fe que lo hizo, regalando así a las letras hispánicas el más original conjunto de poesías laudatorias que vieron los volúmenes españoles del Siglo de Oro, firmadas por Urganda la Desconocida, Amadís de Gaula y su escudero Gandalín, Belianís de Grecia, la Señora Oriana, un “donoso poeta entreverado”, Orlando Furioso, el Caballero del Febo, Solisdán y, por último, el magistral cierre a través del diálogo jocundo entre Babiaca y Rocinante (Cervantes, 1998: 21-34).

No hay duda de que el alcalaíno salió con bien de semejante brete. Y aunque no fue esta cobertura prestigiadora la que propició el merecido éxito al volumen, lo cierto es que la tematización de un asunto como el de los poemas preliminares es la mayor prueba de su naturaleza tópica y de las funciones que tenían en su tiempo. Sirvan como muestra de esta apuntada utilidad de los poemas preliminares

las duras palabras vertidas en el *Quijote* (1614) de Avellaneda a cuenta del aislamiento del de Lepanto en la república literaria de entonces. Allí afirma el maldiciente anónimo que se encontraba Cervantes “tan falto de amigos que, cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos”, ya que no logró “hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca” (Avellaneda, 2014: 8). Aunque Cristóbal de Figueroa advirtió en *El pasajero* (1617) que “si la obra es mala, millones de sonetos en su alabanza no la hacen buena; y al contrario, si está bien escrita, no ha menester para adquirir aplauso ajenos puntales” (Suárez de Figueroa, 1988: 196-197), lo cierto es que estas estrategias ayudaban —y mucho— a la percepción con que se evaluaba lo bueno o malo que podía llegar a ser un escrito. Al fin y al cabo, el gusto no es una realidad inmanente y aislada de coordenadas epocales, de manera que el aparataje preliminar del libro impreso se fue ensanchando a lo largo del siglo XVI, con lo que su arraigo y extensión en el XVII es ya una realidad inobjetable que participaba de una retórica fácilmente entendible por los lectores (Simón Díaz, 2000; Cayuela, 1996; García Aguilar, 2009).

Las particularidades del mercado editorial, por lo tanto, favorecen la proliferación de estas composiciones preliminares de tono marcadamente encomiástico y clara función panegírica. La sinceridad o no lo de expuesto, como es lógico, queda en un muy segundo plano, pues lo primordial es la alabanza de todo lo que rodea y linda con el impreso, desde el escritor y la obra hasta cualquiera de los implicados en la producción del volumen, generalmente escribientes de diversa ralea muy próximos al autor.

Si alguien en el Siglo de Oro entendió las potencialidades del soporte editorial, ese fue Lope de Vega, quien escribió decenas de poemas preliminares dirigidos a representantes del estamento nobiliario, del poder político, religioso y económico; pero también del parnaso literario y de su entorno de amistades y afectos. Sería imposible listarlos y analizarlos todos ahora, pues estos versos paratextuales formaban parte de la cruzada personal emprendida por Lope desde sus primeros años y encaminada a hacer ostentación pública del nombre que había venido elaborando a lo largo de toda su carrera como escritor. Ejemplo paradigmático de esta inclinación

lo encontramos en el prólogo de *El peregrino en su patria* (Madrid, 1604), donde detalla la lista —algo exagerada— de sus comedias. Y justo en los preliminares de ese libro es donde el jovencísimo Quevedo pone su pluma al servicio de un maduro y consolidado Lope de Vega, que era ya más que conocido entre los ingenios de su tiempo. El soneto que le redacta es el siguiente:

Las fuerzas, peregrino celebrado,  
afrentará del tiempo y del olvido  
el libro, que por tuyo ha merecido  
ser del uno y del otro respetado.  
Con lazos de oro y hiedra acompañado,  
el laurel en tu frente está corrido  
de ver que tus escritos han podido  
hacer cortos los premios que te ha dado.  
La envidia su verdugo y su tormento  
hace del nombre que cantando cobras,  
y con tu gloria su martirio crece.  
Mas yo disculpo tal atrevimiento,  
si con lo que ella muerde de tus obras,  
la boca, lengua y dientes enriquece

(Vega Carpio, 2016: 96).

El poema aborda, fundamentalmente, tres cuestiones muy habituales en este género paratextual, las cuales están relacionadas con la fama, la institucionalización canónica y la defensa contra el juicio de los envidiosos maldicientes.

El primer cuarteto comienza estableciendo una clara identificación entre el escritor del libro y la obra elogiada, aprovechando al máximo las irrigaciones semánticas del término “peregrino”, que puede entenderse como adjetivo en relación a Lope o sustantivo alusivo al título del volumen impreso. En los versos iniciales, la invocación al escritor y su novela se resuelve concluyendo que tanto el Fénix como la obra publicada vencerán por sus virtudes los estragos del tiempo y los riesgos de caer en el olvido, ya que la fama lopesca será tan poderosa que contrarrestará exitosamente la fuerza inveterada de los años.

El segundo cuarteto se refiere sin ambages a la coronación canónica de Lope aduciendo las imágenes de la “hiedra” y de un “laurel” que se ciñe en la frente de quien escribe, remedando así la imagen tópica del *poeta laureatus*, tan grata al Fénix.

En los tercetos, por último, se advierte de los efectos de la envidia, ya que la notoriedad y éxito alcanzados por Lope despiertan lo peor de tan incontrolable pasión. En el poema, esta enemiga acérrima del Fénix se presenta personificada para lanzar dentelladas contra el escritor. El lugar común de la mordedura de la envidia se reformula en el soneto de manera que, al hincar el diente en tan excelso bocado, resultan enriquecidas por completo su “boca, lengua y dientes”.

Tres son los aspectos que nos interesan particularmente de este soneto. En primer lugar, la juventud de Quevedo al escribirlo y publicarlo. No se olvide que el de la Torre de Juan Abad, nacido en 1580, era un veinteañero perteneciente a una generación literaria distinta de la del Fénix, pero que empujaba con fuerza. Pese a todo, ni estaba excesivamente familiarizado con la imprenta ni bebía los vientos por el mundo editorial. Al fin y al cabo, nada había dado por entonces a los tórculos y los tipos a excepción del soneto encomiástico a Lucas Rodríguez inserto en los preliminares de los *Conceptos de divina poesía* (Alcalá, 1599), del soneto que nos ocupa y de los dieciocho que se recopilan en las *Flores* de Espinosa —con aprobación de 1603 pero publicadas en 1605 (Alonso Veloso y Candelas Colodrón, 2007). Por lo tanto, este poema preliminar al gran Lope de Vega, figura consolidada del sistema literario y del mercado del libro, es una de las primeras poesías publicadas por Quevedo. Conociendo cómo funcionaban las cosas en los círculos editoriales y en el parnaso contemporáneo, no parece en absoluto casual que alguien como Quevedo se acerque a un escritor de la talla de Lope para dar sus primeros pasos por el sendero de los poemas impresos. En palabras de Cacho Casal, con estas composiciones “el joven Quevedo se presenta como un poeta emergente en contacto con algunos de los escritores más importantes de su tiempo” (Cacho Casal, 2010: 436).

Por otro lado, y sin poner en duda que “Lope fue una de las debilidades de Quevedo” (Jauralde, 1998: 129), resulta llamativo que ni

el soneto a Lucas Rodríguez (1599) ni el dirigido a Lope (1604) se incluyan, años más tarde, en el *Parnaso* de Quevedo-González de Salas (Alonso Veloso, 2008: 285). Tal vez esas omisiones pudieran ser indicativas de la baja estima en que tendría Quevedo a aquellos versos que no cumplían otro papel que el de buscar acomodo en la república literaria de su tiempo.

En segundo lugar, y vinculado a lo antedicho, importa subrayar que en el soneto se aducen tópicos muy definitorios de la manera en la que el Fénix gustaba de mostrarse: su fama, su coronación como poeta y, no menos importante, la sempiterna envidia de los enemigos literarios, que nunca se cansaban de perseguirlo (Sánchez Jiménez, 2006). Parecería como si el joven poeta hubiese entendido a la perfección la retórica mostrativa del Fénix y la volcase solícitamente para defenderle y agradecerle. Es más: podría decirse que el soneto quevediano explica, casi a modo de écfrasis sintética, la imagen que Lope quiso que fuese estampada al frente del libro: un grabado xilográfico del Fénix coronado de laurel y orlado con una calavera que presenta el lema *Hic tutior fama* (Vega Carpio, 1604: ¶4r.).

Obsérvese que los tres temas que articulan el soneto —fama imperecedera, imagen laureada y vencimiento de la envidia— son los mismos que se plasman tanto en esta imagen —utilizada ya en la *Hermosura de Angélica* (1602)— como en la secuencia textual que la acompaña. El primer cuarteto evocaría el lema *Hic tvtior fama*, traducible como “Aquí —en la calavera: en la muerte— está más protegida la fama” (Vega Carpio, 2016: 90). Tanto el poema quevediano como la imagen lopesca parecen asumir que solamente tras morir se podrá vencer definitivamente a la envidia y a los estragos del tiempo, perviviendo en la inalterada memoria de las gentes venideras. En relación con esto, la corona de laurel que ciñe la calavera sobre la cabeza del Fénix enlazaría con lo expuesto en el segundo cuarteto del poema. Por último, los tercetos desarrollan el motivo tópico de la envidia, que se hace presente en el grabado xilográfico mediante la sentencia de Demóstenes *Nihil prodest adversus invidiam vera dicere*, traducible como “Contra la envidia no sirve de nada decir la verdad” (Vega Carpio, 2016: 90). Si esto es así, tal y como parece, podríamos pensar en un joven Quevedo con vínculos bastante estrechos con el Fénix. Tanto como para conocer

de antemano el grabado que se imprimiría en el libro o los detalles sobre el tipo de mostración autorial que gustaba a Lope.

En tercer y último lugar, interesa atender al hecho de que, tres lustros después de imprimirse en *El peregrino*, el soneto fue versionado al latín para utilizarse como uno más de los apoyos con que Lope de Vega y sus amigos embistieron contra la *Spongia* de Torres Rámila, lo que permite pensar en ciertas dinámicas —amistad, alianza, admiración o complicidad— con persistencia y perduración en el tiempo.

En los alrededores de 1617, Lope de Vega vivía un momento de éxito en su carrera profesional, ya que al aplauso unánime del público por sus comedias se sumaba la aceptación de una notable parte del mundo literario (Sánchez Jiménez, 2018: 270-273). En un contexto como este, Pedro de Torres Rámila, profesor de Gramática en la Universidad de Alcalá, decide atacar con virulencia al Fénix. Lo hace embistiendo contra su obra y su persona a través de un libelo impreso en latín que rotula con el significativo título de *Spongia*, dado que deseaba usarlo como una “esponja” capaz de “borrar la obra entera del Fénix y en especial la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*” (Conde y Tubau, 2015: 14).

Los juicios de Torres Rámila no se han conservado en su estado original, pero pueden reconstruirse parcialmente a través de los pasajes citados en la defensa que llevó a cabo un grupo de fieles amigos de Lope. La respuesta de estos, difundida también por vía impresa, se encauzó a través de un volumen denominado *Expostulatio Spongiae*.

El libro en cuestión se presenta como una polifonía de textos cuyo común hilo conductor es la defensa del Fénix y el vilipendio de los juicios de Torres Rámila, muchos de los cuales se mencionan y reproducen parcialmente a través de las diferentes objeciones que se le van haciendo al gramático alcalaíno.

El producto coral resultante —la *Expostulatio Spongiae*— se presenta editorialmente como una miscelánea compuesta por dieciocho partes claramente delimitadas. A saber: 1) Portada; 2) Fe de erratas breve, señalando tan solo 7 correcciones; 3) Fe de erratas

extensa, con 47 correcciones; 4) Catálogo de los varones ilustres que elogiaron a Lope, que fluctúa entre los 32 nombres y los 42, por problemas de bibliografía material derivadas del proceso de transmisión; 5) Supuesto privilegio real del rey de Francia; 6) Escudo del duque de Sessa; 7) Epístola al duque de Sessa; 8) Epístola al lector; 9) Pórtico; 10) Elogios de ilustres varones a Lope de Vega Carpio; 11) Ilustración con escarabajo y vela, acompañada del lema *Suo se lumine prodit* (“Se delata por su luz”); 12) *Expostulatio* o querrela contra la *Esponja* de Torres Rámila, que constituye el principal núcleo argumentativo y lo que da nombre al libro; 13) Escudo del duque de Sessa con un poema de tres dísticos elegíacos dedicados al noble, obra de Francisco López Aguilar; 14) Poemas varios de ilustres varones, recopilados por Francisco López de Aguilar, que contienen alabanzas a Lope de Vega y críticas a Torres Rámila; 15) Epístola al conde de Coruña; 16) *Oneiropaegnion* o *Sueño jocosos*; 17) Ilustración con escarabajo y vela, con el lema *Odore enecat suo* (“Mata con su aroma”); 17) Apéndice del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de lengua sagrada en la Universidad de Alcalá y 18) Colofón, compuesto por un poema de seis dísticos elegíacos en que se ataca a Torres Rámila y se le amenaza para que no vuelva a emprender empresas similares que puedan dañar al Fénix.

Naturalmente, la más conocida y estudiada de todas estas partes es la querrela de Fonseca y Figueroa —la *Expostulatio*, duodécima del listado referido—, que da título al libro y en donde se defiende a Lope, al tiempo que se critica con fiereza la *Spongia* de Torres Rámila. Las otras diecisiete partes del volumen son paratextos o grupos de paratextos de extensión variada y condición heterogénea, los cuales sirven al mismo propósito defensivo y actúan con tanta o más eficacia que el propio discurso de la *Expostulatio Spongiae*.

Para el caso que nos ocupa ahora, conviene fijarse en la sección décima del volumen, donde se localizan los *Elogios de ilustres varones a Lope de Vega Carpio*, pues allí se encuentra el poema de Quevedo al que nos hemos venido refiriendo.

En este amplio apartado de *Elogios* se recopila un conjunto de 38 fragmentos latinos en prosa y verso. De ellos, los diez primeros estaban redactados originariamente en latín, en tanto que los 28

restantes fueron traducidos del español a la lengua de Cicerón. Debe precisarse que los textos de la *Expostulatio* no siempre se trasladan idénticos en su literalidad desde la fuente originaria. En lugar de eso, por lo general se retocan y actualizan para la ocasión. Además, a estos cambios deben sumarse los producidos por las modificaciones inherentes a todo trasvase de una lengua a otra.

A pesar de la heterogeneidad que distingue al conjunto de *Elogios*, existen dos denominadores comunes en todas estas piezas apologéticas: su finalidad encomiástico-defensiva y su naturaleza paratextual, la cual se adapta en sus sentidos al volumen de la *Expostulatio Spongiae*. Buena parte de estas piezas procede de preliminares estampados en años previos y, generalmente, en español. Por eso, cuando se transforman al latín, para ser reciclados como paratextos de otro libro, sus valores y significados primeros se actualizan necesariamente, de modo que encajen en el contexto de la polémica literaria de 1618. Como resultado de ello, la función y valores originarios de todos estos fragmentos se modifica, altera y renueva para funcionar dentro del engranaje editorial de la *Expostulatio Spongiae* (García Aguilar, 2021). Pues bien, a la luz de este contexto cronológico, discursivo, literario y editorial debe interpretarse el soneto de Quevedo, que se traslada desde los preliminares de *El peregrino* (1604) hasta los elogios de la *Expostulatio* (1618), aunque pertinentemente traducido al latín, para adecuarse a las nuevas circunstancias:

[XXVI]

D. FRANCISCI DE QUEVEDO, SACRAE DIVI IACOBI MILITIAE ORDINIS,  
AD LIBRUM QUI PEREGRINUS INSCRIBITUR

*Dum tu sublimi conscendis ad aetera fama,  
invidiae fronti nubila surgit hyems.  
Ringitur ac veluti tumefactae verbere caudae  
scorpius, impura fauce venena iacit.  
Verum ringatur, nam dum tua gloria crescet,  
non famae spoliis livor onustus erit*

(Conde y Tubau, 2015: 211).

La inmejorable traducción de Conde y Tubau permite cotejar con mayor facilidad la adaptación que los amigos de Lope —con el concurso, probablemente, del Fénix— hicieron de los versos de Quevedo:

[XXVI]

*DE DON FRANCISCO DE QUEVEDO, DE LA SAGRADA ORDEN MILITAR  
DE SANTIAGO, AL LIBRO TITULADO EL PEREGRINO*

Mientras tú con tu fama sublime asciendes hasta el cielo  
fría tiniebla nubla la frente de la envidia.

Rabia y, cual escorpión que golpea con su hinchada cola,  
va esparciendo ponzoña por sus fauces infectas.

Rabie si quiere, que, mientras aumenta tu gloria, a su odio  
no lo va a enriquecer el expolio de tu fama

(Conde y Tubau, 2015: 382).

Las diferencias con el soneto original estampado a comienzos de siglo en los cuadernillos preliminares de *El peregrino* (1604) saltan a la vista, no solo por la reducida extensión, sino fundamentalmente porque el tono ecfrástico en relación al grabado del libro se difumina aquí para concentrar la atención en dos aspectos de aplicabilidad directa en la polémica contra Torres Rámila: la fama inalcanzable de Lope y la envidia que ello provoca en sus enemigos. En la adaptación latina de 1618, llama la atención que las imágenes de la coronación poética se eliminan, en tanto que la personificación de la fama se degrada —por vía de la animalización— mediante la imagen de un escorpión. Pero más allá de estos cambios, lo que más importa a nuestro análisis es el hecho de que se tomen los versos de aquel joven Quevedo —que, a la altura de 1604, comenzaba a descollar entre los de su generación— para incluirlos en la nómina de encomios de Lope. Naturalmente, aquel bisoño poeta de 1604 se había convertido en una autoridad indiscutible en 1618. Eso justifica que se arranque el soneto de su lugar original, se traslade al latín y se actualice como un nuevo paratexto, en el que únicamente permanecen del poema original las imágenes de fama y envidia; pero, sobre todo, el nombre inmutable de Quevedo, quien garantiza con su *auctoritas* innegable las excelencias pregonadas por los apologetas del Fénix y valida las críticas vertidas contra Torres Rámila y los neoaristotélicos.

Lope de Vega, sabedor de la función social y el sentido tópicos de estos poemas, es quien debió de rescatar el soneto, para que fuese traducido al latín y comunicase en 1618 algo muy diferente de lo que expresaba en 1604. Todo ello por arte de un birlibirloque paratextual que el Fénix manejaba como el gran mago de los preliminares que era.

#### A MODO DE CONCLUSIÓN

El recorrido general y las calas particulares por cuatro tipos de paratextos lopescos —prólogos, dedicatorias, aprobaciones y poemas preliminares— permite extraer conclusiones objetivables sobre la forma, la función y el sentido con que el Fénix cultiva esta modalidad discursiva. No obstante, el alcance e interés del presente trabajo, así como su eventual aplicabilidad al estudio de Lope y de los escritores de su tiempo, dependerá aún de trabajos por hacer y de análisis específicos pendientes de cada pieza particular de tan extenso corpus.

Con todo, y recogiendo las ideas principales que hemos tratado de probar a lo largo de las páginas anteriores, se puede asumir que Lope de Vega es un escritor volcado a la escritura paratextual de manera sostenida en el tiempo, como se puede apreciar por las piezas que escribe para obras propias y ajenas a lo largo de más de tres décadas; e incluso por las que prepara para que sean rubricadas con el nombre de otros autores, lo que constata, asimismo, la aceptación que el madrileño tenía entre sus coetáneos también en este género de escritura.

El estudio de sus prólogos arroja datos precisos sobre los tópicos principales que esgrimía al componerlos: 1) supuesta e interesada atención a los modelos clásicos *pro domo sua*, como justificación de la escritura que deseaba validar; 2) pertinente utilización del pasado para justificar la vigencia y validez de la escritura del presente —en el aquí y el ahora—; 3) así como una defensa a ultranza de todas aquellas innovaciones formales, estilísticas, lingüísticas y genéricas que coincidían con las de su particular poética compositiva, denigrando las que se apartaban u oponían a ella, especialmente en el marco de las polémicas literarias que le afectaron directamente:

*Spongia* (1617) y poesía cultista. Además, el cotejo de esta manera de proceder con lo que se refleja en el prólogo quevedesco de una de sus últimas e innovadoras obras —*La Dorotea* (1632)— sugiere que los intereses y tópicos prologales del Fénix no solo eran conocidos por sus coetáneos, sino incluso replicados.

La lectura del extensísimo corpus de dedicatorias lopescas permite afirmar que existen ciertas pautas que se repiten como signo distintivo de su manera de proceder, especialmente a partir de la década de los veinte. Será entonces cuando el Fénix abogue por la innovadora práctica de multiplicar la efectividad pragmática de estas piezas preparando dedicatorias particulares para cada una de las comedias que componen sus volúmenes adocenados, pero también para las diferentes partes que se integran en prosímetros como *La Filomena* (1621) o *La Circe* (1624). Según se ha visto, a las interpretaciones críticas en clave de mecenazgo y de encarecimiento de la obra propia se puede sumar otra perspectiva vinculada a una estrategia de proyección autorial. De acuerdo con esta última posibilidad de análisis, Lope seleccionaría destinatarios que tuvieran algún vínculo potencial con el sentido de la obra a la que anteceden; vínculo que se construye discursivamente en el paratexto dedicatorio. Para el caso de las comedias, tal ejercicio de construcción discursiva es tanto más evidente cuanto mayor es la distancia que existe entre la redacción inicial de una u otra comedia y la publicación de la misma. Las más de las veces, como es lógico, el Fénix no podía estar pensando ni por asomo en la persona a la que iba a dirigir los versos dramáticos que tenía entre manos, pues su horizonte inmediato era el del corral. Sin embargo, años más tarde, cuando desempolva de su gaveta los papeles dramáticos conservados para publicar las comedias adocenadas, recurre a la mencionada estrategia para proyectar interesadamente las bondades de los dedicatarios en el sentido de cada texto teatral y, subsidiariamente, algunas de sus virtudes sobre el escritor Lope de Vega. Así ocurre, como se ha visto, con Ferreira Sampayo y su capacidad historiográfica; también con el halo de religiosidad y virtud del obispo de Lisboa, que Lope pretende apropiarse para una de las pocas comedias que le fueron adversamente censuradas. Y algo muy similar ocurre con la dedicatoria a Faria y Sousa: polígrafo, estandarte de la lengua portuguesa y contrario a los modos

gongorinos, como el propio Lope. Además, el escritor madrileño formalizó este subdiscurso paratextual con tanta eficacia que incluso preparó dedicatorias para otros autores —como Juan del Castillo o Pérez de Montalbán— que no aparecieron bajo el nombre del Fénix.

Si las polémicas literarias en las que Lope se vio envuelto dejaron huella en sus prólogos y dedicatorias —como se ha visto—, tampoco las aprobaciones fueron ajenas a esta circunstancia, ni cuantitativa ni cualitativamente. Como se indicó antes, desde 1609 Lope tenía la capacidad de firmar aprobaciones. Sin embargo, entre esa fecha y 1617 —cuando se publica la *Spongia*—, solamente tres censuras salieron de su numen. Las tres, además, validan las obras sin entrar en demasiadas honduras y esgrimiendo juicios bastante tópicos. Pero tras difundirse la *Expostulatio Spongiae* (1618), las censuras del Fénix se multiplican y se formalizan apelando a tres principios que se repiten con insistencia: 1) la erudición, según la entendía el madrileño, 2) una retórica o *decorum* particular al modo lopesco y 3) la salvaguarda tanto de lengua como de patria. Parecería, pues, que las polémicas y juicios adversos fueron la espoleta y las aprobaciones los proyectiles con que atacar a los contrarios. Para que ello resultara efectivo, Lope hubo de profundizar en la resemantización del original sentido moral del trámite censorio para adaptarlo a un significado más literario. Cuando se cotejan las aprobaciones que el Fénix escribió para validar las obras ajenas y las censuras favorables que recibió para las creaciones propias, se constata el seguimiento de los mismos tópicos formales y muy similares patrones funcionales, como se expuso a propósito del *Burguillos* (1634) y de la *Veintiuna parte de comedias* (1635).

Por último, se ha prestado atención a las poesías encomiásticas de los preliminares impresos, que formaban parte de una de las prácticas paratextuales más estandarizadas y conocidas de la época. Tanto era así que, a comienzos del xvii, esta tipología paratextual se había sometido incluso a la recreación paródica, signo evidente de la extensión y codificación que había alcanzado. En ese contexto socioliterario, el escritor madrileño redactó y recopiló tantos poemas de este tipo que sería imposible listarlos ahora y estudiarlos con detalle. No obstante, se puede advertir la clara conciencia que tenía sobre la función y la versatilidad de estas piezas analizando el viaje

realizado por uno de los sonetos estampados inicialmente en los preliminares del *Peregrino en su patria* (1604) y cuyo periplo finaliza, tres lustros más tarde, en el compendio de paratextos encomiásticos volcados al latín de la *Expostulatio Spongiae* (1618).

Todo lo visto, expuesto y analizado a propósito de los preliminares lopescos formaba parte de prácticas discursivas y editoriales que no fueron inventadas *ex nihilo* por el polígrafo madrileño. De hecho, no pocos de los motivos paratextuales esgrimidos por el Fénix provenían de una cantera de tópicos epocales hallados y usados por autores previos. Sin embargo, lo que a nuestro juicio singulariza a este conjunto de paratextos es su cantidad, su pervivencia sostenida en el tiempo y su coherencia funcional. Por todo ello, aún aceptando que no fuese él quien los inventase, sí que los ordenó, los definió implícitamente, los expandió en los brazos de la estampa, los instauró como tópicos y los fijó en el mercado, sentando así las bases de una poética paratextual que fue imitada, requerida y replicada por los ingenios de su tiempo.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adde, Amélie, “El Prólogo ‘Al Teatro’ de *La Dorotea* de Lope de Vega: un contrato de lectura paradójico”, en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, pp. 157-167.
- Alonso Veloso, María José y Manuel Ángel Candelas Colodrón, “Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa”, *Calliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.2 (2007), pp. 63-80.
- Alonso Veloso, María José, “La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la *Musa décima*”, *La Perinola*, 12 (2008), pp. 269-334.
- Álvarez Amell, Diana, *El discurso de los prólogos del Siglo de Oro: la retórica de la representación*, Potomac, Scripta Humanistica, 1999.

- Antonucci, Fausta, “La polémique dans la dédicace à Marino de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega (1): à propos de quelques autres dédicaces de la *Parte XX de comedias*”, *Littératures classiques*, 83.1 (2014), pp. 83-96.
- Artois, Florence d’, “Ovidio y los sátiros. La tragedia mitológica y sus fronteras en *El marido más firme* y *La bella Aurora* de Lope de Vega”, *Criticón*, 122 (2014), pp. 131-156.
- Asensio, Eugenio, *Jorge Ferreira de Vasconcelos. Comedia Eufrosina. Texto de la edición príncipe de 1555 con las variantes de 1561 y 1566*, Madrid, CSIC, 1951.
- Avellaneda, Alonso Fernández de, *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- Bonilla Cerezo, Rafael, “Prólogos de ida y vuelta: Juan de Piña, Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana, Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas en el campo literario de Lope de Vega”, *Rilce*, 38.1 (2022), pp. 81-132.
- Cacho Casal, Rodrigo, “Quevedo y el canon poético español”, en *El canon poético en el siglo XVII*, Begonia López Bueno (ed.), Sevilla, Universidad, 2010, pp. 421-452.
- Case, Thomas E., *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*, Valencia, Castalia, 1975.
- Case, Thomas E., “Los Prólogos de las *Partes IX-XX* de Lope de Vega”, *Bulletin of the comediantes*, 30.1 (1978), pp. 19-25.
- Castro, Américo, “Una comedia de Lope de Vega condenada por la Inquisición”, *Revista de Filología Española*, 9 (1922), pp. 311-314.
- Cayuela, Anne, “Las mujeres de Lope: un seductor en sus dedicatorias”, *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 73-83.
- Cayuela, Anne, *Le paratexte au Siècle d’Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au xviiè siècle*, Ginebra, Droz, 1996.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, coord. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Conde Parrado, Pedro y Xavier Tubau Moreu, *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2015.

- Conde Parrado, Pedro, “Lope de Vega en los preliminares de la primera edición (Barcelona, 1627) de los *Sueños* de Francisco de Quevedo”, en *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, María José Alonso Veloso (ed.), Madrid, Sial Pigmalión, 2020, pp. 211-238.
- Couderc, Christophe, “El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *Partes* de comedia”, en *Paratextos en la literatura española (siglos xv-xviii)*, Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 119-134.
- Demattè, Claudia, “El *Segundo tomo de Comedias*. Estudio y edición de los Preliminares”, en *Obras de Juan Pérez de Montalbán, 2.1*, ed. Claudia Demattè, Kassel, Reichenberger, 2019, pp. 3-26.
- Egido, Aurora, “Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte”, en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Luisa López Griegera y Augustin Redondo (eds.), Gredos, Madrid, 1998, pp. 171-184.
- Entrambasaguas, Joaquín de, “Lope de Vega y Portugal”, *Revista Nacional de Educación*, 95 (1950), pp. 7-11.
- Entrambasaguas, Joaquín de, “Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido”, *Revista de Literatura*, 75-76 (1970), pp. 5-117.
- Fernandes, Ángela, “Imágenes de una identidad portuguesa y la recepción en Portugal del teatro de Lope de Vega”, *Revista de Filología Románica*, 30.1 (2013), pp. 125-135.
- Fernández, Laura, “El autógrafo de *El cardenal de Belén* de Lope de Vega: un original de imprenta por accidente”, *Criticón*, 142 (2021), pp. 109-128.
- Figuereido, Fidelino de, “Lope de Vega: algunos elementos portugueses na sua obra”, en *Últimas Aventuras*, Rio de Janeiro, Empresa A Noite Editora, 1941, pp. 255-325.
- García Aguilar, Ignacio, *Imprenta y literatura en el Siglo de Oro. La poesía de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Orto / Universidad de Minesot, 2006a.
- García Aguilar, Ignacio, “La retórica prologal de Lope ante la tradición clásica”, *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006b), pp. 113-126.
- García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

- García Aguilar, Ignacio, “El *huerto rehecho*: algunas consideraciones acerca de renovación y reescritura en el Lope *de senectute* (con una nota sobre Amarilis)”, *eHumanista*, 24 (2013) <[https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7\\_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume24/ehum.lope.Garcia%20Aguilar.pdf](https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume24/ehum.lope.Garcia%20Aguilar.pdf)> [consulta: 31/07/ 2023].
- García Aguilar, Ignacio, “Dádivas *pro domo sua*: representación de autor en las dedicatorias de las *Partes XIII-XX* de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, 121.2 (2019), pp. 593-612.
- García Aguilar, Ignacio, “El entramado paratextual de *La Filomena*: modelo editorial y modelo literario”, *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 8.2 (2020), pp. 98-112.
- García Aguilar, Ignacio, “Ecos y reflejos de la polémica por la *Spongia* (1617) en las aprobaciones y dedicatorias de Lope de Vega”, *Calliope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26.1 (2021), pp. 81-104.
- García Aguilar, Ignacio, “Portugueses ilustres en los paratextos de Lope de Vega: las dedicatorias a Ferreira y Sampayo (1620), Rodrigo Mascareñas (1623) y Faria y Sousa (1625)”, *Versants*, 3.69 (2022), pp. 123-137.
- García Aguilar, Ignacio, “Una nueva herramienta para el estudio de los paratextos de Lope mediante la edición digital y el etiquetado semántico TEI: PRESOLO”, *Anuario Lope de Vega: Texto, literatura, cultura*, 29 (2023a), pp. 224-286. <<https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega/article/view/v29-garcia-aguilar>> [consulta: 31/07/2023]
- García Aguilar, Ignacio, “Lope de Lope de Vega en los paratextos de *El Fénix de Minerva y arte de memoria* (1626): sociabilidad literaria e imagen de autor”, en *La actualidad de los estudios de Siglo de Oro*, Antonio Sánchez Jiménez *et alii* (eds.), Kassel, Reichenbeger, 2023b, pp. 182-189.
- García Aguilar, Ignacio, “Lope de Vega en (y desde) las dedicatorias de los *Sucesos y prodigios de amor* (1624) de Juan Pérez de Montalbán”, en *El discurso paratextual en la novela corta del Barroco*, Ignacio García Aguilar y Rafael Bonilla Cerezo (eds.), Madrid, Sial, 2023c, pp. 568-599.
- García Reidy, Alejandro, “Lope de Vega y la apología de su musa: autoridades clásicas *pro domo sua*”, *Anuario Lope de Vega*, 12 (2006), pp. 127-140.

- García Reidy, Alejandro, *Las musas ramerás*, Madrid, Iberoamericana, 2013.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1981.
- Genette, Gérard, *Seuils*, París, Seuil, 1987.
- Glaser, Edward, “El lusitanismo de Lope de Vega”, *Boletín de la Real Academia Española*, 34.143 (1954), pp. 387-412.
- Glaser, Edward, “Lope de Vega e Manuel de Faria e Sousa: Achega para o estudo das relações culturais entre Portugal e Espanha”, *Colóquio*, 8 (1960), pp. 57-59.
- Heiple, Daniel L., “Political Posturing on the Jewish Question by Lope de Vega and Faria e Sousa”, *Hispanic Review*, 62.2 (1994), pp. 217-234.
- Inamoto, Kenji, “Sobre el texto de una comedia de Lope rechazada por la Inquisición”, en *Actas del III Congreso Ibero-Africano de Hispanistas*, Noureddine Achiri, Álvaro Baraibar Echeverría y Felix K.E. Schmelzer (eds.), Universidad de Navarra, 2015, pp. 229-240.
- Jauralde, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Laplana Gil, José Enrique, “Introducción”, en Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1999, pp. IX-LXVII.
- Lefevère, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, Londres, Routledge, 1992.
- Lezcano, Hugo, “San Agustín en la literatura religiosa de Lope”, *Criticón*, 107 (2009), pp. 137-150.
- López Grigera, Luisa, “Teorías poéticas de Lope de Vega. Parte I”, *Anuario Lope de Vega*, 4 (1998), 179-191.
- López Lorenzo, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano. “La Filomena” (1621) y “La Circe” (1624) a estudio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2023.
- Morley, Silvanus Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Núñez Rivera, Valentín, “Un último testimonio del desengaño de senectute: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)”, *Criticón*, 134 (2018a), pp. 141-157.

- Núñez Rivera, Valentín, “Lope editor de poesía: la *dispositio* polémica de las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, en *Controversias y poesía (de Garcilaso a Góngora)*. XII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro, Juan Montero y Mercedes Blanco (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018b, pp. 291-320.
- Núñez Rivera, Valentín, “En favor de Camoens: el destronamiento de Góngora”, en *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Manuel de Faria y Sousa (Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2020.
- Ortiz Rodríguez, Mayra, “‘Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio’: Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos, dedicatorias y grabados”, *Filología*, 47 (2015), pp. 45-55.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., “Amarilis: la construcción de una elegía”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4 (2017), pp. 143-194.
- Pérez de Montalbán, Juan, *Sucesos y prodigios de amor*, ed. Luigi Giuliani, Barcelona, Montesinos, 1992.
- Plagnard, Aude, “A conversão de Manuel de Faria e Sousa ao antigongorismo na constituição de um campo literário lusocastelhano”, *e-Spania*, 27 (2017). <<http://espania.revues.org/26742>> [consulta: 31/07/2023].
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el renacimiento español*, Madrid, CSIC, 1965.
- Porqueras Mayo, Alberto, *El prólogo en el manierismo y barroco españoles*, Madrid, CSIC, 1968.
- Presotto, Marco, “La dedicatoria autógrafa de Lope para la publicación de *El cardenal de Belén*”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 25 (2020), pp. 500-533.
- Quevedo, Francisco de, *La Perinola*, en Francisco de Quevedo, *Prosa festiva completa*, ed. Celsa Carmen García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508.
- Raposo, Hipólito, “O sentimento português em Lope de Vega”, en *Aula Régia*, Porto, Livraria Civilização Editora, 1936, pp. 299-367.
- Reyes Gómez, Fermín de los Reyes, *El libro en España y América. Legislación y censura, siglos xv-xviii*, vol. 2, Madrid, Arco/Libros, 2000.

- Reyes Peña, Mercedes de los, “Lope de Vega y el mecenazgo a través de las dedicatorias de las Partes XIII a XX de sus comedias”, *Atalanta*, 7.1 (2019), pp. 137-66.
- Rodrigues-Moura, Enrique, “*Comédia Eufrosina*”, en *BRASILHIS Database: Redes personales y circulación en Brasil durante la Monarquía Hispánica, 1580-1640*. <<https://brasilhis.usal.es/es/manuscrito-impreso/comedia-eufrosina>> [consulta: 31/07/2023].
- Rodríguez Cepeda, Enrique, “La relación Camoens, Lope de Vega y Faria y Sousa”, *Quaderni Portoghesi*, 7-8 (1980), pp. 207-222.
- Ruiz Pérez, Pedro, “‘Vengamos a los vulgares’: clásicos y nacionales (1492-1648)”, en *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Leonardo Romero Tobar (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008, pp. 491-525.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Woodbridge, Tamesis, 2006.
- Sánchez Jiménez, Antonio, *Lope. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- Sánchez Jiménez, Antonio, “Lope de Vega ante la censura”, en *Curiosidad y censura en la Edad Moderna*, Silvia Stefan (ed.), Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2020, pp. 99-121.
- Sánchez Laílla, Luis, “‘Oh estudio liberal, discreto amigo’. Lope y la apología del sabio”, *Anuario Lope de Vega*, 14 (2008), pp. 291-342.
- Sierra Matute, Víctor, “Historia del Códice Daza”, *Manuscrpt.Cao*, 10 (2011) <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3906555>> [consulta: 31/07/2023].
- Simón Díaz, José, *El libro español antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2000.
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, *El pasajero*, ed. José Manuel Bleuca y María Isabel López Bascañana, Barcelona, PPU, 1988.
- Trambaioli, Marcella, “Rapports de contamination entre texte et paratexte dans les *Partes de comedias* de Lope de Vega”, *Littératures Classiques*, 83 (2014), pp. 253-272.
- Tropé, Hélène, “Los paratextos de la *Parte XIII de comedias de Lope de Vega*. Texto y contexto”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21 (2015), pp. 153-172.

- Vasconcelos, Jorge Ferreira de, *Comedia de Eufrosina, traducida de lengua portuguesa en castellano por don Fernando de Ballesteros y Saavedra*, Madrid, Imprenta del Reino, 1631.
- Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, Sevilla, Clemente Hidalgo, 1604.
- Vega Carpio, Lope de, *Veinte y una parte verdadera de las comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- Vega Carpio, Lope de, *La Dragontea*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega Carpio, Lope de, *Isidro*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2010.
- Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.
- Vega Carpio, Lope de, *Los españoles en Flandes*, ed. Antonio Cortijo Ocaña, en *Comedias parte XIII*, vol. 2, Natalia Fernández Rodríguez (coord.), Madrid, Gredos, 2014, pp. 905-1172.
- Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González Barrera, Madrid, Cátedra, 2016.
- Vega Carpio, Lope de, *El divino africano*, ed. José Aragüéz Aldaz, en *Comedias parte XVIII*, vol. 1, Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (coords.), Madrid, Gredos, 2019, pp. 375-741.
- Velázquez de Acevedo, Juan, *El Fénix de Minerva y arte de memoria*, Madrid, Juan González, 1626.
- Zamora Lucas, Florentino, *Lope de Vega censor de libro*, Larache, Boscá, 1941.

## EL PÍCARO POETA: DEL CONTORNO PROLOGAL AL RELATO POR DE DENTRO

Valentín Núñez Rivera  
Universidad de Huelva

Cuando el pícaro redacta su autobiografía se comporta fundamentalmente como un escritor<sup>1</sup>. De hecho, podríamos sostener incluso que la última ocupación u oficio del pícaro consiste en la escritura de un libro<sup>2</sup>. Y desde luego, para ejercitarse como literato este habría de necesitar de una formación académica adecuada, que dotara de verosimilitud su acto creador. Así pues, esta faceta de estudiante<sup>3</sup> constituye una etapa fundamental, no siempre existente, sin embargo, en el devenir vital del personaje y narrador. Pensemos en Lázaro de Tormes, sin ir más lejos, que no tiene estudios. Pero es que además el pícaro en el transcurso de su vida, o incluso en el espacio editorial del propio libro que sale a la luz, es muchas veces o ha sido poeta, de modo que podemos leer en su obra las composiciones que ha realizado en el pasado, o bien, y acaso a la vez, las que nos brinda en el presente editorial, tanto en el centro del relato como en los márgenes paratextuales<sup>4</sup>. Precisamente, todas estas posibilidades del pícaro poeta son las que se van a tratar en adelante, incluyendo

<sup>1</sup> Sobre el género picaresco son fundamentales como estudios de conjunto, por ejemplo, Cabo Asenguinolaza (1992); Garrido Ardila (2008); Meyer-Minneman y Schlickers (2008). Muy actuales son los compendios de Garrido Ardila (2015) y Friedman (2022), además del libro de Fuchs (2021).

<sup>2</sup> Ha de tenerse en cuenta como una primera, aunque muy somera, aproximación al tema, Núñez Rivera (2018, 2020). Además, Iffland (1989).

<sup>3</sup> Véase al respecto, por ejemplo, Espinosa (1952); Casalduero (1979); Chevalier (1981).

<sup>4</sup> Para el estudio de los paratextos, ténganse en cuenta el *Preliminar. Paratextos para la ficción*, donde se refiere una serie de entradas bibliográficas.

además las ocasiones en que determinado personaje comenta aspectos de la poesía o de la literatura de su tiempo, como hacen Pablos o Estebanillo, por ejemplo, los dos más comprometidos con su arte. Y se atenderá igualmente a los casos en que el protagonista ejerce como actor o autor de comedias, o cuando interviene en algún otro aspecto de la práctica escénica, uno de los posibles componentes semánticos de la poética picaresca desde el *Guzmán apócrifo* (1602). Así pues, entre todos los pícaros que ha habido, serán sobre todo Guzmán, Onofre, Justina, Pablos, o, en el final cronológico, Estebanillo, más Pasamonte y Berganza de modo más tangencial<sup>5</sup>, los que centren nuestra atención<sup>6</sup>. En definitiva, esta dimensión de poeta en ciernes o de consumado versificador posibilita una verosimilización del acto de creación del pícaro, de su ejercicio de la escritura mediante unas memorias autobiográficas, siendo la prueba más fehaciente de su condición de escritor, no improvisado entonces, sino versado en letras y además preparado académicamente para que se produzca con garantías la consecución de la crónica propia de su vida.

## DOS SONETOS PROLOGALES: GUZMÁN Y ONOFRE

Como resulta evidente, no existe ninguna referencia explícita a unos posibles estudios de Lázaro, más allá, sobre todo, de las enseñanzas del ciego y el buldero, que lo faculden de armas retóricas

<sup>5</sup> En la obra manuscrita, y en los márgenes de la picaresca, *Vida y costumbres de la Madre Andrea* (c. 1650), la protagonista es autora de unas redondillas con función epilodal en su palinodia de remate (Núñez Rivera, 2024).

<sup>6</sup> Aunque, asimismo, en los aledaños de la picaresca (y por tanto no siempre ha sido una obra reconocida como perteneciente al género), en *Las aventuras del bachiller Trapaza* de Castillo Solórzano, Trapaza es un personaje prototípico en su formación (primero con la Compañía y luego bachiller en Salamanca) y su condición de poeta satírico inspirado por Marcial: "...había salido gallardo estudiante y grandísimo poeta, si bien los más versos latinos que hacía eran a imitación de los de Marcial, que con no le haber oído en su aula, porque no le leen, se había dado mucho a ello, saliendo gran marcialista sólo por hacer versos satíricos. También los comenzó a hacer en romance con un buen natural, de manera que con él descubría que había de ser buen poeta si lo usaba; pero más cursaba en el libro de Juan Bolay que en los que le habían de hacer hombre" (Castillo Solórzano, 1986: 67).

para escribir su autobiografía<sup>7</sup>. Esta situación de carencia informativa, queda remediada radicalmente, atendiendo al decoro exigible, con Guzmán de Alfarache, puesto que se recalca la etapa de los estudios universitarios, garantes de su pericia como escritor de la propia vida. Esta adecuación intelectual contrasta, pues, con la contradicción creadora en el *Lazarillo*, ya que Guzmán, además puede trascender desde lo más superficial del recuento de sus acontecimientos a unos conceptos más elevados y profundos, adoptando el papel de sermoneador al que nos tiene acostumbrados. Sobre esto dice Alemán en su *Declaración para el entendimiento deste libro*, a la que hay que unir el desarrollo argumental de los capítulos en Alcalá (II, 3, 4-5)<sup>8</sup>:

Él mismo escribe su vida desde las galeras, donde queda forzado al remo por delitos que cometió, habiendo sido ladrón famosísimo, como largamente lo verás en la segunda parte. Y no es impropiedad ni fuera de propósito si en esta primera escribiere alguna doctrina; que antes parece muy llegado a razón darla un hombre de claro entendimiento, ayudado de letras y castigado del tiempo, aprovechándose del ocioso de la galera; pues aun vemos a muchos ignorantes justiciados que, habiendo de ocuparlo en sola su salvación, divertirse de ella por estudiar un sermoncico para en la escalera (Alemán, 2012: 16)<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Según propongo en Núñez Rivera (2002).

<sup>8</sup> En el Prólogo de 1604, se lee casi a la letra lo siguiente con respecto a la formación universitaria de Guzmán: “Advierto en esto que no faciliten las manos a tomar la pluma sin que se cansen los ojos y hagan capaz a el entendimiento; no escriban sin que lean, si quieren ir llegados a el asunto, sin encuadernar el propósito. Que haberse propuesto nuestro Guzmán, un muy buen estudiante latino, retórico y griego, que pasó con sus estudios adelante con ánimo de profesar el estado de la religión, y sacarlo de Alcalá tan distraído y mal sumulista...” (Alemán, 2012: 354). Véase sobre el episodio, Álvarez Roblin (2007).

<sup>9</sup> Después de la primera cita de la edición empleada solo se indican las páginas entre paréntesis, sin más especificación. Alemán (2012) es guía imprescindible para el acercamiento exhaustivo a la obra. Como complemento posterior, Piñero- Niemeyer (2014).

Tal declaración resulta ser un paratexto privativo en este libro junto con la *Dedicatoria*<sup>10</sup>, y un prólogo desdoblado (*Al vulgo y Del mismo al discreto lector*), cuatro preliminares concatenados, entonces, donde la poderosa personalidad paratextual de Alemán explicita los rasgos distintivos de la obra e incluso su adscripción al género iniciado con la novelita anónima<sup>11</sup>. Después de esta serie de prólogos autoriales, el desarrollo del acostumbrado aparato de poemas laudatorios, viene precedido de un Elogio en prosa por parte de Alonso de Barros<sup>12</sup>, un texto de transición entre un espacio preliminar y el siguiente, encomiástico. El primer poema del grupo es un epigrama en latín de Vicente Espinel (*Ad Guzmanum Alfarache, Vincentii Spinelli epigrammas; Vincentii Spinelli epigrama*, 22-23) y el tercero, *De Hernando de Soto, contador de la casa de Castilla del rey, nuestro señor al autor* (25). En el segundo texto, intermedio, toma, de hecho, la palabra el propio Guzmán (*Guzmán de Alfarache a su Vida*), quien precisamente ya había respondido antes, en una segunda parte del citado epigrama latino, a las preguntas que le había formulado Espinel<sup>13</sup>, presentándose como emblema del género humano y proteico en esencia. Dice así el pícaro en latín:

<sup>10</sup> Completo, *A don Francisco de Rojas, marqués de Poza, señor de la casa de Monzón, presidente del Consejo de la Hacienda del rey, nuestro señor, y tribunales de ella*.

<sup>11</sup> Imprescindibles son, al menos, las visiones de conjunto siguientes: Cros (1967); Cavillac (1994, 2010); Piñero Ramírez (2002). Además, Gómez Canseco (2012).

<sup>12</sup> Completo, *Elogio de Alonso de Barros, criado del rey, nuestro señor, en alabanza de este libro y de mateo alemán, su autor*.

<sup>13</sup> Es el siguiente, en traducción de Gómez Canseco (2012: 22): “Espinel. ¿Quién te enseñó, Guzmanillo, a hablar tanto? ¿Quién, / en el muladar sumido, te condujo hace un instante hasta los astros? / Como mosca, las comidas exquisitas tocas y también las infectas / pústulas, ya tiemblas de frío, ya te acaloras. / Leyes enseñas, lo excelso buscas, con medicina curas, / cosas provechosas enseñas mezcladas con otras dulces y con bagatelas; / y mientras difamas a unos, a otros los colmas de virtudes, / miras por todos, miras por ti mismo. / Ya de la sacra Sofía abrazas las verdes sombras; / desde allí pasas a despreciables chanzas indecentes. / Rebosas ahora de riquezas, ahora, con pobre vestido, / a los tristes e infelices como un grato alivio te presentas”.

*Guzman*

*Sic speciem humanae vitae, sic praefero solus*

*Prospera complectens, aspera cuncta ferens.*

*Hac Aleman varie picta me veste decorat,*

*Me lege desertum tuque disertus eris (23)<sup>14</sup>.*

Pues bien, en el espacio preliminar, tanto en ese epigrama inicial, como sobre todo en el soneto segundo de la serie de poemas, habla el protagonista y escritor ficticio de la vida picaresca, de modo que queda patente por primera vez, y en el ámbito paratextual, la duplicidad de voces en perspectiva, e incluso la autoría compartida entre Alemán y su personaje<sup>15</sup>, en el plano empírico y en el de la literatura, puesto que Guzmán se dirige a su propio libro. El mero personaje sale del centro del relato para situarse en el marco histórico que suponen los paratextos, donde se expresan, por lo general, personas de carne y hueso, que valoran el productor literario después de que este haya quedado plenamente conformado. Es decir, que se le otorga al pícaro una funcionalidad pareja a la de los demás panegiristas, ya que su poema se inserta entre estos, brindándole una corporeidad autorial y una ilusión de persona física y real. Guzmán sale, así pues, del reducto de la obra de ficción para instalarse también en el seno de los paratextos, escritos en el último estadio del proceso, con el juicio y valoración de la obra ya terminada y con una mirada escudriñadora sobre el conjunto. En este momento, el de Alfarache se comporta como un escritor más, y muy consciente de ello, igual que Espinel o Hernando de Soto, sus pares elogiadores. Por sorprendente que pueda parecer esta intervención preliminar de Guzmán, justo un año antes, Anfriso le dirigió un soneto a Lope de Vega en *La Arcadia*, una composición situada al frente de

<sup>14</sup> Lo traduce así Gómez Canseco (2012: 23): “Guzmán. Así, vivo reflejo de la humana vida, así me presento solo, / abrazando los sucesos favorables, sobrellevando todos los adversos. / Alemán me viste con este traje variamente pintado. / Léeme en mi desaliño y serás elocuente”.

<sup>15</sup> La identificación de rasgos biográficos entre Alemán y el pícaro suple de algún modo la dualidad de voces enunciativas no existente en el modelo primigenio, donde solo hablaba Lázaro, como único autor del texto. Véase, por ejemplo, Márquez Villanueva (1993).



dente del epigrama antedicho, con el que se inaugura cronológicamente en todo caso esa dimensión del pícaro poeta. Sin embargo, hay que señalar que este atisbo primero de autoconciencia autorial por parte del pícaro escritor se consolidará luego en 1604, cuando tras los preliminares de nuevo tan complejos de Alemán y sus elogiadores, en el capítulo II, I, 1 (*Guzmán de Alfarache disculpa el proceso de su discurso, pide atención y da noticia de su intento*, 371-380) el pícaro dote a su texto de un *prólogo interno*, atenido a la retórica paratextual, que ya domina (Núñez Rivera, 2024). Así aparece reforzado como escritor completo, no solo de la obra sino también del libro todo. Gracias a esta aportación fundamental, de verosimilización progresiva e incremento caracterizador de la figura del pícaro escritor, sobre todo del autor prologal, este puede ser auto-reflexivo con su condición, tomando conciencia de su libro y de los lectores a los que llegará. En efecto, hace uso de la palabra con un evidente propósito prologal, puesto que se excusa ante los lectores, *captatio benevolentiae* obliga, solicita la atención de los mismos y explica el propósito de su Discurso posterior, de lo que se desprende acaso una igualdad funcional con la *Declaración* hecha por Alemán en la Primera parte y un a modo de compensación con respecto a esos dos poemas donde habla el pícaro. Pero sobre todo, interesa su conciencia expresa sobre el cumplimiento de la historia en las dos respectivas partes<sup>19</sup>.

En ese 1604, el año de la salida del segundo *Guzmán*, el manuscrito del *Guitón Onofre*<sup>20</sup> está preparado para las prensas, por más que nunca llegue a publicarse<sup>21</sup>. Como tendremos ocasión de ir comprobando, sin faltar la impronta celestinesca y del *Lazarillo*, no

<sup>19</sup> Así: “El sujeto es humilde y bajo. El principio fue pequeño; lo que pienso tratar, si como buey lo rumias, volviéndolo a pasar del estómago a la boca, podría ser importante, grave y grande. Haré lo que pudiere, satisfaciendo al deseo; que hubiera servido de poco alborotar tu sosiego habiéndote dicho parte de mi vida, dejando lo restante de ella” (373).

<sup>20</sup> Completo, *Primera parte del Guitón Onofre, compuesto por el licenciado Gregorio González, natural de Rincón de Soto, jurisdicción de la ciudad de Calahorra, gobernador del estado de Alcanadre*.

<sup>21</sup> Véanse, por ejemplo, los siguientes estudios sobre la obra: Criado de Val (1979); Oltra (1984); Cabo Aseguinolaza (1986); Schlikers (2008).

obstante, en el asunto de los estudios de Onofre, el autor se muestra más difuso que Alemán, puesto que no queda del todo claro cuándo o dónde ha asistido a clases o cómo ha obtenido sus saberes. Y por eso Cabo Aseguinolaza (1986) expresa sus dudas a este respecto, en relación con las afirmaciones que se hacen en la obra. Es verdad que el pícaro desarrolla su vida entre estudiantes en Sigüenza, Salamanca y Alcalá, lo cual, dado el paralelismo absoluto que el personaje mantiene con la biografía del autor, conduce a afirmar que también asistió a clase (Sanz-Lázaro, 2022). Y así en el capítulo octavo (*Cuenta Onofre cómo, huyendo, salió de Sigüenza y se acomodó con un estudiante en el camino de Alcalá de Henares*), don Diego, el estudiante de marras, le habla como si él también lo fuera, aunque nunca se haya confirmado tal posibilidad: “quiero que te estés conmigo y que, pues eres estudiante, me sirvas y se gaste el tiempo, lo poco que de la vida nos resta, en servir a Dios primeramente y en estudiar” (González, 1988: 202-203). Resulta factible pensar aquí que el reconocimiento entre iguales lo posibilita el manteo que visten (Sanz-Lázaro, 732). Más tarde, Onofre se escapa y se pone a atender a don Diego, durante más de dos años, tiempo durante el cual podría suponerse que continuó con él sus estudios, según lo deja entrever el pícaro: “como cursé tanto el escribir —que a criado y amo nos duró más de un año—, híceme grande escribano” (292). Y sobre todo añádase que en el capítulo XIV y penúltimo dice Onofre (además de en otras dos ocasiones: 113, 320) que sabe latín, después de contestar con la expresión: *primum mihi, secundum tibi* (303). El seguimiento del *Guzmán*, sea como fuere, se hace evidente en un *prólogo interno* (75-77), bajo el epígrafe de *Cuenta Onofre su natural y quiénes fueron sus padres*, donde habla el pícaro, dirigiéndose a los lectores, como en los preliminares del autor, para insistir, al iniciar su discurso autobiográfico, siguiendo la línea de actuación justificativa de su precedente, en la osadía que supone exponerse a las críticas del vulgo (Núñez Rivera, 2024). Y el desarrollo de un prólogo interno se corresponde como en el *Guzmán* con la factura de un soneto preliminar del propio Onofre. Aunque ahora sea respuesta (*Respuesta de El guitón Onofre a su autor*) al precedente que dedica *El licenciado Gregorio González, autor, a su Guitón Onofre*, en donde se constata “el mucho parentesco que tenéis con

*el Pícaro*” (61)<sup>22</sup>. Son dos sonetos en correspondencia, puesto que en el primero interviene el propio autor como elogiador de su obra, mientras que de otro lado el pícaro mismo le responde, adoptando así una simulación de veracidad que recuerda el soneto de Guzmán en 1599. Este es el soneto del pícaro:

*EL GUITÓN ONOFRE A SU AUTOR. RESPUESTA*

¡Oh manifiesto yerro! ¡El cielo invoco!  
 ¿Que por contemplaciones de las gentes  
 queréis que vaya yo, cual mis parientes,  
 a ver [el] mal que con mis manos toco?  
 Mirad, padre y señor, que es acto loco,  
 porque han de ser los libros excelentes,  
 y, pues tenéis excusas suficientes,  
 no queráis veros estimado en poco.  
 Considerad que voy entre enemigos  
 y que no he de tener quien me defienda  
 po[rque] se precian todos de censores.  
 ¿Decís que vaya? Sí, pues sean testigos  
 que sale un loco más hoy a la tienda.  
 Echen todos a huir, que voy, señores (62).

Ya Gregorio González había redactado previamente una *Carta a don Carlos de Arellano y Navarra* (55-56), señor bajo cuyo servicio se encuentra, en verso, y luego un *Prólogo al lector* (69-74), donde se refiere desde su perspectiva a los miedos iniciales para publicar la obra, más un elogio en tercetos al mismo don Carlos, por lo que ese soneto a su *Onofre* sirve de gozne entre la primera fase paratextual, la de responsabilidad autorial, y la segunda, dedicada a los poemas laudatorios, que se despliegan en número de once, siendo

<sup>22</sup> Es este en su principio: “Si el español, francés, indio o tudesco, / y los demás que lo han acostumbrado, / os culparen de ver que habéis osado / salir al vulgo en traje guitonesco, / podéis decir que el mucho parentesco / que tenéis con el Pícaro os ha dado / las voladoras alas y, animado, / vais a ganar, cual él ganó, por fresco...” (61). En esa *Respuesta de El guitón Onofre a su autor*, se dice asimismo: “queréis que vaya yo, cual mis parientes” (62).

los poemas pastoriles entre Tirselo, el autor del texto, y Tarsila, ocho y nueve del conjunto (65-66), mientras que los dos comentados ya son el segundo y el tercero<sup>23</sup>. La composición de Onofre, como puede comprobarse, se dedica a una cuestión tópica por recurrente: los peligros de publicar el libro debido a la actitud enemiga de los censores. Sin embargo, el licenciado Gregorio González lo anima a salir a la plaza pública, amparado y protegido del vulgo por el gran parentesco que tiene con el *Guzmán*. Por tanto, ambos sonetos, este suyo y el del sevillano, tratan desde dos perspectivas, una de osadía y otra de temores, el acto editorial.

### PABLOS, POETA GÜERO

Con Pablos de Segovia<sup>24</sup>, por su parte, se reitera el modelo enunciativo propio del *Guzmán* o el *Onofre*, si bien resulta muy atenuado en la entidad autorial, tal como se presenta en las versiones manuscritas más antiguas (S, C), donde el pícaro escribe una reducida aunque importantísima carta dedicatoria, única pieza prologal, que desaparece, sin embargo, en B y el impreso de 1626<sup>25</sup>, estando

<sup>23</sup> Los poemas preliminares son los siguientes, el último de ellos en latín: [1] *Elogio del autor a don Carlos de Arellano y Navarra*; [2] *El licenciado Gregorio González, autor, a su guitón Onofre. Soneto*; [3] *El guitón Onofre a su autor. Respuesta. Soneto*; [4] *De don Juan Ramírez de Arellano, señor de las villas de Alcanadre, Agusejo y Murillo de Río Leza, al licenciado González, gobernador de su estado. Soneto*; [5] *Del mismo, otro soneto al libro*; [6] *De la señora doña Leonor Juana de Arellano y Navarra al autor y su libro. Soneto*; [7] *De don Pedro Jiménez de Porres, natural y vecino de Logroño. Soneto*; [8] *De Tarsila, pastora querida del pastor Tirselo, autor del Guitón, en su alabanza*; [9] *Respuesta de Tirselo a su hermosa Tarsila*; [10] *Del licenciado Espinosa, colegial del Colegio Trilingüe de Alcalá de Henares, donde el autor lo fue, en su alabanza. Soneto*; [11] *Magistri Didaci Ramirii Salonis Parrochi Murellant epigramma ad stemma Gregorii Gundisalvi et in eius laudem*.

<sup>24</sup> Como estudio de conjunto, resulta imprescindible Rey (2003).

<sup>25</sup> Esto es: S (BMP de Santander, ms. 303bis) y C (que perteneció a la catedral de Córdoba, hoy en la RAE, legado de Rodríguez Moñino cedido a la RAE por María Brey), B (Manuscrito Museo Lázaro Galdiano, el llamado ms. “Bueno”, por su poseedor) e *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; ejemplo de vagamundos, y espejo de tacaños*, Zaragoza, 1626. Véase para las cuestiones textuales Rey (2007, 2010).

Quevedo solo presente en la portada<sup>26</sup>. Sin embargo, Pablos entraña una importante originalidad a este tenor, solo similar a Justina, puesto que, al revés que los pícaros anteriormente tratados, no ofrece ningún poema para los preliminares, porque solo escribe la carta de remisión antedicha, sino que su condición previa de poeta únicamente se evidencia en el interior del texto. De hecho, los preliminares del *Buscón* son muy escuetos, ya lo sabemos, tanto en las versiones manuscritas, con la Carta dedicatoria de Pablos, como en el impreso. En el *Buscón* entraña una relevancia decisiva, igual que ocurre con todo pícaro, la determinada formación intelectual del narrador, así como su capacitación literaria, previa al desarrollo autobiográfico. Este afán de verosimilitud para la pertinencia de la voz narrativa del pícaro, ya se da, tal como se ha ido viendo, en el *Guzmán* y después en otros de los pícaros escritores, como Onofre o, al final del todo, Esteban. Se entiende que Pablos sabe latín y retórica, lo que ha debido ir aprendiendo desde la escuela (I, 2). Más tarde (I, 4-6) acompaña a su amo a Alcalá y allí estudia con él. Aunque no hay menciones explícitas de la asistencia a clase, en adelante se identifican dos condiscípulos de Pablos, de lo que se deduce que no solo ejerció como criado de don Diego. Por ejemplo, en III, 9 se dice: “Llevaban tres carros, y quiso Dios que entre los compañeros iba uno que lo había sido mío del estudio en Alcalá, y había renegado y metídose al oficio” (Quevedo, 2008: 165)<sup>27</sup>; y en III, 10, afirma: “Fuime luego a apeaar al mesón del Moro, donde me topó un condiscípulo mío de Alcalá, que se llamaba Mata” (175). Pero más allá de la formación docente lo que hay que resaltar en Pablos es su natural ingenio de hombre agudo, de tal forma que la naturaleza lo ha señalado con una capacidad innata para la destreza verbal. Por ejemplo, en I, 2 dice: “Fui, señora, a la escuela; recibíome muy alegre diciendo que tenía cara de hombre agudo y de buen entendimiento” (53); o también en I, 6, “Yo, como era muchacho y oía que me alababan el ingenio” (81). Y esta caracte-

<sup>26</sup> Estos son los títulos: S, *La vida del Busca vida por otro nombre don Pablos compuesta por D. Francisco de Quevedo*; C, *La vida del Buscón llamado don Pablos por D. Francisco Gómez de Quevedo*.

<sup>27</sup> Para una bibliografía exhaustiva sobre la obra, véase, por ejemplo, Cabo (2011).

rística, y ello es lo fundamental, dota de consistencia y decoro retórico el tipo de lenguaje empleado para la narración de su vida, basado en el ingenio conceptuoso y agudo. La agudeza de pensamiento condiciona no solo los actos de Pablos (ardides ingeniosos, trazas y picardías) sino sobre todo su conducta lingüística, haciendo que la relación de sus cosas sea ingeniosa y provocante a risa, por causa de los juegos de palabras, que dan ocasión a chistes continuados. Esta habilidad para el lenguaje conceptuoso y chistoso no es solo una capacidad sino también una consciencia de sus efectos prácticos para conseguir el engaño y la suplantación señorial, y de ahí que el interés por el lenguaje y sus aspectos de usos y resultados constituya un tema preeminente del relato<sup>28</sup>. Para una parte de la crítica esta dimensión primordialmente lingüística de la obra es la base de su verdadera razón de ser, que no ideológica<sup>29</sup>, basando su interpretación estetizante como libro risible en la exhibición verbal del ingenio. Por eso mismo también este objetivo puramente esteticista, una prodigiosa invención verbal, explica, desde este punto de vista<sup>30</sup>, la ausencia de una cohesión orgánica del relato, por la desatención a la estructura narrativa, desarticulada por un encadenamiento episódico con numerosas incoherencias e incluso provisto de despistes u olvidos<sup>31</sup>. El puro alarde de estilo, ahormado conforme al uso del conceptismo, se amolda adecuadamente con la cosmovisión de Pablos, un sujeto que asume plenamente su antihonor. Mediante el juego ingenioso de conceptos burlescos se plasma así una interpretación del mundo descarnada y desengañada, construida

<sup>28</sup> Véase Díaz Migoyo (1978).

<sup>29</sup> Quienes defienden el sentido moral y ético, o el estudio psicológico coherente y riguroso del *Buscón*, insisten en la cuidadosa congruencia estructural, lo mismo que otros intérpretes que han asediado la novela desde las perspectivas de la intencionalidad política o la transgresión ideológica. Es decir, quienes advierten en el *Buscón* un sentido coherente comprometido en cualquiera de las facetas docentes o ideológicas tienden a subrayar la coherencia estructural de su composición. Véanse, por ejemplo, Parker (1971); Dunn (1982).

<sup>30</sup> Véase Lázaro Carreter (1961). Como primera aproximación, téngase en cuenta Spitzer ([1927] 1978).

<sup>31</sup> Véase Ynduráin (1980).

lingüísticamente con trazos grotescos provenientes de la caricatura de la naturaleza humana (animalizaciones, cosificaciones, fragmentación), que otorgan al conjunto una sensación de irrealidad por la tendencia a la exageración y lo hiperbólico, forjado en asociaciones equívocas o imposibles de palabras e ideas.

Un paso más respecto a la pertinencia de Pablos como escritor de su propia vida lo entraña el hecho (y es con este pícaro cuando se da el rasgo distintivo por primera vez de una forma absolutamente explícita, porque Estebanillo se sitúa al cabo de la serie genérica), de que, al final de su periplo narrativo, haya sido poeta, con una trayectoria previa de confección de poemas octosílabos y endecasílabos y de comedias, tal como nos cuenta. Es decir, que el pícaro en el transcurso de su periplo vital ha elegido, o le ha tocado en suerte, la posibilidad de dedicarse a las letras como modo de subsistencia; y esto una vez que, en una segunda secuencia del recorrido picaresco, tras la estrategia desenmascaradora de don Diego en III, 7, Pablos se vaya decantando por estados más acordes con su situación que el anhelo caballeresco, de suyo impostado. Por tanto, en el presente de la narración conocemos a un Pablos escritor de su vida, como última etapa de una naturaleza proteica típicamente picaresca, que anteriormente se ha ido curtiendo en lides literarias diversas. En efecto, en III, 9, como se señala en el epígrafe, *se hace representante, poeta y galán de monjas*. Primero, por tanto, representa como actor en una compañía espoleado por el deseo que suscita en él una actriz con la que se amanceba finalmente, y luego ejerce de poeta de comedias, viendo la poca capacitación que es necesaria para alcanzar un buen nombre en el mundo de la farándula<sup>32</sup>. Él mismo nos dice cómo ha sido el proceso de dar en poeta a la postre, a partir del testimonio de los actores convertidos en autores de comedias. Sobre todo satiriza a un compañero suyo de la compañía, cuya obra fue

<sup>32</sup> Dice esto: “Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos” (166).

un gran fracaso comercial<sup>33</sup>. Este tema concreto de la sátira del mal dramaturgo<sup>34</sup> lo tomó Quevedo con seguridad del apócrifo guzmanesco de 1602 (III, 7-11), como ha estudiado Brioso<sup>35</sup>, ampliándolo, eso sí, y articulándolo, como se verá luego, con mayor complejidad estructural y también temática, porque el falso Guzmán solo llegará a ser representante, pero no poeta. Volviendo a Pablos, entonces, a él se le conocerá en su etapa de éxitos, y el nuevo nombre connota el paso hacia una vida distinta, con el apelativo de Alonsete<sup>36</sup>. En los terrenos del teatro hasta escribe un entremés y una comedia a N. Sra. del Rosario<sup>37</sup>. En cuanto a la poesía lírica, Pablos parece dedicarse más que nada a géneros destinados a la literatura de cordel, principalmente a las coplas de ciego (romanticos, villancicos e

<sup>33</sup> Así: “Tratamos todos muy mal al compañero poeta, y yo principalmente, diciéndole que mirase de la que nos habíamos escapado y escarmentase. Díjome que jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre, de remiendo, y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Confesome que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trescientos o cuatrocientos reales les ponía aquellos riesgos; lo otro, que como andaban por esos lugares, les leían unos y otros comedias: — “Tomámoslas para verlas, llevámonoslas y con añadir una necesidad y quitar una cosa bien dicha, decimos que es nuestra”. Y declaróme como no había habido farsante jamás que supiese hacer una copla de otra manera. No me pareció mal la traza...” (167).

<sup>34</sup> Que el asunto aparezca también en el *Trapaza* (Capítulo XV. *De cómo descubierta el enredo de Trapaza, se le desvaneció su maquinado empleo, y el castigo que llevó por él, y cómo se partió a Madrid*) es señal de su carácter tópico.

<sup>35</sup> Véase sobre todo Brioso Santos (2022). Añádanse los trabajos previos: Brioso Santos (2015, 2018, 2019).

<sup>36</sup> Se dice: “No me pareció mal la traza, y yo confieso que me incliné a ella, por hallarme con algún natural a la poesía; y más, que tenía yo conocimiento con algunos poetas y había leído a Garcilaso; y así, determiné de dar en el arte. Y con esto y la farsanta y representar pasaba la vida. Que pasado un mes que había que estábamos en Toledo, haciendo comedias buenas y enmendando el yerro pasado, ya yo tenía nombre, y habían llegado a llamarme Alonsete” (167).

<sup>37</sup> Comenta, pues: “Al fin, animado con este aplauso, me desvirgué de poeta en un romancico y luego hice un entremés y no pareció mal. Atrevíme a una comedia y porque no escapase de ser divina cosa la hice de Nuestra Señora del Rosario... En fin, mi comedia se hizo y pareció muy bien” (167-168).

incluso algún soneto)<sup>38</sup>, que vende por encargo: una poesía, por tanto, pública y acaso finalmente editada, objeto siempre de una consecución material. Incluso copia, mostrándonos entonces una faceta literaria previa a la del texto actual, sus coplas del Justo Juez, que, dice, se hicieron famosas:

... y me acuerdo que hice entonces la del Justo Juez, grave y sonora, que provocaba a gestos. Escribí para un ciego, que las sacó en su nombre, las famosas que empiezan:

Madre del Verbo humanal,  
Hija del Padre divino,  
dame gracia virginal, etc. (168).

También se vanagloria de esto siguiente: “Fui el primero que introdujo acabar las coplas como los sermones, con “aquí gracia y después gloria”, en esta copla de un cautivo de Tetuán” (168); y acto seguido transcribe otro fragmento poético: “Pidámosle sin falacia / Al alto Rey sin escoria, / pues ve nuestra pertinacia, / que nos quiera dar su gracia, / y después allá la gloria. Amén”<sup>39</sup> (168). Pues bien, para entender cabalmente esta referencia última de la copla de un cautivo de Tetuán hemos de retrotraernos a unas páginas precedentes, en el Capítulo II, 3, *De lo que hizo en Madrid, y lo que le sucedió hasta llegar a Cercedilla, donde durmió*, que contiene la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes*, una pieza anterior a 1605, luego incorporada con variaciones<sup>40</sup>. En su última sección dice así el opúsculo copiado:

<sup>38</sup> Lo explica así: “No me daba manos a trabajar, porque acudían a mí enamorados, unos por coplas de cejas y otros de ojos, cuál soneto de manos y cuál romancico para cabellos. Para cada cosa tenía su precio, aunque, como había otras tiendas, porque acudiesen a la mía, hacía barato. ¿Pues villancicos? Hervía en sacristanes y demandaderas de monjas; ciegos me sustentaban a pura oración, ocho reales de cada una...” (168).

<sup>39</sup> Asimismo, copia tres versos de una comedia que estaba componiendo en una ocasión, cuyo recitado en voz alta asustó a una criada gallega: “Guarda el oso, guarda el oso, / que me deja hecho pedazos, / y baja tras ti furioso” (169).

<sup>40</sup> Véase Azaustre (1997, 2003).

Pero advirtiéndolo con ojos de piedad a que hay tres géneros de gentes en la república tan sumamente miserables que no pueden vivir sin los tales poetas, como son farsantes, ciegos y sacristanes, mandamos que pueda haber algunos oficiales públicos de esta arte, con tal que puedan tener carta de examen de los caciques de los poetas que fueren en aquellas partes, limitando a los poetas de farsantes que no acaben los entremeses con palos ni diablos, ni las comedias en casamientos, ni hagan las trazas con papeles o cintas, y a los de ciegos, que no sucedan en Tetuán los casos, desterrándoles estos vocablos: *cristián, amada, humanal y pundonores*; y mandándoles que, para decir la presente obra, no digan zozobra, y a los de sacristanes, que no hagan los villancicos con Gil ni Pascual, que no jueguen del vocablo, ni hagan los pensamientos de tornillo, que mudándoles el nombre, se vuelvan a cada fiesta (99-100).

Véase que, entre otros dos casos más, en ese texto burlesco se hace escarnio de los poetas especialistas en componer coplas de ciego, particularmente las de cautivos, muy frecuentes en su repertorio, ambientadas en Tetuán, como las de Pablos, y con una batería de rimas ripiosas. En principio, estas leyes contrahechas van aplicadas al sacristán coplero, al que se encontró el pícaro en el capítulo anterior y que suscitó la risa incontenible del protagonista, por ser deplorable autor de poemas pestilenciales y comedias inviábiles, como la zoológica de El arca de Noé, además de un cancionero petrarquista gigantesco. Digamos además que antes del sacristán, entre Torote, Torrejón y Rejas, Pablos se había topado con un arbitrista y con un maestro de esgrima, y luego, entre Madrid y Cercedilla, con un soldado fanfarrón, un ermitaño y, a las puertas de Segovia, con un genovés (II, 3). Esta galería de figuras estrafalarias y su correspondiente sátira se aviene con la dimensión menipea de cualquier texto picaresco, generalmente ejercitada con respecto a los diferentes amos por sus diversos estados. Pero como en el *Buscón* solo hay uno, la tipología de oficios se plantea como un modo de *alivio de caminantes* que se despliega en el libro II. Desde luego, este trecho narrativo es el que ha conocido más descalificaciones críticas al ser entendido como una mera sarta de figuras diversas sin orden ni concierto, una mixtura propia del entremés, o una miscelánea de géneros risibles, comprobable por la inserción de la *Premática de los*

*poetas güeros*<sup>41</sup>, pero, sin embargo, sí comporta un sentido marcado al dar cuerpo a uno de los rasgos distintivos del género, sustentado en la mirada crítica del pícaro de la sociedad que le rodea. A pesar de esta concepción crítica, que coincide, como se ha dicho, con la tendencia que otorga a la obra una naturaleza eminentemente lingüística, de no identificar unas marcas de cohesión estructural, se debe señalar que existe un entramado de recurrencias, anticipaciones, paralelismos y simetrías, tanto de personajes como de motivos que actúa de elemento unificador y refuerza su cohesión constructiva. Algunas de estas convergencias dobles son, por ejemplo, las dos caídas de los caballos que sufre el protagonista, la primera como “rey de gallos”, al caer sobre los excrementos y la segunda cuando es derribado sobre un charco ante doña Ana, poco antes de su desenmascaramiento. También, los dos banquetes macabros: el celebrado en casa de su tío Alonso Ramplón y el celebrado en el Mesón del Moro en Sevilla. Y cuando es descubierto por su antiguo amo, recibe una paliza y una cuchillada, por lo que piensa quién ha podido ser el causante de la venganza y recuerda al huésped que asustó con la Inquisición (III, 6), al carcelero burlado (III, 4) o a sus compañeros de hermandad (III, 4). Son solo varios botones de muestra de otras muchas recurrencias de todo tipo, entre las que se cuenta también esta del escarnio del sacristán poeta reduplicado contra sí mismo después, en el capítulo III, 9 (Rico García, 2008: 23-24).

Es cierto que de entre todas las figuras con las que Pablos alivia su camino, esta del sacristán coplero es la que obtiene un mayor realce, puesto que se proyecta desde el capítulo II, 2 al II, 3. Este poetastro, en fin, que le canta al pícaro incluso una chanzoneta para el Corpus, transcrita como la de Pablos después<sup>42</sup>, es quien le ha pedido que le refiera la *Premática* que él mismo le ha anunciado que tiene copiada, donde todos los poetas son apodados de locos. Y

<sup>41</sup> Véase Chevalier (1992).

<sup>42</sup> Esta es: “Pastores, ¿no es lindo chiste, / Que es hoy el señor san Corpus Criste? / Hoy es el día de las danzas / en que el Cordero sin mancilla / tanto se humilla, / Que visita nuestras panzas, / y entre estas bienaventuranzas / entra en el humano buche. / Suene el lindo sacabuche, / pues nuestro bien consiste. / Pastores, ¿no es lindo chiste?” (94).

para cumplir su deseo, en realidad para zaherir al mal poeta con un argumentario satírico bien articulado y existente de modo previo, aunque con algunos retoques textuales<sup>43</sup>, se la expone en el capítulo siguiente. Así pues, Pablos en estos dos capítulos metaliterarios actúa como una especie de crítico de la poesía de su tiempo, exponiendo un dictamen satírico sobre los muy abundantes poetastros. Ahora bien, para calibrarlos en toda su justa medida hay que pensar que este pasaje también guarda una correspondencia evidente con el capítulo III, 9, antes analizado. Por una parte, pues, Pablos interviene como crítico de la profesión y escritura dramáticas contemporáneas, pero, además, al caer en los defectos del mal poeta dedicado a las coplas de cautivos para ciegos, se autoinculpa imponiéndose para sí idéntica mirada satírica. Por tanto, él también queda caracterizado como un poeta *güero, chirle y hebene*, por lo que de nuevo, como en tantas otras ocasiones previas, resulta ser escarnecido, ahora por su propio proceder, insistiendo en la finalidad crematística de su improvisado ejercicio poético. Incluso podría argumentarse que ha seguido y asimilado el ejemplo del sacristán poeta, imitándolo por su parte. Esta sería otra más de las muestras del interés lingüístico de Pablos, que igualmente ha sentido curiosidad por la *Premática* que trata de ellos, y que por eso la ha copiado. Quevedo, en cualquier caso, da un paso más allá en la sátira del mal poeta, puesto que de una crítica contra otros, como acontece en el texto que le sirve de base, Luján (I, 6; Mañero Lozano, 2007: 325-327<sup>44</sup>), o en el que se la transmite, el propio Cervantes, quien lo denomina precisamente *flagelo de poetas memos*<sup>45</sup>, el personaje reflexiona sobre su propia inconsistencia literaria, sin tener inconveniente en mostrarse indigno

<sup>43</sup> Véase Azaustre (1997, 2003).

<sup>44</sup> Brioso (2022: 83) afirma que el *Guzmán apócrifo* “continuará entonces su nueva carrera de actor aficionado en una compañía importante, la agrupación histórica de Heredia, enamorará a una actriz y la seguirá hasta Valencia, donde sucederá la escena que nos interesa. Porque, hacia el final de ese largo pasaje y como para rematarlo, Luján retratará a un escritorzuelo pretencioso que ofrece su fallida comedia, titulada *El cautivo engañoso*, a esa compañía”.

<sup>45</sup> Cervantes, en *El viaje del Parnaso*, II, v. 310, dice de él que “es el flagelo de poetas memos / Y echará a puntillazos del Parnaso / Los malos que esperamos y tenemos”.

en otra faceta más de su existencia. Como el ciego de turno que voceará sus incompetentes coplas de cautivo, él mismo airea a VM, y a todos, su falta de reparos en asumir una profesión para la que no está dotado.

“YO, QUE ME PICO ALGO DE POETURRIA”

Frente a sus congéneres, Guzmán y Onofre, de Justina Díez<sup>46</sup> conocemos hasta dos poemas de su cosecha<sup>47</sup>, si bien solo uno de ellos, eso es cierto, reviste importancia semántica, como ahora se dirá. Estos poemas no están incluidos en los extensos preliminares que redacta la pícaro para su crónica autobiográfica y tampoco van interpolados en el desarrollo argumental del relato en sentido estricto. Forman parte de una serie privativa de elementos articuladores de los capítulos de este libro tan sofisticadamente compartimentado, por lo que también conformarían una función paratextual, aunque no preliminar<sup>48</sup>, al ir resumiendo previamente cada poema introductorio de las distintas secciones. Para comprender este asunto en toda su complejidad, se hace necesario explicar el articulado paratextual de este complejo libro picaresco, una trabada estructura que supone la parodia de la previa del *Guzmán de Alfarache*. En realidad, toda la obra en sus más diversos componentes y detalles cuestiona humorísticamente muchos de los presupuestos del precedente<sup>49</sup>. Y esto ocurre también con el asunto de la posible formación académica de Justina, tema anterior al de la escritura picaresca. Hay que subrayar, por supuesto, que una de las cuestiones más importantes para Alemán consistía en dejar meridianamente claro desde los preliminares el escrupuloso

<sup>46</sup> Aparte de los estudios generales sobre la picaresca femenina, por ejemplo los de Coll Tellechea (2005); Zafra (2009); Vicente Baldrich (2019), como propuesta de conjunto destaca el monumental de Martino, 2010. Añádanse otros como los siguientes: Bataillon (1969); Oltra (1985); Rey Hazas (2003). Un panorama bibliográfico actualizado hace David Mañero Lozano en <<https://doi.org/10.18002/dalcyl/v0i20>>.

<sup>47</sup> Como ocurre asimismo con Pablos, aunque solo poetiza en el interior del texto.

<sup>48</sup> Sobre los prólogos del libro, Calzón García (2002); Cuenca-Godbert (2010).

<sup>49</sup> Sobre esta premisa fundamental, véase, por ejemplo, Torres (2005).

decoro palpable entre la narración del pícaro y su formación universitaria. De este aspecto se burla López de Úbeda<sup>50</sup> acaso mediante una caracterización bastante ambigua de la protagonista. Justina es una coronista (*cronicon*) de su propia vida, una escritora<sup>51</sup>, una historiadora, segunda Esculapia<sup>52</sup>, y también *poeturria*<sup>53</sup>, como se califica ella misma, y lo confirma además en su carta prologal (*Respuesta de Justina por los tenores mismos de la carta arriba dicha*), cuando dice: “Yo, la licenciada Justina Díez, llamada por otro nombre la Guzman de Alfarache, y Pícaro de prima por claustro” (López de Úbeda, 2012: 646). Y, sin embargo, de modo general, denuncia a la vez el “*Por qué a las mujeres no se les da estudio*. Engañanse, y crean que si nos niegan el estudio, es porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose”; ¿Qué razón sobró ni faltó? Y después dirás que las mujeres somos indiscretas e incapaces, y que por eso no nos dan estudio” (790-791). Así pues, Justina solo afirma que es licenciada, como lo es López de Úbeda o también Perlícaro, su más acérrimo enemigo<sup>54</sup>. Pero nada más sabemos de su formación, en realidad.

Por lo que respecta ahora a los distintos niveles y compartimentos paratextuales, existe, por un lado, un libro completo, el *librito picaresco*<sup>55</sup>, elaborado por la escritora Justina, con la historia de su vida, que por lo que a ella respecta queda presentado por una *Introducción*

<sup>50</sup> Aquí nos atenemos al nombre de autor que aparece en la edición original (y también en la citada de Mañero Lozano, 2010) sin entrar en más disquisiciones sobre su entidad auténtica o no. Véase, por ejemplo, Torres (2009).

<sup>51</sup> Por ejemplo: “Empero, esto de sacar su piedra de la cantera de la torre o del archivo de Noé no se entiende con la escritora que se intitula Pícaro, pues para fundar su intento, debe probar que la picardía es herencia” (López de Úbeda, 2012: 318).

<sup>52</sup> Así: “*Justina, segunda Esculapia*. Y debérseme ha el blasón de segunda Esculapia, pues lo que la culebra rasguña, mis obras lo dibujan. Y si faltare quien me diga un amén, por lo menos, podré decir que una escritora ha dicho gran bien de mis cosas, y será tanta verdad como que yo soy nacida y tengo boca” (256).

<sup>53</sup> Esto es: “Yo, que me pico algo de *poeturria*, dije al mismo punto: —Borríco, borricó, borricó, jo, jo, jo” (445).

<sup>54</sup> Véase Márquez Villanueva (1984).

<sup>55</sup> Es decir: “Dícenme que está muy bueno el librito picaresco, y que se holgarán con él” (259).

*general*<sup>56</sup>, a manos también de la propia pícara, más los dos números primeros (*Del figón medroso* y *De la contrafiga colérica*) del capítulo I, 1 (*De la escribana figada*), que funcionaría a modo de *prólogo interno*, donde el personaje antagonista Perlícaro le da matraca, cuestionando su papel de escritora de la propia vida, y luego ella le responde (Núñez Rivera, 2024). Como cierre de todo el cuerpo del texto, se extiende un pequeño epílogo (al final de IV, 5, *De la boda del mesón. Despídese del lector*, 969-970), asimismo de la autora, dirigido de nuevo a los lectores de modo conclusivo y centrado sobre todo en una broma sobre las continuaciones narrativas. A su vez, esta conformación editorial completa de texto y paratextos va antecedida por los preámbulos autoriales escritos por López de Úbeda; a saber: una dedicatoria, un prólogo al lector, un prólogo sumario, además de una Tabla (*Arte poética en que se ponen todas las especies y diferencias de versos que hasta hoy hay inventados, los cuales están en este libro repartidos en los principios de los números*), que se sitúa al inicio del todo<sup>57</sup>. E igualmente, López de Úbeda remata el conjunto con un escueto epílogo (970-971), de lo cual se desprende entonces el armazón de una estructura doblemente circular. Con esta serie dual de paratextos se da cumplimiento, aunque se expande el aparato propio de la voz picaresca, al libro a varias voces<sup>58</sup>, siguiendo el dechado del *Guzmán de Alfarache*, un constructo editorial integrado por los preliminares de ambas instancias enunciativas, más la autobiografía de la pícara. Con el desdoblamiento entre los preliminares de López de Úbeda y los pertenecientes al cuerpo de la obra, y por lo tanto escritos por Justina, nos encontramos, en fin, ante un despliegue prologal complejo y brillante, como alternativa

<sup>56</sup> Un prólogo propio, como se ha dicho ya, donde la Justina prologuista da sobradas muestras de su parlería incontinente, brindando un preliminar muy extenso, desmesurado incluso, que el autor define de este modo: *Es tan artificiosa introducción, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos y con su dificultad despide desde luego a los ignorantes*.

<sup>57</sup> En el título se dice: *...Es justamente Arte Poetica, que contiene cincuenta || y vna diferencias de versos, hasta oy nunca recopilados, cuyos || nombres, y numeros estan en la página siguiente*. Por supuesto, también hay que tener en cuenta la portada y el famoso grabado ilustrativo.

<sup>58</sup> Véase Núñez Rivera (2024).

paródica del procedimiento al uso<sup>59</sup>, amplificado por Alemán. A la vista de este cuidadísimo aparato paratextual, hemos de plantearnos el conjunto impreso como una especie de edición anotada del libro manuscrito de *Justina*, por parte del verdadero autor, o autor empírico, que ejerce, así pues, unas funciones muy concomitantes con las de un editor o mediador editorial, puesto que presenta el texto, lo explica, lo anota, le extrae su fundamento ejemplar, etc. Por lo demás, la fórmula de mostrar paratextos en boca del propio pícaro la había brindado muy recientemente Alemán en la *Segunda parte* de su *Guzmán*, cuyo capítulo primero constituye, como sabemos, un verdadero preámbulo personal al libro de 1604, escrito por él mismo. Así, López de Úbeda hubo de percatarse sagazmente de esta rentable estrategia literaria y la aplicó en su obra, proponiendo una réplica mejor construida al avance literario de Alemán, puesto que la pícaro se extiende en la reflexión de su propia escritura y de los problemas que conlleva, haciendo siempre gala de un talante humorístico y paródico con respecto a los elementos paratextuales de su rival literario. En este sentido, los preliminares de la *Justina*, y muy especialmente el prólogo interno de la pícaro (en IV, V, 1-2), constituirían uno de los rasgos más evidentes de la rivalidad literaria del libro de 1605 con respecto al *Pícaro*, que se le adelantó por poco en esa carrera de velocidad que parece haberse dado entre Alemán, López de Úbeda y Cervantes<sup>60</sup>.

Más allá de los prólogos, el autor eligió asimismo un diseño interior muy complejo, configurado por una serie de paratextos reiterativos en cada una de las secciones del libro. En primer lugar, anota todo el relato de la pícaro mediante ladillos explicativos. Y cada número, o sección, dentro de los capítulos correspondientes (los libros de la *Justina*, si es el caso, y estas en capítulos y números, cuatro rangos discriminadores consecutivos, que insisten y aún multiplican), principia con un poema introductorio o sumario, cuya tipología estrófica se recoge en la *Tabla* inicial, ya apuntada,

<sup>59</sup> *La melindrosa escribana* presentaría reminiscencias de los preliminares de Mateo Alemán, según Bataillon (1969: 40).

<sup>60</sup> Sobre este asunto es un clásico Micó (1986).

mientras que queda rematado con un *Aprovechamiento* irónicamente moral y, en realidad, muy poco a propósito de lo expuesto previamente. Por lo demás, esa cobertura externa tan compartimentada y con comentarios y notas a cada paso aporta una apariencia de seriedad y trascendencia que la obra, enteramente burlesca, no entraña en absoluto. Por eso el tal Perlicaro, con su crítica acostumbrada, pone de evidencia que Justina está siguiendo el patrón de los autores religiosos, cuya obra se rige por divisiones internas muy complejas igualmente<sup>61</sup>. Pues bien, de los cincuenta poemas introductorios correspondientes a cada uno de los números, todos salvo dos están enunciados por el autor histórico. Sin embargo, y sorprendentemente, ya en el último tercio de los mismos, el 39 y el 46 son obra de la propia Justina. De todos modos, debe tenerse en cuenta que bastante antes, en II, I, I, 4, *Del robo de Justina*, la pícara refiere unas octavas de estilo académico de un poeta amigo donde ella misma dialoga de modo altisonante y cultista con la musa Calíope (“... en que finge que la diosa de las Musas me manda referir mis penas, y que yo, a duras, le cuento mis ansias y suspiros”, 484-485), por lo que su voz aparece poetizada (*Diálogo entre la Princesa de las Musas y Justina, a propósito de su robo*, 485-486). Se trata así pues de una expresión poética transmitida por la escritura de otro autor, de modo muy similar a la de Guzmán en el epigrama de Espinel, antes visto. En lo tocante ya al poema sumario 39 (II, III, IV, 3, *De los trajes de montañeses y coritos*) dice el autor que en él “Refiere Justina los trajes y un razonamiento que tuvo con un asturiano”. Son unas *sextillas unísonas de nombres y pies cortados*:

*Yo soy due—  
que todas las aguas be—  
Escuch— que quier— pintá—  
mapamund— generá—  
de montañé— y asturiá—  
desde el cocó— hasta el zapá—,  
espad—, monté—, sombré—, guadá—,  
y si pregunt— quién lo ha he—,*

<sup>61</sup> Este particular lo trata Torres (2011: 38-41).

yo soy due—  
 que todas las aguas be—.  
 Soy la rein— de Picardí—,  
 más que la rud— conoci—,  
 más famo— que doña Oli—,  
 que Don Quijo—y Lazari—,  
 que Alfarach—y Celesti—.  
 Si no me conoces cue—;  
 yo soy due—  
 que todas las aguas be— (824-825).

En este poema, a partir del cabo roto del refrán *Yo soy Duero que todas las aguas bebe*, Justina sí adopta una voz poética con sentido autorial y conciencia genérica, puesto que se posiciona como reina absoluta en la serie picaresca<sup>62</sup>, considerándose así superior a Lázaro o Guzmán, o al propio don Quijote<sup>63</sup>, y por otra parte vencedora sobre la madre de la progenie, la alcahueta Celestina. Por supuesto, el significado de la composición se asemeja bastante al soneto de Onofre antes visto y está plenamente relacionado con el frontispicio justamente célebre que adorna la edición del *Libro de entretenimiento* (174), *La Nave de la vida picaresca* navegando sobre el *Río del Olvido*<sup>64</sup>. En una barca, trasunto de la nave de los locos, Justina ocupa el centro, flanqueada por su familia literaria, la madre Celestina, y su marido Guzmán, mientras que, en una barquichuela, remando a la zaga, va Lazarillo con el lastre del toro de Salamanca, una representación que guarda conexiones también con varios pasajes aducidos en el texto, donde siempre la pícara se autoproclama vencedora respecto de sus antecesores y rivales. Por ejemplo, aquí: “Escucha, y oirás las hazañas de otra Celestina a lo mecánico” (373); O también: “No pienses que lo dejo porque es de echar a mal, que cosas hice que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de

<sup>62</sup> Sobre las menciones a esta serie (*Estebanillo, Buscón, Guadaña*) como conciencia genérica, he tratado en Núñez Rivera (2020). Véase Núñez Rivera (2018: 72-78).

<sup>63</sup> Aparece el *Quijote* emparentado con pícaros en *La historia del huérfano*, o la *Relación de las calidades de los españoles* (Núñez Rivera, 2018: 75-76).

<sup>64</sup> En una orla circundante se lee *El ajuar de la vida picaresca*, conformado a partir de enseres propios del pícaro literario. Véase Rodríguez Mansilla (2008, 2019).

Celestina, pero no quiero que se cuente por mío lo que hice a sombra de mi madre” (409); o incluso en: “—Bueno es el concetillo, agudo pensamiento, gánasela a *Celestina* y al *Pícaro*” (258). En su caso, el poema sumario número 46, *Redondillas de solos dos consonantes, de mano de Justina* (III, I, *Del pretendiente tornero llamado Maximino*, 907-908) tiene el siguiente argumento, según el autor: “Máximo de Umenos [un don nadie con muchos humos, pero vanos, o *menos*] pretende a Justina; finge ser más de lo que es. Infórmase Justina, deséchale y dale baya donosa” (907). Así, no entraña ningún aspecto significativo desde el punto de vista autorial, sino que solo revierte en el elemento temático. Sea como fuere, pues, estos poemas de Justina van mediatizados en muy gran medida por el autor de primer nivel, puesto que él los presenta y sobre todo decide incluirlos de modo excepcional para cubrir precisamente las posiciones 39 y 46 del conjunto de cincuenta, y no otras posibles entre los reiterados poemas sumarios. Esto desde luego les brinda una naturaleza poco auténtica, impostada, se diría. La pícaro no es la autora del plan de incluir esos paratextos, sino que vienen impuestos desde arriba y a posteriori, por obra del editor y anotador de su libro, que en estos dos casos concretos ha preferido traer a colación, y no sabemos de qué modo, sendas composiciones ingeniosas que dice él son de Justina.

#### “POR MI GRAN CULPA POETA”

Estebanillo<sup>65</sup>, al final de la serie genérica, se unirá al club de los pícaros autores de sonetos prologales, no como Pablos o Justina, que no los escriben, aunque sí al igual que ellos transcribirá poemas en el seno de la obra, si bien en muy mayor cantidad. No obstante, en su caso se darán otras varias circunstancias que hay que explicar con pormenor, y deslindando modelos enunciativos. Vayámoslo viendo, pues. La mayor parte de las obras de la picaresca conocen una enunciación que podríamos denominar *duplologal*, a falta de más atinado nombre, que caracterizaría a los *Guzmanes* o al *Buscón* editado, entre otros muchos textos, como también le ocurre al *Onofre* o a *Justina*:

<sup>65</sup> Como estudios globales del libro, véanse al menos: Bataillon (1973); Estévez Molinero (1995); Roncero López (2010).

todos aquellos que informan, y así lo constatan en los preliminares, sobre su autor empírico, con entidad real, el creador del personaje picaresco y mediador editorial de la relación escrita por el narrador. Sin embargo, el más genuino de los supuestos genéticos posibles, según el nivel de implicación autorial y editorial, consiste en la *auto-edición* del libro por parte del pícaro, dirigida esta a la promoción personal, tal como se produce con Lázaro, de modo más oculto o ambiguo; o con Estebanillo, muy a las claras, como se verá luego; e incluso con Pablos (en su versión manuscrita) y Pasamonte, ya en el plano de la ficción, que es donde este último actúa. Ello sería, por supuesto, el modo más acabado del pícaro escritor y compositor del libro (Núñez Rivera, 2024). Para ese primer estadio de la voz única en el texto podríamos adjudicar, por ejemplo, el término de enunciación *monologal*, cuando se le cede al pícaro toda la enunciación al completo. Incluso en el modelo inicialmente descrito (o *duplogal*) se da un fenómeno de aproximación a este segundo, lo que supone una evolución e innovación dentro del esquema más consolidado, una especie de medida compensatoria, pues se le brinda mayor protagonismo a la voz editorial del pícaro, con la implementación, por primera vez en el segundo *Guzmán*, y con posterior y amplio desarrollo en *La pícara Justina* sobre todo, de unos preliminares por su parte, más otros no propiamente en el espacio destinado a los prólogos autoriales, que por eso hemos denominado como *prólogos inter-nos*, presentes además en el *Onofre* o la *Justina*, según se ha visto ya, o en el *Marcos de Obregón*<sup>66</sup>, por ejemplo. En efecto, en 1604, Alemán creó una variante mixta, a dos voces, que obtendrá gran éxito en adelante, cuando hizo de un prólogo interno por parte del pícaro, atendido a la retórica paratextual, que ya domina Guzmán. Así aparece reforzado como escritor completo, no solo de la obra sino también del libro todo. Pues bien, dada esta doble modelización, Estebanillo es el único pícaro poeta dentro del segundo presupuesto

<sup>66</sup> El *Prólogo interno* del Marcos escritor se ubica en la *Relación primera de la vida del escudero Marcos de Obregón*, donde llama la atención, no obstante, un hecho absolutamente distintivo respecto a todas las obras picarescas con este tipo de prefacio y es que el tal preámbulo va remitido de nuevo al Cardenal Sandoval, como el prólogo de Espinel.

narrativo, o *monologal*, y ello se aprecia especialmente en el diseño de los preliminares de su libro, donde ya en su interior se plasma asimismo parte de su producción poética, sobre la que tiene plena conciencia creadora, no como Guzmán u Onofre, quienes no se refieren explícitamente al tema. Y ello a pesar de que la identidad autorial de Estebanillo, cuya existencia y naturaleza se expresa y reitera, ha sido discutida como realidad empírica, por más que en el ámbito del proyecto editorial completo, y, por supuesto, en la enunciación primopersonal del escritor, la única referencia palpable recaer en el poeta chocarrero. Y el caso es que además se ha podido documentar la existencia histórica del personaje: un bufón a sueldo de Piccolomini y, complementariamente, de otros nobles del mismo contexto flamenco<sup>67</sup>. Así las cosas, pues, disponemos, digámoslo así, de un autor editorial, que funciona como tal en el espacio concreto del libro, en cuanto que responsable del texto, quien, a su vez, es una persona física, identificable en los archivos; y, por otra parte, contamos con la propuesta crítica de un autor posible, empírico, pero absolutamente al margen de la compostura editorial del texto. En la presente aproximación, entonces, desde una perspectiva inmanentista, el autor del libro, como se dice en el propio texto, y queda confirmado por voces coetáneas, es el mismo Estebanillo González, que narra sus propias memorias. Estebanillo, sea como fuere, ostenta una decidida voluntad autorial, teniendo formación y estudios adecuados para ello (I, 41; cap. I). Recoge, como ningún otro congénere picaresco, el ejemplo previo del *Lazarillo*, pero superándolo e incrementándolo con creces, puesto que diseña el libro completo con todos sus preliminares, como el escritor más cuidadoso posible haría en su edición, y como lo hizo el propio Alemán con la suya. Junto con este gran protagonismo autorial, se suele producir en estas obras, y así ocurre aquí también, una importante participación preliminar de los receptores, que podrían considerarse entonces como *dedicatarios internos*, por su papel intrínseco y operativo en la significación del relato. Tal sería el caso del VM del *Lazarillo*, o el del *Buscón* manuscrito, e incluso el de Cipión con respecto del

<sup>67</sup> Se trata en Carreira y Cid (1990: LIX-LXXXV). Añádase Meregalli (1979).

relato vital de Berganza, lo que además acontece en el *Marcos de Obregón*<sup>68</sup>, y sobre todo ahora en el *Estebanillo*, donde, en efecto, el conde Octavio Piccolomini, dedicatario del libro, al que se le ofrece como homenaje, constituye en realidad el segundo personaje en notoriedad narrativa, según queda expreso no solo en el espacio prologal, en la *Dedicatoria* y el prólogo *Al lector* principalmente, sino como también se extiende al interior del libro y asimismo a su final, con la construcción de una especie de marco laudatorio entre los principios prologales y un poema conclusivo, luego estudiado, que proporciona al escrito de Estebanillo una circularidad estructural<sup>69</sup>, en torno al servicio a Amalfi, siempre en el centro.

Ya desde la portada se recogen las dos instancias narrativas más importantes por de dentro de la obra, y, por ello, también clave de lectura para sus paratextos. Por un lado, se presenta al autor, Estebanillo González, el componedor del libro: *compuesto por él mismo*, se dice. Y por otra parte, al dedicatario, Piccolomini, que no solo recibe el obsequio del libro en cuestión, sino que es el segundo personaje de la obra en importancia, después del propio bufón, como se ha dicho. Entre los paratextos, sin duda la *Dedicatoria* del libro constituye un documento excepcional y premisa para la comprensión de la génesis del texto y su significado, reforzando además la total coherencia para la escritura, por parte de un asalariado del Conde, un bufón bajo sus órdenes. La pieza comienza con el yo del escritor y su autodefinición como chocarrero, es decir, como criado y bufón de Piccolomini, confirmando que, con el deseo de hacerse memorable, ha dado su texto, el libro de su vida, a la imprenta<sup>70</sup>. Esta auto-

<sup>68</sup> Con el mismo receptor en la *Dedicatoria* del autor y el prólogo de Marcos, el cardenal Sandoval.

<sup>69</sup> Esta relación estructural y semántica entre los inicios y el final es una marca compositiva de muchas obras picarescas, desde el propio *Lazarillo*. Véase Núñez Rivera (2024).

<sup>70</sup> Exactamente: “Yo, Estebanillo González, hombre de buen humor, hijo de mis obras y padrastró de las ajenas, y menor criado de Vuecelencia, quiriéndome hacer memorable, fiado en haber merecido ser el menor criado de V. Exc., me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros” (Estebanillo González, 1990: I, 7).

biografía, que implica la presencia y actuación del conde, como dedicatario interno, al que se alaba ahora por primera vez, pretende una finalidad concreta, un premio al servicio prestado con ella, el motor semántico de todo el proceso, según se percibe en este fragmento, sobre todo:

...me prostro a los pies de V. Exc. suplicando humildemente se digne de admitir esta pequeña ofrenda, para que mi varia peregrinación y ridículo discurso llegue con tal auxilio a merecer aplauso y me sirva de alcanzar de V. Exc. la merced y favor que hasta aquí he recibido y de aquí adelante me prometo de su acostumbrada y conocida magnificencia: para que, demás de los laureles que V. Exc. ha ganado con admiración del orbe y espanto de los enemigos, cante la invencible fama, entre la multitud de sus proezas, el ser honrador de sus criados y amparo de los que poco pueden (Estebanillo González, 1990: I, 8).

Es muy probable que, en este sentido, la obra consista, como ha estudiado Cid<sup>71</sup>, en una operación de rehabilitación, de ensalzamiento de Piccolomini, una figura militar y política que desde 1645 había caído irremediabilmente en el descrédito. De ser así, que resulta muy tangible, se anudarían todos los cabos de sentido recíproco entre la *ofrenda* textual y la *merced* y *favor* por el servicio prestado, sustento del pacto narrativo entre el escritor y su remitente. La figura del destinatario, en fin, no solo se presenta aquí, sino que en el prólogo primero, siguiente de la Dedicatoria, Estebanillo González afirma que la primera causa por la que habría que aplaudir su obra sería, en concreto, por ir dirigida al noble, aunque su deseo subsidiariamente sea congraciarse mediante el libro con toda la aristocracia. La relación entre el Dedicatario interno y Estebanillo constituye, pues, el verdadero *caso* o motivación que genera el desarrollo del discurso<sup>72</sup>, la escritura del libro, o el libro mismo, se podría decir, que surge como garantía del intercambio de favores o transacción textual. Y es que como contrapartida a la merced regia de la concesión del

<sup>71</sup> Cid (1991).

<sup>72</sup> Eje interpretativo de la obra picaresca. Véase Cabo Asenguinolaza (1992); Garrido Ardila (2008).

título de duque de Amalfi (1639), el noble hace el ofrecimiento de otorgarle una recompensa al bufón, en remuneración por sus servicios. Le concede así “el poder tener una casa de conversación y juego de naipes en la ciudad de Nápoles” (II, 353), cuando se jubile de su oficio, un retiro o jubilación como modo de desvincularse de su naturaleza de criado. Aunque Esteban ha conseguido zafarse del peregrinaje perpetuo y de su servicio a Piccolomini, no adopta finalmente la actitud de un anacoreta contemplativo, ni incluso en los momentos adversos<sup>73</sup>, sino que al cabo pretende vivir cómodamente de los réditos de la casa de placer cuyo emplazamiento en Nápoles se le ha concedido. Y por más que al final del libro exista un contexto desdichado<sup>74</sup> ello no impide, de otra parte, el regocijo personal por el ventajoso logro. Esta vida futura supone una quiebra de la anterior andanza bufonesca, una etapa jubilosa que se plantea como un retiro, no palinódico, sino paródico más bien, frente al arrepentimiento guzmanesco o la apertura semántica en el *Lazarillo*

Volviendo de nuevo a la estructura de los preliminares, el prólogo convencional *Al lector* se complementa con *Otro prólogo, en verso* de Estebanillo, la primera muestra poética del pícaro<sup>75</sup>, en una dualidad preliminar que acaso provenga del ejemplo del *Guzmán*, aunque también hay que recordar que la formulación métrica se daba asimismo en los paratextos del *Onofre*. Habría que entender, en cualquier caso, este poema, aparte de por su arranque burlesco en el tratamiento del lector, según se verá más abajo, como una expansión de los datos ofrecidos anteriormente, pero sobre todo relativos a la

<sup>73</sup> Véase para el final de la obra, Estévez Molinero (1996).

<sup>74</sup> Se lee: “Y estando en los últimos pliegos desta obra llegó a esta corte la funesta y infeliz nueva de cómo a la Majestad Cesárea de la Emperatriz Maria había sido Dios servido de llevarla a mayor imperio para que trocasse la corona que tuvo en esta vida por la corona de gloria” (II, 369).

<sup>75</sup> Estebanillo, al final de la serie genérica, también se unirá al club de los pícaros autores de sonetos prologales. Estebanillo es el único pícaro poeta dentro del segundo presupuesto narrativo, o *monologal*, y ello se aprecia especialmente en el diseño de los preliminares de su libro, donde ya en su interior se plasma asimismo parte de su producción poética, sobre la que tiene plena conciencia creadora, no como Guzmán u Onofre, quienes no se refieren explícitamente al tema.

definición de la personalidad de Esteban, mediante apodos concatenados, y de los numerosos estados y profesiones que le han correspondido en su variado periplo geográfico y vital, como corresponde al proteísmo picaresco. Por lo tanto, este preliminar segundo trata más pormenorizadamente del contenido del libro, al describir una selección de sucesos y perspectivas semánticas, como adelanto de lo que el lector se va a encontrar un momento después en el interior del relato. Véanse algunos fragmentos<sup>76</sup>:

*OTRO PRÓLOGO, EN VERSO*

Lector pío como pollo,  
 o piadoso como Eneas,  
 o caro como el buen vino  
 o barato cual cerveza.  
 [...]
 Yo, Estebanillo González, 10  
 que fui niño de la escuela,  
 [...]
 criado de un Secretario, 17  
 marmitón de una Eminencia,  
 [...]
 menor criado de un duque  
 que es el Marte de la guerra,  
 el Aquiles en las armas  
 y el Alcides en las fuerzas,  
 entretenido burlesco 85  
 de un Infante, cuyas huellas  
 entre alcatifas de luces  
 pisan tapetes de estrellas,  
 [...]
 con gota por mis pecados,  
 por mi gran culpa poeta,  
 y por mi desdicha auctor  
 de historias y de tragedias: 100

<sup>76</sup> Este poema aparece completo en Apéndice, dado que es asimismo una pieza prologal, como el soneto que ahora se referirá o los de Guzmán y Onofre.

De parte de Dios te pido,  
 amigo lector, que leas  
 hasta el fin aquestas burlas,  
 pues van mezcladas con veras,  
 pues en ellas hallarás 105  
 donaires, chistes, destrezas,  
 enredos, embustes, flores,  
 ardides, estratagemas  
 [...]  
 Y si te cansa vida tan molesta, 117  
 cuando tú escribas otra, di mal desta.

(I, 17-24).

Pero la voz poética de Estebanillo González se proyecta más allá de estos dos prólogos iniciales, como ocurre con Guzmán y con Onofre. Lo hace en un soneto sito después de sus preliminares, junto con otras composiciones laudatorias, que cuentan el número de cuatro, dos dispuestas por delante de él y otras dos por detrás<sup>77</sup>, por lo que ahora el caso resulta ser un poco distinto al de los dos pícaros precedentes, porque aquí su figura parece objetivarse, al compartir espacio con esos poemas ajenos al paratexto propio. Leamos el soneto correspondiente:

*DE ESTEBANILLO GONZÁLEZ*  
*AUCTOR DESTE LIBRO*

Diéronme ser los montes de Galicia,  
 la sacra Roma en sus escuelas ciencia,  
 la libertad de Génova conciencia,  
 el regalo de Nápoles malicia,  
 La intratable Calabria el avaricia,  
 el poder limitado la paciencia,

<sup>77</sup> Es decir, los siguientes: [1] *De Francisco de la Cruz, criado de Su Alteza, a Estebanillo González*; [2] *De Francisco de Ali, criado de Su Alteza, a Estebanillo González*; y [4] *Del Alférez don Martín Francisco Chillón y Aliende a Estebanillo González*; [5] *Del capitán Jerónimo de Bran, General de los Víveres en los Estados de Flandes, a Estebanillo González*.

los trabajos del mundo la experiencia  
 y los Estados Bajos la codicia.  
 Experto en tales dones, he quedado  
 en lances y donaires tan curtido,  
 que si llegase a el fin que he deseado,  
 pondré todas las chanzas en olvido;  
 y si no estoy del mundo retirado,  
 me hallo de no estarlo arrepentido (I, 27).

El poema vuelve a insistir en la calidad personal del propio sujeto, acabando con un terceto fundamental que recupera la idea clave de la génesis de la obra desde la perspectiva del autor; es decir, la consecución de una recompensa prometida, cuyo fin coincidirá con la palinodia vital, un retiro mundano no tan espiritual como cabría esperar, porque no conlleva purga de ningún tipo, sino solo la aspiración a la ganancia crematística, jubilado de sus quehaceres cortesanos. Por eso dice irónicamente que solo está arrepentido de no haberse retirado del mundo, por más que prometa apartarse de la picaresca si consigue su propósito material. Así pues, en estos tercetos está contenido en pequeño esa transacción textual de la que hablábamos antes y por tanto la base para la génesis de la escritura picaresca. Ahora bien, existe otro rasgo distintivo y novedoso de verosimilización autorial por el que Estebanillo supera asimismo a Lázaro en el ámbito del modelo M1, y esta marca distintiva consiste en su condición de poeta, de consumado poeta, porque el primero ni siquiera ha tenido ningún tipo de formación escolar. E incluso se sobrepone a Guzmán, que sí ha estudiado, pero sin llegar a desarrollar una vena lírica, a no ser por el soneto prologal ya mencionado. Como se comprueba con la inclusión de doce poemas suyos en el texto<sup>78</sup>, más el prólogo en verso y el soneto preliminar, un total de catorce, pues, el personaje bufón ha sido y es poeta de variada creación<sup>79</sup>. El primer

<sup>78</sup> Solo se citan poemas completos: Estebanillo González (1990: II, 107, 144, 156-165, 173-174, 176-177, 267, 279-282, 304-306, 364-366, 371-373, 373-374, 375-379).

<sup>79</sup> También es poeta Gabriel de la Vega, cuya autoría para el libro proponen Carreira-Cid (1990: LXXXVI-LXXXVII).

soneto (II, 107) y el último romance (II, 375-379) van dedicados a Piccolomini<sup>80</sup>. Este es el soneto inicial:<sup>81</sup>

Guerrero insigne,	Ilustre y	Poderoso,	
Laureado de	Dafne por	Prudente,	
Onor del orbe,	Ulises	Eminente,	
Romano César,	Que triunfó	Animoso;	
Iris de Flandes,	Vencedor	Famoso,	5
Alejandro sin par,	Éctor	Valiente,	
De cuya fama	Dulce y	Refulgente	
Está el Imperio	Eterno y	Victorioso.	
Atlante en fuerza,	Aquiles	Aplaudido,	
Rayo en la guerra,	Marte en ser	Soldado,	10
Anníbal de Cartago,	Amón	Temido,	
Gloria de Siena,	Lauro	Venerado,	
Onor de	Flandes, donde sois	Querido,	
Norte de	Italia, donde sois	Amado.	

Al Cardenal Infante don Fernando de Austria, otro de sus señores, le compone cuatro poemas en vida y en muerte (II, 144, 156-165<sup>82</sup>, 173-174, 176-177), algunos de ellos, como los del espacio

<sup>80</sup> En este círculo de Piccolomi no se siente apreciado en general como poeta (II, 155; cap. VIII): “Llegábase el tiempo en que su Alteza cumplía años, y para celebrarlos, alabando el dichoso mes de mayo en que había nacido, hice un romance, y por dar a entender a algunos acaballerados fisgones de aquello que no entienden (que, muy presumidos de discretos, no estimaban mis versos porque no eran de poeta con don o descendiente de godos) que también los pobres y humildes saben hacer cosas de ingenio, pues tienen un alma y tres potencias como los más poderosos y cinco sentidos como los más calificados...” (II, 154-155).

<sup>81</sup> Comenta Estebanillo las dudas de su amo: “Contentole a mi amo la novedad de la curiosidad de la compostura y, aunque no creyó que los versos fuesen hijos de mi ingenio, se satisfizo de mi grande voluntad. Despachome por la posta en busca de Su Alteza Serenísima a llevar ciertos pliegos de importancia. Y, dando tres higas a Atalanta y cuatro a los irracionales partos de el Betis, le hallé en Esteque” (II, 107).

<sup>82</sup> Afirma lo siguiente: “Díselo a su Alteza y, como príncipe tan perfecto, sin reparar en la humildad de el verso, premió lo realzado de mi voluntad; porque son excusas de avaros y malos pagadores el calumniar al poeta y censurar sus versos para quedarse de gratis con sus obras; pero tienen poco de Jerjes, pues no estiman el corcho de agua, y mucho de Midas en guardar su dinero” (II, 165).

prologal, o este mismo copiado, ingeniosos, artificiosos y de dificultad. Siguiendo la alabanza y homenaje de los gobernantes, compone un túmulo para la reina Isabel de Borbón (II, 267) y otros dos poemas funerarios a la Emperatriz María de Austria (II, 371-373, 373-374). Sin embargo, en cuanto al pícaro poeta constituye el pasaje más interesante un soneto en el que Estebanillo gongoriza paródicamente, porque se autorretrata en la acción de componer poesía. Este alegato antigongorino se desarrolla en el capítulo XII, donde Estebanillo asiste a una academia poética aldeana. Según relata, se establecieron 24 premios del más bajo jaez (“cintas, guantes, bolsillos y un par de ligas de color”, II, 299) para otros tantos “sonetos que se hiciesen en alabanza y pintura de una rosa” (II, 300), de los cuales hay ya colgados veinte cuando llega el personaje. La primera valoración anticulterana la realiza el propio Estebanillo, apelando a la confusión de lenguas de la jerigonza gongorizante<sup>83</sup>:

Yo, por ser tentado de la poesía, me acerqué a leer aquella selva de variedad de musas. Era su compostura tan realzada y culta que más me pareció prosa griega que verso castellano. Leílos todos sin entender ninguno, y le dije a un estudiante que estaba cerca de mí que me hiciese merced de declararme aquel género de poesía y decirme si tal lenguaje era armenio o caldeo (II, 300).

El estudiante presente le responde, sin embargo, que gongorizar está de moda: “... lo que de presente andaba valido era el gongorizar con elegancia campanuda, de modo que pareciese mucho lo que no era nada y que no lo entendiese el autor que lo hiciese ni los curiosos que lo leyesen. Porque en no remontándose un poeta, sino abatiéndose a raterías de escribir con lisura, pan por pan y vino por vino, no solamente no era estimado, pero tenían sus versos por versos de ciego” (II, 300-301). Estebanillo, en todo caso, se decide a presentarse al concurso (“si acertaba mi pluma a remontarse sobre aquella vascuenza jerigonza”, II, 302) con un soneto, que cuelga en el paramento de la Iglesia:

<sup>83</sup> También opina Trapaza sobre los culteranos y un poema cultista en el *Capítulo XI. De cómo Trapaza hizo asiento con un caballero en Sevilla y lo que le sucedió*.

Ebúrnea de candor, fénix pomposa,  
 débil botón, frondoso brujulea,  
 zafir mendiga, armiño golosea,  
 Siendo dosel tribuna pavorosa.  
 Maravilla epigrama procelosa,  
 en canícula siesta titubea,  
 pues solsticio Factón, ninfa Febea  
 recipicios inunda jatanciosa.  
 ¡Oh, inicuo trance y trémulos fulgores:  
 contemplarse al albor regio edificio,  
 y, yantando, en atril de ruiseñores,  
 ser al ocaso incausto sacrificio,  
 y sombra mustia lo que al alba flores,  
 siendo de Ceres frágil desperdicio! (II, 304).

Y comenta el éxito inusitado del mismo; tanto es así que lo van a considerar un segundo Góngora:

Apenas estaba colgado el compendioso globo de bernardinas y dislates, cuando, como si fuera cartel de justa real, se llegó todo el novelero vulgo a leerlo, y, celebrándolo por no entenderlo y ensalzándolo por que presumiesen que no lo ignoraban, sacaron más de veinte traslados dél. Y por hallarse presentes los jueces académicos me dieron por premio las referidas ligas, aunque mal dadas y peor merecidas, quedando con todos en opinión de segundo Góngora (II, 306-307).

Otro de los momentos poéticos relevantes lo constituye el romance conclusivo, antes aludido. A pesar de un futuro halagüeño, no obstante, es cierto que el final de la obra aflige a Esteban un sentimiento melancólico por la muerte sucesiva de los *tres floridos pimpollos de la casa de Austria*<sup>84</sup>, dice, que a punto está de conducirlo a

<sup>84</sup> Así lo refiere: “De modo que para que a mis tormentos no haya humana resistencia, me han faltado de cuatro años a esta parte tres columnas invencibles, tres deidades milagrosas y tres floridos pimpollos de la casa de Austria, que han sido: un Infante de España, hermano de un poderoso rey; una Reina de Polonia, mujer de tan gran Monarca y hermana de un Emperador, y una Emperatriz de Alemania, mujer de un Emperador del orbe y hermana de un Rey de España y de una Reina de Francia” (II, 371).

un espacio de aislamiento del mundo, tal como él mismo lo expresa: “me hubiera forzado el sentimiento de esta última muerte a irme a un desierto a hacer penitencia, o a un oculto y encumbrado monte para que entre sus soledades me acabasen las melancolías que me afligen de la presente desdicha” (II, 371). Pero este contexto desdichado no impide, de otra parte, el regocijo personal por el ventajoso logro conseguido de manos de su mentor. De ahí que el estadio postrero de la obra no se resuelva en la mera tragedia (“así, me perdonarás el haberte dado el postre en tragedia”, II, 375), sino que resulte agrídulce, igual que la granada<sup>85</sup>, plasmándose por medio de la creación y posterior intercalación de doce romances alegres, dice, como lo es el que este dedica a la alabanza del duque de Amalfi, en cuyo inicio reitera el intercambio de favores entre ellos. Así presenta el romance (“Insigne duque de Amalfi...”), carente de la vocal o:

Pero por que te quedes saboreando con la miel del bureo y no llo-  
roso con el trágico fin, por que sea postre agrídulce como grana-  
da, hice una despedida de mi amo y de todos los señores y damas  
desta corte, advirtiéndote que me ha costado harto trabajo, porque  
su compostura es la más difícil que hasta hoy ha salido, por ser un  
romance sin una letra vocal, que es la o, con ser la más necesaria de  
todas cinco, que es el siguiente (II, 375).

Podríamos entresacar de él los versos en los que el pícaro reitera la idea de poder cobrar su galardón y partirse a Nápoles a regentar su casa de naipes, apartándose del servicio directo de Piccolomini:

Esteban se parte a Italia,  
y antes de partir renuncia  
el alegría y la chanza 15  
y la gala de la bufa.  
A Vucelencia suplica  
le dé licencia, si gusta,  
pues que sus males y achaques  
la muerte y vejez anuncian.

<sup>85</sup> Véase para este pasaje, Estévez Molinero (1996).

[...]  
 a reveder en el Valle, 25  
 pues ya mi merced se afufa  
 a tener casa de naipes  
 y a vivir de garatusa.  
 Príncipes, duques, marqueses,  
 mi viaje se apresura, 30  
 y el partirme es para siempre  
 y la vuelta para nunca.  
 El fin de mis caravanas  
 anhela y pide pecunia  
 que es la bella entretenida 35  
 sanguisuela que la chupa.  
 [...]

(II, 376-377).

En definitiva, este romance de cierre, donde se repiten de modo más amplificado los planes futuros de Esteban, anunciados en el soneto preliminar, supone, por supuesto, el diseño de un marco significativo que rodea todo el texto autobiográfico, brindando la explicación de su razón de ser, como tributo a los favores debidos al conde. Un marco jalonado por preliminares y posliminares poéticos, estructurados en tensión circular, puesto que Estebanillo ejerce como poeta a lo largo del libro y tiene plena conciencia de ello (recuérdese si no el “Yo, por ser tentado de la poesía...”), como también la tenía Pablos, el otro pícaro poeta de rango mayor.

#### Y FINAL: EL PERRO FARANDULERO

Un tercer modelo enunciativo en la picaresca, en fin, que aparece por primera vez con *El coloquio de los perros*<sup>86</sup>, es el de naturaleza *dialogal*, el cual conocerá un desarrollo paulatino<sup>87</sup>. Aquí el discurso,

<sup>86</sup> De la ingente bibliografía sobre la obra, solo citaré tres trabajos que me parecen clave para su interpretación: Sobejano (1975); Rey Hazas (1983); Sáez (2011).

<sup>87</sup> Por ejemplo, *La desordenada codicia de los bienes ajenos* de Carlos García, 1619; o *El donado hablador* de Alcalá Yañez, 1624 y 1626.

asimismo en primera persona, parte siempre de una enunciación oral, de un acto de habla, pero sin ser un enunciado que abarque la obra por completo, sino ahormado en el cauce de un diálogo, como una de las dos partes del mismo, que más tarde llegará a las prensas, a veces pasando por un estadio intermedio manuscrito, como, por ejemplo, sucede con la *Vida* de Berganza. A lo largo de la autobiografía perruna, con una estructuración básica en torno a los sucesivos amos<sup>88</sup>, Cervantes va haciendo uso a la vez de una serie de motivos picarescos que permiten identificar la adscripción genérica de su discurso. Por ejemplo, es recurrente la mención por parte del pícaro canino de los cambios irreparables de la Fortuna caprichosa, una marca distintiva desde el *Lazarillo*, que también comporta funciones estructurales y relacionantes entre los distintos amos. Otro asunto en el que repara Cervantes es en la clase de formación y estudio del pícaro, que en este caso, de la manera en que se ha dado, va conformando de modo coadyuvante la naturaleza especial del perro. Berganza ha sido estudiante (Cervantes, 2001: 563-568) durante su servicio al amo mercader, a cuyos hijos acompañaba al estudio llevándoles el cartapacio. Por su capacidad excepcional ha asimilado el conocimiento del latín, sobre cuyo uso pertinente se permite filosofar (569), con la consiguiente reprimenda de Cipión. No se puede olvidar que luego, con el amo quinto, el atambor, será conocido como el *perro sabio* por sus aptitudes mentales. Otra de las marcas picarescas identificables proviene de la relación de Berganza con el mundo de la poesía y de la farándula, aunque el perro no llegue a ser poeta en sentido estricto. Este tema, como se ha tratado ya, iniciado con el Guzmán apócrifo, se desarrolla de modo más expandido en el *Buscón* y todo hace pensar que Cervantes lo tomara de él, teniendo en cuenta no solo las concomitancias existentes entre ambas obras, sino la general admiración por Quevedo<sup>89</sup>. Cuando Berganza está con el

<sup>88</sup> Existiría una construcción binaria, con una sección más amplia de aprendizaje y amos pertenecientes a grupos sociales integrados (Jifero Romo, Pastores, Comerciante, Alguacil, Atambor [Cañizares (hospital)]) y una sección más rápida de contemplación crítica de marginados y excluidos: Gitanos, Moriscos [poeta], Autor de comedias (hacia Valladolid). Véase Rey Hazas (1983).

<sup>89</sup> Véase Brioso Santos (2016, 2020) y Rey Hazas (2008).

octavo amo, el morisco, entra en contacto con un poeta desdichado, pobre vergonzante, que, con todo, le da de comer a él de la limosna que le ofrecen. Este es amigo de un autor de comedias imposibles de montar por su aparato escénico. El perro se dispone entonces a enjuiciar este mundo teatral que ha vivido, aunque finalmente prefiere dejarlo para otra ocasión. El caso es que pudo conseguir entrar en dos compañías de teatro y con una de ellas llegó precisamente a Valladolid. Pero Berganza, de modo paralelo a como hace Pablos, no solo ha opinado sobre algunos aspectos de la creación poética (612-613), y antes sobre los propios libros de pastores, cuando está con el segundo amo (552-553), sino que él mismo ha sido “gran entremesista y gran farsante de figuras mudas” (615), con lo que, uniendo esto a sus espectáculos circenses de cuando estaba con el atambor, se puede ratificar que el perro ha ejercido como representante, al igual asimismo que Pablos, o que antes el Guzmán falso y también Pasamonte<sup>90</sup>, en figura de Maese Pedro. Cuando el perro llega en fin a Valladolid, donde acaso Cervantes pudiera haber conocido el *Buscón* manuscrito, se recoge a sagrado y entra al cuidado de Mahudes. En esta última parte del *Coloquio*, correspondiente al eje temporal del presente, el ritmo narrativo cambia por completo, porque desde el discurso de Berganza a partir del servicio a sus amos, el perro pasa a ser testigo en el hospital de las conversaciones, como Campuzano será de la suya, de los locos en él ingresados, en una estructura semejante al perspectivismo de las *cajas chinas*. De hecho, entre los cuatro dementes que oyó dialogar un día se encuentra un poeta no reconocido pero presuntuoso de su poesía, junto con un alquimista, un matemático y un arbitrista (617-621). Esta galería de figuras se corresponde muy mucho con la que ya se ha visto en el *Buscón*, cuando el encuentro de Pablos con distintos personajes prototípicos en los caminos, durante el libro II. Estos encuentros ponen en práctica el sentido atalayista y menipeo del texto<sup>91</sup>, que, aunque es perspectiva constante a lo largo de la obra, sobre todo a cuento de las críticas a gitanos o moriscos, donde la mirada de Cervantes es

<sup>90</sup> Véase Núñez Rivera (2004, 2014, 2015).

<sup>91</sup> Véase Cavillac (2007).

muy rigorista por la aplicación de un estricto criterio moral, ahora se hace incluso más patente.

De Berganza, en fin, no conocemos ninguna poesía propia. Sí es verdad, por el contrario, que retuvo en su memoria la profecía rimada que le refirió la Cañizares en su momento y que siempre se mostró muy pendiente de las costumbres lectoras de algunos de sus amos y se implicó en la práctica escénica, modo de vida de otros. Teatrero lo fue también su hermano mayor, Pasamonte, aunque ya en 1615, acaso después de terminado el *Coloquio*, como lo fue, modelo quizá de Cervantes, interpuesto antes del *Guzmán* apócrifo, el buscón llamado Pablos, no solo representante, sino también el mismo poeta de comedias. Pablos supone, desde luego, el eje central, por la variedad de intereses poéticos, entre esos casos posteriores y sus antecedentes, más escuetos y dispuestos solo en los preliminares de *Guzmán* u *Onofre*, o en el interior del relato como ocurre con *Justina*. Y al final de todo el proceso, se sitúa el poeta y autobiógrafo *Estebanillo* que hace de su libro y de su poesía, de la que tiene plena conciencia, como *Pablos* también, una poderosa arma persuasiva para obtener un galardón que asegure el bienestar de una vejez jubilosa.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- Álvarez Roblin, David, “El episodio de Alcalá en el *Guzmán de Alfarache* auténtico frente a su versión apócrifa”, en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Aleph*, Antonio César Morón y José M. Ruiz Martínez (eds.), Granada, Universidad, 2007, pp. 351-357.
- Azaustre, Antonio, “Las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* y las versiones del *Buscón*”, *La Perinola*, 1 (1997), pp. 71-83.
- Azaustre, Antonio, “Introducción” a *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros*, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 5-8.

- Bataillon, Marcel, *Pícaros y picaresca. La pícaro Justina*, trad. F. Rodríguez Vadillo, Madrid, Taurus, 1969.
- Bataillon, Marcel, “Estebanillo González, boufon ‘pour rire’”, en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edward M. Wilson*, Royston C. Jones (ed.), Londres, Tamesis Books, 1973, pp. 25-44.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Atrevíme a una comedia’: el tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa”, en *La transmisión de Quevedo*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, pp. 153-174.
- Brioso Santos, Héctor, “Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*”, en *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis (eds.), Olmedo, Universidad de Valladolid-Ayuntamiento de Olmedo, 2016, pp. 11-32.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Los poetas de farsantes’: Quevedo, Mateo Luján de Sayavedra y la caricatura del mal dramaturgo a comienzos del xvii”, en *Figuras, figurillas y figurones quevedianos*, Fernando Plata Parga (ed.), *La Perinola*, 22 (2018), pp. 39-64.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Véote y no te conozco...’: el escritor dramático y su (auto)crítica en el Siglo de Oro”, en *Actas del seminario Fiesta y teatro en el Siglo de Oro: ámbito hispánico*, Miguel Zugasti y Joseba Cuñado (eds.), Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2019, pp. 73-92.
- Brioso Santos, Héctor, “‘El desdichado era poeta’: la caricatura del mal dramaturgo en *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes”, *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7 (2020), pp. 1-39.
- Brioso Santos, Héctor, “‘Les leían unos y otros comedias...’: ‘Luján de Sayavedra’ y *Quevedo ante la figura del mal dramaturgo*”, *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 18 (2022), pp. 77-102.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, “*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco”, *Revista de literatura*, 48, 96 (1986), pp. 367-386.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando, *El concepto de género y la literatura picaresca*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

- Cabo Aseguinolaza, Fernando (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del Buscón*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Real Academia Española, 2011.
- Calzón García, J. A., “Los planos narrativos en los prólogos y en la introducción de *La pícaro Justina*”, *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V (2002), pp. 33-49.
- Carreira, Antonio y Jesús Antonio Cid (eds.), *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*, Madrid, Cátedra, 1990 (“Introducción”, pp. VII-CCXIX).
- Casalduero, Joaquín, “El estudiante universitario en la picaresca”, en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Manuel Criado de Val (ed.), Fundación Universidad Española, Madrid, 1979, pp. 135-139.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Las aventuras del bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joret, Madrid, Cátedra, 1986.
- Cavillac, Michel, *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache. Reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 1994.
- Cavillac, Michel, “*Atalayisme*” et picaresque: *La vérité proscrie (Lazarillo, Guzmán, Buscón)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 2007.
- Cavillac, Michel, *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010.
- Cros, Edmond, *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature de récit picaresque dans Guzmán de Alfarache*, Didier, París, 1967.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Chevalier, Maxime, “Un personaje folclórico de la literatura del Siglo de Oro: el estudiante”, en *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Sevilla, Universidad, 1981, pp. 39-58.
- Chevalier, Maxime, “Varia fortuna de Quevedo. La narración en prosa. Hacia una definición del *Buscón*”, en *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 189-196.

- Cid, Jesús Antonio, “‘Centaurio a lo pícaro’ y voz de su amo: Interpretaciones y textos nuevos sobre *La vida y hechos de Estebanillo González*. II: Burla privada o apología pública de Octavio Piccolomini”, *Nueva Revista de Filología Española*, XXXIX (1991), pp. 951-975.
- Coll Tellechea, Reyes, *Contra las normas: las pícaras españolas (1605-1632)*, Ediciones del Orto, 2005.
- Criado de Val, Manuel, “*El guitón Honofre*: Un eslabón entre ‘celestinesca y picaresca’”, en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*, Manuel Criado de Val (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 539-546.
- Cuenca-Godbert, Marta, “Los textos liminares de *La pícaro Justina*, construcción de una *satura*”, en *Le commencement... en perspective. L’analyse de l’incipit et des oeuvres pionnières dans la littérature du Moyen Âge et du Siècle d’or*, Pierre Darnis (ed.), Toulouse, CNRS / Université de Toulouse-Le Mirail (Méridiennes), 2010, pp. 69-81.
- Díaz Migoyo, Gonzalo, *Estructura de la novela. Anatomía de “El Buscón”*, Madrid, Fundamentos, 1978.
- Dunn, Peter N., “Problems of a Model for the Picaresque and the Case of Quevedo’s *Buscón*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 95-105.
- Espinosa, A., “El estudiante pícaro en el cuento tradicional”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1952, II, pp. 247-264.
- [Estebanillo González], *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por el mismo*, ed. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Madrid, Cátedra, 1990, 2 vols.
- Estévez Molinero Ángel, *El (libro de) buen humor de Estebanillo González. Compostura de pícaro y chanza de bufón*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1995.
- Estévez Molinero Ángel, “La poética picaresca, Cervantes y un ‘postre agri-dulce como granada’”, *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 305-326.
- Friedman, Edward H. (ed.), *A Companion to the Spanish Picaresque Novel*, Woodbridge, Tamesis, 2022.
- Fuchs, Barbara, *Knowing Fictions: Picaresque Reading in the Early Modern Hispanic World*, University of Pennsylvania P., 2021.
- Garrido Ardila, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

- Garrido Ardila, Juan Antonio (ed.), *The Picaresque Novel in Western Literature: From the Sixteenth Century to the Neopicaresque*, Cambridge, Cambridge UP, 2015
- Gómez Canseco, Luis (ed.), Mateo, Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- González, Gregorio, *El Guitón Honofre*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Salamanca, Almar, 1988.
- Iffland, James, “El pícaro y la imprenta: algunas conjeturas acerca de la génesis de la novela picaresca”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto 1986)*, Sebastian Neumeister (ed.), Frankfurt, Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 495-506.
- Lázaro Carreter, Fernando, “La originalidad del *Buscón*”, en *Homenaje a Dámaso Alonso*, vol. II, Madrid, Gredos, 1961, pp. 319-338.
- López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2012.
- Mañero Lozano, David (ed.), *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Mañero Lozano, David (ed.), López de Úbeda, Francisco, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Márquez Villanueva, Francisco, “La identidad del Perlicaro”, en *Homenaje a José Manuel Blecua ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 423-432.
- Márquez Villanueva, Francisco, “La interacción Alemán-Cervantes”, en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1993, pp. 241-297.
- Martino, Alberto, *Per una sociologia empirica della letteratura del Siglo de Oro: tentativo de ricostruzione del contesto sociale, “ideologico” e letterario della Pícara Justina*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra editore, 2010.
- Meregalli, Franco, “La existencia de Estebanillo González”, *Revista de Literatura*, 41, 82 (1979), pp. 55-67.
- Meyer-Minneman, Klaus y Sabine Schlickers (eds.), *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2008.

- Micó, José María, “Prosas y prisas en 1604: El *Quijote*, el *Guzmán* y la *Pícara Justina*”, en *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdán (coord.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, III, pp. 827-848.
- Núñez Rivera, Valentín, *Razones retóricas para el Lazarillo. Teoría y práctica de la paradoja*, Madrid, Biblioteca Nueva, Estudios Críticos de Literatura y Lingüística, 2002.
- Núñez Rivera, Valentín, “Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo”, *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*, 18/2 (2004), pp. 93-105.
- Núñez Rivera, Valentín, “Metamorfosis cervantinas de la picaresca. Novela y teatro”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote. XXIV Coloquio Cervantino Internacional*, Guanajuato (México), Fundación Cervantina de México/ Museo Iconográfico del *Quijote*, 2014, pp. 95-136.
- Núñez Rivera, Valentín, *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, SIAL Ediciones/Prosa barroca, 2015.
- Núñez Rivera, Valentín, “El libro del pícaro. Vida, escritura y conciencia genérica”, en *Vidas en papel. Escrituras biográficas en la Edad Moderna* (Anejo II de *Etiópicas*), Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales (eds.), Huelva, Universidad de Huelva, 2018, pp. 57-81.
- Núñez Rivera, Valentín, “Il libro del picaro. Vita, scrittura e coscienza di genere”, en *Le maschere del picaro. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, Antonio Gargano (ed.), Pisa, Pacini editore/ Associazione Sigismondo Malatesta, 2020, pp. 49-79.
- Núñez Rivera, Valentín, *Una vida y varias voces. El libro del pícaro*, de los prólogos al texto, Madrid, Visor libros, 2024 (en prensa).
- Oltra, J. M., “Los modelos narrativos de *El Guitón Honofre* de Gregorio González”, *Cuadernos de investigación filológica*, X (1984), pp. 55-76.
- Oltra, J. M., *La parodia como referente en “La pícara Justina”*, León, Institución “Fray Bernardino de Sahagún”, 1985.
- Parker, Alexander, *Los pícaros en la literatura*, Madrid, Gredos, 1971.
- Pérez Cuenca, Isabel, “Cervantes y Quevedo”, en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote*, Madrid, Eneida, 2006, pp. 187-211.
- Piñero Ramírez, Pedro M. (ed.), *Atalayas del Guzmán de Alfarache*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Diputación Provincial de Sevilla, 2002.

- Piñero Ramírez, Pedro M. y Katharina Niemeyer (eds.), Alemán, Mateo, *La obra completa*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuet, 2014, 3 vols.
- Quevedo, Francisco de, *Historia de la vida del buscón*, ed. José Manuel Rico García, Madrid, Marenostrium, 2008.
- Rey, Alfonso (ed.), *Estudios sobre el "Buscón"*, Pamplona, EUNSA, 2003.
- Rey, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones*, Madrid, CSIC, 2007.
- Rey, Alfonso (ed.), Francisco de Quevedo, *Historia de la vida del buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico"/Excma. Diputación de Zaragoza, 2010.
- Rey Hazas, Antonio, "Género y estructura de el 'Coloquio de los perros' o cómo se hace una novela", en *Lenguaje, ideología y organización textual en las Novelas ejemplares*, José Jesús de Bustos Tovar (ed.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 118-143.
- Rey Hazas, Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga, 2003.
- Rey Hazas, Antonio, "Sobre Quevedo y Cervantes", *La Perinola*, 12 (2008), pp. 201-229.
- Rico García, José Manuel (ed.), Quevedo, Francisco de, *Historia de la vida del buscón*, Madrid, Marenostrium, 2008.
- Rodríguez Mansilla, Fernando, "Andad, hijos: el grabado alegórico de *La pícaro Justina*", en *Cervantes y su tiempo*, J. Matas Caballero (coord.), León, Universidad de León, 2008, II, pp. 155-164
- Rodríguez Mansilla, Fernando, "El grabado de *La pícaro Justina* como parodia de la *Filosofía cortesana moralizada*", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 11 (2019), pp. 183-193.
- Roncero López, Victoriano, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid, Iberoamericana, 2010.
- Sáez, Adrián J., "Acerca del narrador infidente cervantino: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*", *Anuario de Estudios Cervantinos*, 7 (2011), pp. 189-209.
- Sanz-Lázaro, Fernando, "Gregorio González en su pícaro: algunas cuestiones sobre la datación del *Buscón* a partir del *Guitón*", *Hipogrifo*, 10,1 (2022), pp. 717-736.

- Schlikers, Sabine, "Gregorio González, *El guitón Onofre*", en *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Klaus Meyer-Minnemann y Sabine Schlickers (eds.), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008, pp. 177-192.
- Sobejano, Gonzalo, "El coloquio de los perros en la picaresca y otros apuntes", *Hispanic Review*, XLIII (1975), pp. 25-41.
- Spitzer, Leo, "Die Kunst Quevedos in seinem *Buscón*" [1927], recogido en *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Sobejano (ed.), Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
- Torres, Luc, "La Guzman de Alfarache: huellas del *Libro del pícaro* en *La pícaro Justina*: estado de la cuestión", en *Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el Nuevo Milenio"*, Carlos Mata Induráin, Miguel Zugasti (eds.), Pamplona, EUNSA, 2005, II, pp. 1645-1654.
- Torres, Luc, "A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de La Pícaro Justina* (siguiendo las huellas del médico toledano Francisco López de Úbeda)", *Voz y letra*, 20, 1 (2009), pp. 23-42.
- Torres, Luc (ed.), Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, Madrid, Castalia, 2011.
- Vicente Baldrich, Mireia, "Los relatos de pícaro protagonista y la poética picaresca", *Humanista: Journal of Iberian Studies*, 43 (2019), pp. 315-332.
- Ynduráin, Domingo (ed.), Francisco de Quevedo, *La vida del buscón, llamado don Pablos*, Madrid, Cátedra, 1980.
- Zafra, Enriqueta, *Prostituidas por el texto. Discurso prostibulario en la picaresca femenina*, Purdue UP, 2009.

## APÉNDICE

[ESTEBANILLO GONZÁLEZ]

*OTRO PRÓLOGO, EN VERSO*

Lector pío como pollo,  
 o piadoso como Eneas,  
 o caro como el buen vino,  
 o barato cual cerveza.  
 señor en lengua española, 5  
*monsieur* en lengua francesa,  
*domine* en lengua latina  
 y *min Heer* en la flamenca,  
 yo, Estebanillo González,  
 que fui niño de la escuela, 10  
 gorrón de nominativos  
 y rapador de molleras,  
 romero medio tunante,  
 fullero de todas tretas,  
 aprendiz de guisar panzas, 15  
 sota alférez de banderas,  
 criado de un secretario,  
 marmitón de una eminencia,  
 barrendero y niño rey  
 de un príncipe de la Iglesia, 20  
 barbero de mendigantes,  
 cirujano de apariencia,  
 maestro de mancar brazos  
 y enfermero sin conciencia,  
 mozo de plata de un grande, 25  
 alguacil de vara enhiesta,  
 amparador de garduños,  
 residente de las trenas,  
 menino de un pretendiente,  
 peregrino con cautelas, 30  
 bohonero con engaños,  
 brandevinero con tretas,

mandadero de prisiones, vendedor de tabaquerías, cómplice de la temblona,	35
trasegador de bodegas, nuevo peón de albañil, joven faquín de mareas, moderno pastor de cabras, tierno limpiador de cuevas,	40
aguador con tres oficios sirviente de la comedia, tornillero entre españoles, soldado de sus galeras, vendedor de agujas finas,	45
rezador de coplas nuevas, pícaro de la marina, gavilán de la pesquera, navegante fugitivo, sinón de la gente hebrea,	50
inventor de lamparones, paje de rumbo y librea, mercadante de millares, don Monsiur de la Alegreza, torbellino de provincias,	55
cosario de todas levas, sentenciado a ser racimo, mondonguero de plazuela, patrón del malcocinado, faraute de todas lenguas,	60
zurcidor de ajenos gustos, trainel de toda braveza, mandil de toda hermosura, casamentero de a medias, cocinero de portante,	65
tratante de hierro a secas, valiente sobre montañas, gallina en campaña yerma, pastelero de caballos, gorgotero de a dos cestas,	70
distilador a el aurora, y vivandero a la siesta,	

mosquito de todos vinos,  
 mono de todas tabernas,  
 raposa de las cantinas, 75  
 cuervo de todas las mesas,  
 grande de España en cubrirme,  
 caballero en preminencias,  
 hidalgo de todas chanzas,  
 infanzón de todas muecas, 80  
 menor criado de un duque  
 que es el Marte de la guerra,  
 el Aquiles en las armas  
 y el Alcides en las fuerzas,  
 entretenido burlesco 85  
 de un Infante, cuyas huellas  
 entre alcatifas de luces  
 pisan tapetes de estrellas,  
 gaceta común de todo,  
 postillón de buenas nuevas, 90  
 correo de Majestades,  
 y embajador sin grandeza,  
 enamorado y celoso,  
 siendo, a costa de mi hacienda,  
 asistente de Jarama 95  
 y hombre bueno de Cervera,  
 con gota por mis pecados,  
 por mi gran culpa poeta,  
 y por mi desdicha auctor  
 de historias y de tragedias: 100  
 De parte de Dios te pido,  
 amigo lector, que leas  
 hasta el fin aquestas burlas,  
 pues van mezcladas con veras,  
 pues en ellas hallarás 105  
 donaires, chistes, destrezas,  
 enredos, embustes, flores,  
 ardidés, stratagemas,  
 quietudes, sosiegos, paces,  
 temores, recelos, guerras, 110  
 victorias, aplausos, triunfos,  
 pérdidas, desdichas, penas,

suertes, venturas, bonanzas,  
combates, males, tormentas,  
ingraticudes, mudanzas, 115  
amor, lealtad y firmeza.  
Y si te cansa vida tan molesta,  
Cuando tú escribas otra, di mal desta.

(I, 17-24).

# LOS PARATEXTOS EN CASTILLO SOLÓRZANO (PRÓLOGOS, DEDICATORIAS Y POEMAS LAUDATORIOS): IDEAS LITERARIAS Y REDES DE SOCIABILIDAD

María Rocío Lepe García

Universidad de Huelva

Los discursos paratextuales aportan una información metalingüística —la finalidad de las obras, la postura ante el binomio *prodesse et delectare*, la elección del nivel lingüístico o los principios estéticos— y sociocultural —la relación del autor con la crítica, los lectores, los librereros, el patronazgo, los vínculos literarios—, crucial en la narrativa del Siglo de Oro. En el caso de la novelística de Castillo Solórzano (Tordesillas, 1584-¿1648?) resultan, además, especialmente significativos por fijar el itinerario biográfico, social y cultural del propio autor. Los preliminares proporcionan unos datos explícitos y contienen otros implícitos que permiten inferir su ideario literario, su concepción del género narrativo, su evolución en el mercado novelístico, sus redes socioliterarias, y, por supuesto, su trayectoria editorial y personal por la geografía española y, probablemente, italiana.

Los expertos<sup>1</sup> en Castillo Solórzano no han desdeñado la valiosa fuente de información de los paratextos para delinear el mundo literario —extrínseco e intrínseco— del autor. En este artículo vamos a analizar los tres subgéneros fundamentales de los preliminares novelísticos del tordesillano —los prólogos, las dedicatorias y los poemas epidícticos— con el propósito de esbozar su biografía literaria.

<sup>1</sup> Cabe destacar, entre ellos, a Cotarelo y Mori (1906), Glenn y Very (1977), Jauralde (1985), Arellano (1989) y Bonilla Cerezo (2012).

LOS PRÓLOGOS Y EL IDEARIO NARRATIVO DE CASTILLO SOLÓRZANO<sup>2</sup>

El prólogo como género literario con entidad autónoma e independiente surge con la aparición de la novela moderna. Cervantes en la presentación de un nuevo género (“me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana”) establece la creación del prólogo novelístico (Martín, 1993). El prefacio, que nace en la tragedia griega con un valor expositivo y aclarativo, adquiere en épocas posteriores nuevas funciones —declarativa, apologética, doctrinal, preceptiva, y decorativa— hasta alcanzar finalmente un papel básicamente propagandístico, donde el autor expone tanto la finalidad de la obra como la pretensión de la “captatio benevolentiae”. Esta modalidad literaria, que se vio interrumpida en la Edad Media<sup>3</sup>, resurgió en el siglo XVI en todos los géneros: la novela en sus distintas modalidades, el drama y la poesía; y en el siglo XVII se convirtió en un convencionalismo impuesto en el que destacaron prologuistas de la talla de Cervantes, Lope de Vega y Quevedo. Todos los autores, a pesar de la dependencia del exordio con la obra, eran conscientes de la autonomía del género y, por la falta de preceptivas, se vieron obligados a consultar los prólogos de otros autores y aprender la receta de fórmulas de la tradición literaria. Solórzano, conocedor de esta praxis, incluyó prólogos en sus creaciones de manera recurrente, con alguna excepción en el catálogo novelístico: *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) y *Los amantes andaluces* (1633). El análisis independiente y a la vez contrastivo de los preámbulos, en sus diversos planos —pragmático, temático y estilístico— dilucida en gran medida la concepción que el tordesillano poseía del género preliminar. En este estudio hemos tenido en cuenta todas las obras narrativas de ficción, tanto exentas como en colección, publicadas entre los años 1625 y 1649. Exponemos, a continuación, las constantes que se aprecian en los exordios del pucelano.

<sup>2</sup> En Apéndice se reúnen todos los prólogos de Castillo Solórzano para que pueda accederse mejor a este ideario.

<sup>3</sup> En los siglos XIII y XIV se escribieron escasos prólogos de carácter presentativo; y en el siglo XV se emplearon con función dedicatoria, didáctica y moralizante. Ver Martín (1993).

En primer lugar, las continuas diatribas a los lectores mordaces y detractores, a los que zahiere verbalmente, sin compasión, del mismo modo que otros escritores contemporáneos<sup>4</sup> (por ejemplo, “gremio censorador”<sup>5</sup>, “bien o mal intencionado”<sup>6</sup>, “juez árbitro”<sup>7</sup>, “zoilos, que ponen su atención más en calumniar leves yerros que en enmendar pesadas culpas de su mala inclinación”<sup>8</sup>, “lince en defectos ajenos y topo en los suyos”<sup>9</sup>); a quienes tilda maliciosamente de ociosos (“por las diversas herramientas que en tus oficinas he visto (cuidadosamente afiladas del ocio) conozco de cuantos oficios se forma tu pernicioso congregación”)<sup>10</sup> y, finalmente, relaciona socarronamente con algún gremio, como el de los tejedores (“Sé que no hay en nuestra república paño que no tundas, seda que no acuchilles, cordobán que no piques, Holanda que no cortes, cabello que no rasures y, finalmente, uña, aunque sea del mismo Pegaso, que no cerceñes. No me admiro que tengas tantos aceros si tienes por consorte a la murmuración, que a los más cubiertos de orín acicala y a los más botos afila”)<sup>11</sup>, o, simplemente, con las embarazadas antojadizas (“mas al modo que las preñadas con sus antojos mal logran la sazón de las frutas, te considero con la preñez de tu malicia y los antojos

<sup>4</sup> Salas Barbadillo emplea, por ejemplo, el término “hermano vulgo” (*Casa del placer honesto*, Madrid: 1620); Céspedes y Meneses, el de “lector crítico” (*Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, Madrid: 1615) y Gómez de Tejada, “jueces” (*León prodigioso*, Madrid: 1636), entre otros.

<sup>5</sup> Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 13. Las obras de Castillo se citan siempre por el título, según el listado bibliográfico de abajo, y la página o folio correspondientes.

<sup>6</sup> Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, p. 10.

<sup>7</sup> Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.

<sup>8</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, p. 6.

<sup>9</sup> Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 5.

<sup>10</sup> Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 13. La crítica a los ociosos ha sido común en la literatura de todos los tiempos desde la Antigüedad (Ovidio, Cicerón, Séneca, la Biblia). Los escritores del Seiscientos moralizaron de forma general contra la ociosidad y el motivo encontró en la literatura picaresca una buena cantera: el *Buscón* (Quevedo, 2006: 192); el *Guzmán de Alfarache* (Aleman, 2009: 329). Al respecto, ver el *Discurso sobre la ociosidad* (1608) de Pedro de Valencia.

<sup>11</sup> Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 13.

de murmurar, que, antes de haber entendido, el concepto, le condenas a jarrete”)<sup>12</sup>. Solórzano espera poco del lector, al que considera capcioso y diestro en buscar defectos: “Dios se le dé bien intencionado, que no siéndolo, en lo muy consumado buscará defecto que poner”<sup>13</sup>. Considera, incluso, inútil pretender su benevolencia llamándolo “pío, discreto y prudente y otros atributos que los escritores de libros dan a los lectores en sus prólogos”, ya que a la hora de censurar, le dice: “no has de dejar de hacerlo”<sup>14</sup>. El maestresala, empero, no rehúsa una crítica conveniente “fundada en fuertes razones”<sup>15</sup>, admitiendo sus presuntos yerros (“Pido atención en su lectura y disimulación en sus yerros, que no tendrá pocos”<sup>16</sup>, o bien, “Recibe mi voluntad, que en pago admitiré con gusto tu censura, con proposición de la enmienda, muchos yerros que hallarás en lo escrito y pensado”)<sup>17</sup>; pero abomina con contundencia de los censores fatuos e ignorantes que mixtifican la obra por alarde de vanidad “de superior juicio a la vista de tantos”<sup>18</sup>. A la postre, con el afán de poner en solfa sus yerros, anima a estos malos calificadores a que tomen “la pluma para hacer otro tanto”<sup>19</sup>.

El tordesillano, asimismo, asentó desde el prólogo de su primera colección de novelas (*Tardes entretenidas*, 1625), la tradición, inaugurada por Cervantes en las *Novelas ejemplares* (1613)<sup>20</sup> y

<sup>12</sup> Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 5.

<sup>13</sup> Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, p. 46.

<sup>14</sup> Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*, fol. 3r.

<sup>15</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, p. 6.

<sup>16</sup> Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, p. 46.

<sup>17</sup> Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, preliminares, “Al lector”, p. 42. El *topos* es habitual en todos los narradores coetáneos al pucelano. Puede verse también en Salas Barbadillo: “Tú te entrometerás en juzgallo, por el mismo caso que no te toca hacello, procurando quitar a los sabios el juicio de que solo son dueños, y de quien yo espero corrección, y la pido” (*Casa del placer honesto*, fol. 4v.).

<sup>18</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, p. 6.

<sup>19</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, p. 6.

<sup>20</sup> “Yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 19).

continuada por Lope en las *Novelas a Marcia Leonarda* (1624)<sup>21</sup>, de proclamar la originalidad de su obra, alejándose de los escritores que imitaban las narraciones extranjeras procedentes de Italia y Francia (Alvar Ezquerro, 2014: 3-25): “Lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento, que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad”<sup>22</sup>. Bastantes años más tarde, en la carta “Al lector” de *Sala de recreación* (1649), cuando el escritor se había convertido en un narrador afamado y con pedigrí<sup>23</sup>, aún sostiene, siguiendo la estela del alcalaíno, que sus creaciones son nuevas y fruto de su invención: “Carísimo lector: aunque no sea nueva la introducción de este libro (pues en este género has visto otras), lo escrito de todo él te ofrezco, y te aseguro por nuevo, y novelas y sucesos no tocados”<sup>24</sup>. En estas palabras asoman dos cuestiones de especial interés: la práctica de la reescritura, tan habitual entre los escritores del momento, y la sustitución de los tradicionales conceptos de imitación y erudición por los de invención y originalidad (Cayuela, 2000: 42). Castillo Solórzano defiende la novedad de sus historias por aportar asuntos originales, no copiados ni reproducidos, y convertir la invención en un valor en sí mismo en virtud de su capacidad de sorpresa y *admiratio* en el lector.

Coincidiendo con la apreciación de Bonilla Cerezo (2022: 84), los títulos de las colecciones novelísticas de la década de 1620-1630 resultan tan deudores de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes como del *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, traducción hispanizada de las *Piacevoli notte* (Venecia, Comin da Trino, 1550 y 1553) de Straparola, realizada por Francisco Truchado

<sup>21</sup> “[...] yo sé que no la he oído ni es traducida de otra lengua” (Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, p. 107).

<sup>22</sup> Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 13.

<sup>23</sup> Tal como indican los textos preliminares, la colección estaba acabada en 1639: la aprobación del padre fray Guillermo Salinas está datada el 18 de septiembre de 1639 y, tres días más tarde, la censura del padre fray Andrés Hortigas.

<sup>24</sup> Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, p. 42. Por las circunstancias de su publicación, *La quinta de Laura* conserva el mismo prólogo con ligeras variaciones.

(Zaragoza, Juan Soler) en 1578. La paráfrasis se reeditó en seis ocasiones en el último cuarto del Quinientos y se imprimió más recientemente en Pamplona en 1612 en la imprenta de Nicolás de Assiayn. Mientras que los rótulos del maestresala convienen con la novela italiana por la intención de diversión y entretenimiento acorde con el fin comercial de la escritura (*Tardes entretenidas*, 1625; *Jornadas alegres*, 1626; *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid*, 1627; *Noches de placer*, 1631; o *Fiestas del jardín*, 1634), los prólogos, en cambio, abogan por un difícil equilibrio entre las dos máximas horacianas, *prodesse et delectare*<sup>25</sup>, premisa defendida por los escritores áureos tanto en los prefacios como en las interpolaciones: (“No fue mi intento ser molestas con ellas, divertirle honestamente, sí”<sup>26</sup>; “Esta edad apetece y admite divertimientos honestos para sobrellevar y divertir sus penalidades y trabajos”)<sup>27</sup>, y coincidente, según Redondo (2003: 71-72), con el concepto clásico de *eutrapelia* (“entretenimiento honesto”), esgrimido primero por Aristóteles y defendido más tarde, en la Edad Media, por santo Tomás. Con todo, la balanza no siempre se mantuvo equidistante: en unos pocos casos se inclinó hacia el entretenimiento —*Lisardo enamorado* (1629) y *La garduña de Sevilla* (1642)—, y en otros, la mayoría, tendió hacia la moralización, la doctrina y los avisos, como en *Jornadas alegres* (“más a amonestar con la moralidad que a entretener con los discursos amorosos”)<sup>28</sup>, *Las harpías en Madrid* (1631) (“No hay lectura por mala que sea que no tenga alguna cosa buena con que reformar costumbres; si de las que abomina hubiese enmienda, daré por bien empleado el trabajo que me ha costado”)<sup>29</sup>, *La niña de los embustes* (1632) (“su travesura dará escarmientos para huir de las que siguen su profesión. [...] considérale con la intención que le escribí, que fue para advertir descuidados y escar-

<sup>25</sup> Sus fuentes remontan a la literatura clásica grecolatina: Aristóteles (*Política*), Aristófanes (*Las nubes*), Lucrecio (*La naturaleza de las cosas*), Horacio (*Arte poética*), Quintiliano (*Institutio oratoria*) y Cicerón (*Diálogos*).

<sup>26</sup> Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, fol. 3v.

<sup>27</sup> Castillo Solórzano, *Noches de placer*, p. 71.

<sup>28</sup> Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, p. 10.

<sup>29</sup> Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, p. 46.

mentar divertidos”<sup>30</sup>, las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) (“un discurso sobre la rota vida de un embustero, escrita con el fin de que se guarden de los tales, pues ficciones semejantes son avisos prevenidos a los daños que suceden”)<sup>31</sup> o *Sala de recreación* y *La quinta de Laura* (1649) (“quisiera yo con este libro darte mucho gusto, con cosas muy gustosas y exquisitas. Lo moral que hallares en esas novelas basta para muchos advertimientos; ese ha sido mi fin, y para que no canse la prosa, la<sup>32</sup> mezclo con diferentes versos y saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte”)<sup>33</sup>. Es probable que Castillo Solórzano pretendiera, con su mejor intención, aleccionar a los lectores y, sobre todo, a la juventud extraviada de su tiempo, pero de lo que no cabe duda es que su principal propósito consistía en publicar sus escritos, máxime cuando la Junta de Reformación, creada por Felipe III en 1621, prohibía unos años después, entre 1625 y 1634, la publicación de las comedias y los libros que pudieran perjudicar a la juventud<sup>34</sup>.

Por otra parte, los prólogos constatan, sin sorpresa, la participación del pucelano en las disputas literarias del momento lanzando pullas e indirectas a otros escritores áureos. Caso destacado, que traería cola, resultará el desencuentro con Juan de Piña<sup>35</sup>, cuyo arranque, olvidando alguna disputa anterior, partió del prólogo al “Bien intencionado” de Juan Pérez de Montalbán en *Tiempo de regocijo* (1627), donde el hijo del librero anunciaba con fines publicitarios seis obras que estaban para publicarse<sup>36</sup>, omitiendo inmisericorde las *Varias fortunas* (1627) del notario conquense. Juan de Piña, que mantenía compadrazgo con Lope, reaccionó muy molesto al olvido

<sup>30</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, p. 6.

<sup>31</sup> Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza*, p. 58.

<sup>32</sup> La edición de Glenn y Very (1977) cambia el pronombre “lo” original por “la”.

<sup>33</sup> Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, p. 42. Como se ha indicado antes, *La quinta de Laura* repite el mismo prólogo “Al lector”, s. p.

<sup>34</sup> Ver Moll (1974).

<sup>35</sup> Sobre este duelo literario, ver Bonilla Cerezo (2022: 102-109).

<sup>36</sup> Seguramente la obra de López de Zárate fuera el *Poema heroico de la invención de la Cruz por el emperador Constantino Magno*, cuya publicación no vería la luz hasta dos décadas más tarde en 1648.

de su título con un “Prólogo al mal intencionado”, en el que atacó al propio Montalbán y su patrocinado: “Ya no sangrienta la envidia sin aliento de empañar, miró el primero libro de mis novelas<sup>37</sup>. Llegó el día del segundo. *Varias o diversas* fortunas contiene, que, como ha sido el año tan fértil de novelas, ofende el nombre a los anales heroicos en mausoleos por ellas y por los epítomes<sup>38</sup> y “muchos librillos hay de risa, *regocijo* y entretenimientos vadeables, comunes y fáciles en que no tendrá desvelo su mala intención en lo culto<sup>39</sup>. Un año más tarde, Solórzano, en el “Prólogo al lector” de *Escarmientos de amor moralizados* (1628), arremetió contra el notario de su Majestad en la misma línea: “Te ofrezco un libro en lengua castellana como la hablaron mis padres y abuelos, no transformada en varios disfraces, por no verla en *varias fortunas*; no escrita en carnestolendas, donde el tizne de lo inculto la haga tan oscura como desconocida; no desfigurada entre la harina y el salvado<sup>40</sup>. Abierta la herida, el enfrentamiento continuaría en los paratextos de *Lisardo enamorado* (1629), continuación de *Escarmientos de amor*, que estaba también terminado en 1628: “no quiero que este libro se compre por no inteligible que estuviera a peligro de correr *varias fortunas*, hallando en él ignorancias *apiñadas*”<sup>41</sup>, donde, además de las alusiones al título de la obra y su autor, aprovechó para embestir contra el cultismo de Piña y los adeptos a la moda culterana, una polémica sobre la novela culta que venía de atrás y encontró caldo de cultivo en esta disputa personal.

Solórzano también dedicó asiduamente en los exordios unas líneas a la exposición de su ideario estilístico. En los prólogos se advierte la huida del estilo sublime (*gravis stylus*) en favor de la claridad y la comprensión, siendo el maestresala consciente de que escribía para los lectores de la clase media, que sabían leer y escribir y buscaban en las novelas básicamente entretenimiento y diversión, y también para un nuevo público femenino que se había aficionado

<sup>37</sup> Se refiere a las *Novelas ejemplares y prodigiosas historias* (1624).

<sup>38</sup> Juan de Piña, *Varias fortunas*, prólogo, s. p.

<sup>39</sup> Juan de Piña, *Varias fortunas*, prólogo, s. p.

<sup>40</sup> Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor moralizados*, s. p.

<sup>41</sup> Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p. Las cursivas de la cita son mías.

recientemente a las historias novelescas y encontraba en ellas una forma de evasión de los asuntos domésticos: “Quiera Dios sea manjar a su gusto y no ocasión de andar, a menos costa, bien entalladas las damas con lo barato de los cartones”<sup>42</sup>. Aunque el novelista aludió en alguna ocasión al estilo humilde, bien por recato o por falsa modestia (“humilis stylus”), en realidad siempre pretendió una expresión intermedia (“mediocris stylus”), válida tanto para los lectores cultos, a los que intentó complacer a través de recursos diversos, verbigracia, las alusiones mitológicas<sup>43</sup>, como para los menos letrados, y que resultara igualmente inteligible y amena para todos. El proemio de *Lisardo enamorado* sintetiza claramente este planteamiento estilístico a medio camino entre lo culto y lo coloquial: “Su estilo no es tan cuidadoso que se acoja a esto que llaman culto, ni tan relevante que le ignore por oscuro el que le desea entender”<sup>44</sup>; una fórmula que el novelista mantuvo en el tiempo hasta sus últimas novelas como reafirma con complacencia en *Los alivios de Casandra* (1640): “Está escrito con el estilo que otros de este género que he sacado a luz en que he sido favorecido”<sup>45</sup>.

Esta inclinación por la medida lingüística no contradice, sin embargo, la voluntad expresiva de los proemios, como se puede ver especialmente en el uso de los juegos de palabras y las alegorías derivadas de los títulos de las novelas. Algunos de estos juegos de ingenio, con evidente tono socarrón, afloran en *Huerta de Valencia* (1629) (“Ahí te presento *La huerta de Valencia*, no tan abundante como las que tiene la insigne ciudad en su fértil terreno, si bien bastante con sus verduras para que tu insaciable apetito se cebe”)<sup>46</sup>, *Noches de placer* (1631) (“Ampare Vuestra Merced estas *Noches de placer*; y, si no se lo parecieren, cierre el libro y acomódese a

<sup>42</sup> Castillo Solórzano, *Noches de placer*, p. 71. González de Amezúa (1951: 255) alude en su discurso de ingreso en la Academia al nuevo público que se incorpora a la lectura de novelas: los soldados, pajes, lacayos y mujeres ignorantes.

<sup>43</sup> Verbigracia, Pegaso en *Tardes entretenidas* o Eneas y Atlante en *Huerta de Valencia*.

<sup>44</sup> Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.

<sup>45</sup> Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*, fol. 3r.

<sup>46</sup> Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 5.

dormirlas, hasta que salga el sol y le den los buenos días”)<sup>47</sup>, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (“Solo quisiera que, habiéndole comprado en casa del librero, no le parezca el mismo libro *estafa* del dinero que ha dado por él”)<sup>48</sup> y *Fiestas del jardín* (1634) (“si acaso no le enoja decir que se las presento, costándole su dinero, porque a sentir esto de antemano, las que juzgo fiestas le serán pesadumbres”)<sup>49</sup>.

Por último, el vallisoletano aprovechó los prólogos para hacer campaña publicitaria y promocional de sus libros (Collantes Sánchez, 2019), bien comunicando la intención de escribir nuevas historias: *Huerta de Valencia* (“con que me animaré a emprender otros mayores, para divertir sanas intenciones y no dañadas voluntades”)<sup>50</sup>, las *Aventuras del bachiller Trapaza* (“Suple sus faltas con tu cuerda disimulación, para que se aliente a servirte con otro trabajo más a satisfacción tuya”)<sup>51</sup> y *Los alivios de Casandra* (“no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas”)<sup>52</sup>; bien anunciando nuevos títulos a punto de salir de las prensas: *Lisardo enamorado* (“el autor da fin a este volumen deseando que salga a gusto de los lectores, para animarse a sacar a luz la *Huerta de Valencia* y el *Coche de las estafas*, que saldrán con brevedad”)<sup>53</sup> y *Noches de placer* (“Con esto da fin el autor a este volumen, deseando salga a gusto de los lectores, para dar presto a la estampa *El coche de las estafas*, que tanto ha que tiene prometido”)<sup>54</sup>; o manifestando el cumplimiento de su palabra: “En dos libros tengo prometido al señor lector (que así le tengo de llamar siempre) este de *Las Harpías y coche de las Estafas*; ya cumplo mi palabra”<sup>55</sup>. Esta práctica promocional en los proemios

47 Castillo Solórzano, *Noches de placer*, p. 71.

48 Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, p. 46.

49 Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, fol. 3v.

50 Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 5.

51 Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza*, p. 58.

52 Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*, fol. 3r.

53 Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, p. 358.

54 Castillo Solórzano, *Noches de placer*, p. 310.

55 Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, p. 46.

era bastante común en el siglo áureo; la practicaron coetáneos suyos como Pérez de Montalbán, quien anunciaba en el prólogo al “Bien intencionado”<sup>56</sup> de *Tiempo de regocijo* (1627), como hemos referido más arriba, seis obras de escritores amigos, entre ellas una suya, que estaban para darse a la estampa: *Don Juan de Austria: historia* (Madrid, Luis Sánchez, 1627) de Lorenzo van der Hammen; la *Historia de Hipólito y Aminta* (Madrid, viuda de Luis Sánchez, 1627) de Francisco de Quintana; *Vida y purgatorio de san Patricio* (Madrid, Alonso Pérez, 1627) del propio Montalbán; el *Poema heroico de la invención de la Cruz por el emperador Constantino Magno* (Madrid, Francisco García, 1648) de López de Zárate; las *Rimas y prosas, junto con la Fábula de Leandro y Hero* (Madrid, Juan González, 1627) de Bocángel y la *Cintia de Aranjuez* (Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1629) de Corral<sup>57</sup>; el madrileño Salas Barbadillo en *La casa del placer honesto*: “alentado del favor daré luego a la estampa el que se hace más apacible, con el nombre de *La sabia Flora Malsabidilla*; y después de este el que llamamos *Don Diego de noche*”<sup>58</sup>; Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo*: “Puedote afirmar que está ya comenzada, y en tanto que se perficiona, dadas a la emprenta doce Comedias primera parte, de muchas que quieren ver mundo, entre trecientas, que en catorce años han divertido melancolías y honestado ociosidades. También han de seguir mis buenas o malas fortunas doce Novelas, ni hurta-das a las toscanas, ni ensartadas unas tras otras, como procesión de diciplinantes, sino con su argumento que lo comprenda todo”<sup>59</sup>; y autores más tardíos como Francisco Santos, quien anticipaba en el prólogo de la reedición de *El no importa de España* (Madrid,

<sup>56</sup> El tópico “Bien intencionado”, que había aparecido en un par de obras anteriores –*Novelas morales y útiles por sus documentos* (1620) de Diego Ágreda y los *Cigarrales* (1624) de Tirso de Molina– (Bonilla Cerezo, 2022: 100), y se haría recurrente en obras posteriores, no se rastrea en la obra de Solórzano. El maestresala titula sus prólogos de manera escueta: “prólogo”, “al lector”, el combinado “prólogo al lector”, “a los críticos” sin observarse adulaciones superfluas a los lectores.

<sup>57</sup> Compartimos con Bonilla Cerezo (2022: 102) la relación de obras no citadas por Montalbán en el prólogo de *Tiempo de regocijo* (1627).

<sup>58</sup> Salas Barbadillo, *Casa del placer honesto*, fol. 4r.

<sup>59</sup> Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, s. p.

Domingo García Morrás, 1667), un año después de su publicación, la aparición de su próximo libro, *Periquillo el de las gallineras*. La práctica publicitaria no quedó ceñida en el caso del vallisoletano a los prólogos, sino que se extendió también a los finales de algunas de sus novelas para dar a conocer los títulos de las continuaciones o segundas partes: *Los vengadores de las estafas (Las harpías en Madrid)*; *La congregación de la miseria (La niña de los embustes)*; o *Divertimientos alegres en torres de Zaragoza (Aventuras del bachiller Trapaza)*<sup>60</sup>.

#### LAS DEDICATORIAS HACIA EL PATRONAZGO NOBILIARIO

De especial relevancia para fraguar el itinerario social y biográfico de Solórzano son las dedicatorias preliminares<sup>61</sup>. Estos discursos preambulares permiten bosquejar la trayectoria geográfica del tor-desillano en tres momentos o etapas: los primeros años en la Corona de Castilla (1625-1628), el posterior traslado a la Corona de Aragón (1628-1640) y el previsible período final en Italia (1640-?). Por otra parte, el escritor supo elegir con bastante tino a los mecenas de sus títulos, todos ellos nobles insignes —duques, marqueses, condes y señores— del perímetro aristocrático más próximo. Su vínculo con estos patricios debió de ser más o menos propincuo: más estrecho con sus señores, el marqués de los Vélez —don Luis Fajardo y Requeséns— y su hijo, el marqués de Molina —don Pedro Fajardo de Requeséns-Zúñiga—, y más circunstancial con los restantes próceres, a los que seguramente conoció a través de sus protectores. La elección del elenco nobiliario tampoco fue arbitraria; entre sus requerimientos prevalecían la relevancia aristocrática, la voluntad de mecenazgo y el compromiso personal. Solórzano siempre hiló fino en las designaciones y procuró aunar las tres exigencias, aunque, según los casos, predominaron unas más que otras. Respecto al rango de los títulos, el novelista se decantó por cuatro duques, tres marqueses, cinco condes, un señor principal y un cargo político,

<sup>60</sup> Ver *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, p. LXXXI.

<sup>61</sup> Todas las dedicatorias de Castillo se editarán en el *Archivo de paratextos* (<<https://www.uhu.es/vies2/>>).

algunos de ellos con distinciones en las órdenes religioso-militares más prestigiosas del momento: Santiago, Calatrava y Nuestra Señora de Montesa.

La relación de los dedicatarios es la siguiente:

- *Tardes entretenidas* (1625): don Francisco Gómez de Sandoval Manrique de Padilla.
- *Jornadas alegres* (1626): don Francisco de Eraso Carrillo y Pacheco.
- *Tiempo de regocijo* (1627): don Álvaro Jacinto Colón y Portugal.
- *Escarmientos de amor moralizados* (1628): don Luis Fajardo Requeséns.
- *Lisardo enamorado* (1629): don Carlos Francisco de Borja-Centelles y Fernández de Velasco.
- *La huerta de Valencia* (1629): don Pedro Fajardo de Requeséns-Zúñiga y Pimentel.
- *Noches de placer* (1631): no contiene dedicatoria.
- *Las harpias en Madrid* (1631): don Francisco Maza de Rocamora.
- *La niña de los embustes* (1632): no contiene dedicatoria.
- *Los amantes andaluces* (1633): no contiene dedicatoria.
- *Fiestas del jardín* (1634): Vicente Valterra Blanes Borja Ribelles.
- *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637): don Juan Sanz Latrás y Cavero, Mur y Bolea.
- *Los alivios de Casandra* (1640): don Jaime Francisco Víctor Sarmiento de Silva Fernández de Híjar.
- *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642): Martín de Torrellas y Bardají, Fernández de Heredia y Luna.
- *Sala de recreación* (1649): a don Francisco Antonio González Jiménez de Urrea.
- *La quinta de Laura* (1649): don Francisco Jacinto Funes de Villalpando y Climent.

El pucelano pisó fuerte en el escalafón nobiliario con la dedicatoria de *Tardes entretenidas* (1625), su primera colección novelística. El protector, como indica la portada<sup>62</sup>, fue don Francisco Gómez de Sandoval Manrique de Padilla (1598-1635), nieto de don Francisco Gómez de Sandoval y Rojas Borja (1553-1625) —V conde de Denia, I marqués de Cea, I conde de Ampudia, V conde de Lerma, I duque de Lerma y valido de Felipe III hasta 1618— y vástago de don Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas (1581-1624) —II marqués de Cea, I duque de Cea, marqués de Belmonte, VI conde de Lerma, V marqués de Denia y I duque de Uceda tras la compra de la villa—. El poder político de sus ascendientes fue notorio durante el reinado de Felipe III. El aristócrata heredó todos los títulos familiares —II duque de Lerma, II marqués de Cea y VI de Denia, V conde de Santa Gadea, X de Buendía y II de Ampudia, Adelantado mayor de Castilla y Grande de España— y destacó como militar en la guerra de Flandes. En el ámbito privado, contrajo matrimonio con una dama de alcurnia: Feliche Enríquez de Cabrera, hija del IV duque de Medina de Rioseco. El matrimonio tuvo cinco hijos<sup>63</sup>, pero la muerte del primogénito, Cristóbal de Sandoval-Rojas, a la edad de cinco años, ocasionó numerosos pleitos familiares<sup>64</sup>. Con este ínclito linaje, Solórzano vinculó las *Tardes entretenidas* a una de las familias aristocráticas más sobresalientes de la España contemporánea a pesar de la pésima reputación que a la sazón gozaban sus predecesores: el I duque de Lerma fue destituido de la privanza real por los abusos económicos y las intrigas palaciegas terminando por acogerse a la Iglesia —fue nombrado cardenal de san Sixto por Pablo V en 1618— para evitar las represalias de sus enemigos; y su

<sup>62</sup> Así: “Don Francisco Gómez de Sandoval, Padilla y Acuña, duque de Uceda y Cea, adelantado mayor de Castilla, conde de Santa Gadea y de Buendía, marqués de Belmonte, señor de las villas de Dueñas, Ezcaray, Caltañazor, Corraquín, Balgañón y sus partidos, comendador de la Clavería de Calatrava y gentilhombre de la cámara del Rey”.

<sup>63</sup> Sus hijas fueron Luisa de Sandoval y Rojas, Antonia de Sandoval-Rojas, Mariana Isabel de Sandoval-Rojas y Enríquez de Cabrera y Feliche de Sandoval-Rojas y Enríquez de Cabrera.

<sup>64</sup> Sobre el linaje de los Sandoval, ver De la Guardia Salvetti (2004: 702-707).

padre el duque de Uceda fue expulsado de la Corte y encarcelado en Alcalá de Henares tras un indulto. La elección del mecenas, dado el desprestigio de los Gómez de Sandoval, pudo deberse bien al poder económico de la familia, necesario para la publicación de la novela, o bien a un posible vínculo con don Juan Pimentel de Zúñiga y Requeséns, I marqués de Villar y gentilhombre de cámara de Felipe III, a quien Solórzano servía por esta fecha, o incluso a ambas circunstancias. La dedicatoria consta de unas cuantas líneas en las que el pucelano se dedica más a atacar a los zoilos que a ensalzar al loado y la familia, aunque, evidentemente, no era el mejor momento para elogios. En el discurso le pide al duque que admita la humilde ofrenda para poder alcanzar con su generoso patrocinio el esplendor que le falta.

Las *Jornadas alegres* (1626), redactadas de nuevo bajo la protección del marqués de Villar, al que Solórzano abandonaría solo un poco después, en 1627, iría dedicada a otro insigne aristócrata cercano a la familia real: don Francisco de Eraso Carrillo y Pacheco (1581-1535), I conde de Humanes, caballero mayor del cardenal infante Fernando de Austria y gentilhombre de Felipe IV. Como primogénito de Carlos de Eraso y Peralta, II señor de Mohernando, heredó el privilegio familiar y, en premio por los servicios de la familia, Felipe IV le concedió el condado de Humanes. El noble formó parte del cuerpo diplomático español y recibió el hábito de la Orden de Santiago en 1599<sup>65</sup>. Cabe suponer que en la elección debieron pesar tanto la cercanía del gentilhombre al monarca como la intervención de don Juan Pimentel, I marqués de Villar. De igual modo que en la dedicatoria anterior, Solórzano, en unas cuantas líneas, solicitó el favor del conde, siguiendo la dirección de los escritores antiguos, pero sin demorarse en subrayar sus méritos personales y parentales.

En el frontis de *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627), que vio a la luz en la imprenta de Luis Sánchez, aparecen negro sobre blanco el nombre de don Álvaro Jacinto Colón y

<sup>65</sup> Ver <<http://dbe.rah.es/biografias/46528/francisco-de-eraso-carrillo-y-pacheco>>.

Portugal (c.1598-1636)<sup>66</sup> y su carta de presentación: “almirante de las Indias, conde de Gelves, duque de Veragua, marqués de Jamaica, etc.”<sup>67</sup>, a los que habría que añadir el de IV duque de la Vega de la isla de Santo Domingo. La obra va dedicada en esta ocasión a un gran almirante y adelantado mayor de las Indias, bisnieto de Cristóbal Colón y Aldonza de Espinosa y Portocarrero. En la mención convergen la prosapia familiar, los títulos de nobleza y las distinciones en la Armada española: “nadie tiene más derecho a ser el mecenas de este volumen que V. Exc. por haberle hecho el cielo tan consumado en estas dos partes: que en sangre descende de la Real Casa de Portugal y por el entendimiento adquiere la estimación de todos”<sup>68</sup>. Por primera vez el novelista mostró en el discurso los dos pilares laudatorios del género —el linaje y los méritos personales—, optando en esta ocasión por un dignatario con potestad tanto en la Marina como en el continente americano. Puede que en el mecenazgo recibiera el asesoramiento de su señor don Luis Fajardo Requeséns, a quien había empezado a servir el 22 de marzo de 1627 tras dejar a su pariente el marqués de Villar, don Juan Pimentel de Zúñiga y Requeséns<sup>69</sup>.

Como era esperable, la dedicatoria de *Escarmientos de amor moralizados* (Sevilla, Manuel Sande, 1628) fue reservada a su actual señor don Luis Fajardo Requeséns (1576-1631)<sup>70</sup>, IV marqués de los

<sup>66</sup> Es decir, “Al excelentísimo señor don Álvaro Jacinto Colón y Portugal, almirante de las Indias, conde de Gelves, duque de Veragua y de la Vega, marqués de Jamaica, conde de Montealegre, señor de las villas de Villanueva de Ariscal, Torrequemada y Almuédano, etc.” (Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo*, p. 187).

<sup>67</sup> Álvaro Jacinto Colón y Portugal ostentaba los siguientes títulos nobiliarios: V duque de Veragua, IV duque de la Vega de la isla de Santo Domingo, V marqués de Jamaica y V conde de Gelves.

<sup>68</sup> Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo*, p. 187.

<sup>69</sup> Don Juan Pimentel de Zúñiga y Requeséns era hijo primogénito del V duque de Benavente. Ostentó el título de marqués de Villar de Grajaneros concedido por Felipe III entre 1607 y 1626.

<sup>70</sup> Es decir, “Al excelentísimo señor don Luis Fajardo Requeséns, mi señor, marqués de los Vélez, de Molina y Martorel, adelantando y capitán general del reino de Murcia, virrey y capitán general del reino de Valencia” (Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.).

Vélez, III marqués de Molina, I marqués de Martorell, capitán general y adelantado mayor del reino de Murcia, virrey de Valencia, alcaide de Lorca, comendador de Villarubia, señor de Mula, señor de Librilla, señor de Alhama, señor de Benitaglar, señor de Rosanés, señor de San Andrés de la Barca, señor de Molins del Rey y caballero de la Orden de Santiago desde el 1 de septiembre de 1610<sup>71</sup>. Con un rimero tan notorio de títulos, la elección era esperable: el mecenas se encontraba en su propia casa. Mientras la obra veía la luz en Sevilla, el tordesillano empezaba a codearse con lo más granado del reino de Valencia, ya que en enero de 1628 acompañó al marqués a la ciudad del Turia para ocupar el puesto de virrey. El maestresala permaneció a su servicio hasta el 24 de diciembre de 1631 cuando tuvo lugar el óbito del aristócrata. Tras este infausto episodio, continuó trabajando para la casa nobiliaria al amparo de su hijo y heredero, don Pedro Fajardo y Zúñiga<sup>72</sup>. La dedicatoria revela el afecto al IV marqués de los Vélez, a quien, según sus palabras, le corresponde el homenaje por ser su señor: “me consuelo que no puedan los mismos censurar el acierto de habersele ofrecido a V. Excelencia, pues como dueño mío, tenía justo derecho a serlo suyo”<sup>73</sup>. No sabemos si pudo contribuir en la elección la propia vanidad del marqués, que vería en el mecenazgo la posibilidad de inmortalizar su nombre en el ámbito literario.

Un año más tarde se publicaron *Lisardo enamorado* (1629) y la *Huerta de Valencia* (1629): el primero un poco antes que el segundo a tenor de los documentos (la aprobación y las licencias de *Lisardo* están datadas a finales de mayo de 1628, aunque la novela no se publicó hasta principios del siguiente año). En la carta a los críticos, Solórzano, además de referir que se encontraba en otro reino (“No espera menos favor, aunque en ajeno reino, donde tan agudos ingenios saben honrar a los forasteros”)<sup>74</sup>, informa de que tiene preparada para su publicación *Huerta de Valencia*. En esta ocasión el vallisoletano ofrendó *Lisardo enamorado* a un descendiente del

<sup>71</sup> Ver <<https://dbe.rah.es/biografias/20562/luis-fajardo-de-requesens-y-zuniga>>.

<sup>72</sup> Ver Glenn y Very (1977: 12-13).

<sup>73</sup> Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.

<sup>74</sup> Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.

príncipe de Esquilache: don Carlos Francisco de Borja-Centelles y Fernández de Velasco (1573-1632), hijo de don Francisco de Borja, VI duque de Gandía, y Juana Fernández de Velasco, y bisnieto de Francisco de Borja y Aragón, III General de la Compañía de Jesús. El aristócrata reunía en su persona una serie importante de títulos y cargos políticos: VII duque de Gandía, IV marqués de Lombay, VII conde de Oliva, virrey y capitán general de Cerdeña (1611-1617), miembro del Consejo de Estado, Presidente del Consejo de Aragón y Mayordomo Mayor de la reina Isabel de Borbón<sup>75</sup>. Con esta carta de presentación, Solórzano escogió, indudablemente, al noble más destacado e influyente del reino de Valencia, al que equiparó, por su dignidad, a un emperador romano: “mas como otro Amiclas<sup>76</sup>, voy fiado en el valor y feliz suerte de tal César”<sup>77</sup>.

*Huerta de Valencia* (1629), por su parte, encontró benefactor en el descendiente del marqués de los Vélez, don Pedro Fajardo de Requeséns-Zúñiga y Pimentel (1602-1647), su nuevo señor. El patricio ostentó los títulos de V marqués de los Vélez, II marqués de Martorell y IV marqués de Molina, desempeñó los puestos de adelantado mayor y capitán general del reino de Murcia y fue alcaide de Lorca. Sucedió a su padre en el virreinato de Valencia<sup>78</sup> (1631-1635) y continuó su carrera política como virrey de Aragón (1635-1638), Navarra (1638-1640), Cataluña (1640-1641) y Sicilia (1644-1647), donde finalmente murió, y representó a España como embajador extraordinario en Roma ante Urbano VIII en el período 1641-1647<sup>79</sup>. Sin duda, la trayectoria biográfica del marqués de Molina resulta clave para seguir los pasos del autor desde 1631 hasta

<sup>75</sup> Ver <<https://dbe.rah.es/biografias/14916/carlos-francisco-de-borja-y-fernandez-de-velasco>>. Ver también Pizarro Llorente (2014).

<sup>76</sup> Amiclas era una ciudad espartana, cuyos habitantes viajaron por el mar, acaudillados por Menelao para luchar contra la ciudad anatolia de Troya. Ver el canto II de la *Iliada* (1980: 45).

<sup>77</sup> Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, p. 57. La metáfora se refiere por antonomasia a la familia Borja.

<sup>78</sup> El juramento tuvo lugar el dos de mayo de 1632.

<sup>79</sup> Ver <<https://dbe.rah.es/biografias/9182/pedro-fajardo-de-requesens-zuniga-y-pimentel>>.

1641. A diferencia de otras obras anteriores, la portada de *Huerta de Valencia* se reduce someramente a la mención del destinatario, el título y su condición de criado: “Al excelentísimo señor don Pedro Fajardo, mi señor, marqués de Molina”, posición que se repite en la dedicatoria: “el reconocimiento de criado de V. Excel.”. Para Rubio Árbuez (2017: 46), estas ofrendas a los marqueses de Vélez y de Molina pretendían algo más que mostrar el agradecimiento a sus señores: la presentación de sus novelas con “las debidas credenciales” ante la intelectualidad y la nueva sociedad valenciana. Ambas circunstancias —la gratitud y la necesidad de respaldo— debieron de animar ciertamente al novelista a buscar el amparo de sus obras entre los próceres de esta familia.

Las siguientes novelas —*Noches de placer* y *Las harpías en Madrid*— salieron a la luz en la imprenta barcelonesa de Sebastián de Cormellas en 1631. Por esta fecha, Solórzano debía de estar recopilando algunos de los versos y las obras teatrales de Sebastián Francisco de Medrano, compuestos y leídos en la década anterior en el seno de la Academia de Madrid, y que se publicarían un año más tarde en dos volúmenes en la capital lombarda con el título *Favores de las musas hechos a don Sebastián Francisco de Medrano en varias rimas y comedias que compuso en la más célebre academia de Madrid, donde fue presidente meritísimo* (Milán, Juan Baptista Malatesta, a costa de Carlo Ferranti, 1631). Sobre si Castillo Solórzano acompañó o no a Italia al protonotario Francisco de Medrano, el cual viajó a Milán como capellán del duque de Feria, no existen evidencias ni tampoco acuerdo entre los investigadores hasta el momento<sup>80</sup>. Amén de las novelas referidas, el novelista

<sup>80</sup> Cotarelo y Mori (1906: XLIV-XLV) consideró el viaje una suposición infundada, ya que en el tomo conservado (el segundo se perdió en el mar por un naufragio de la nave) no se encontraba nada que indujera a pensar en la intervención del autor como editor de los versos. Apuntó incluso a que Medrano editó la obra ocultándose tras el nombre de su amigo para evitar las censuras que pudiera recibir un sacerdote por la publicación de sus versos, una excusa sin fundamento para Jauralde Pou (1985: 17) por la dedicación a la literatura de tantos clérigos y sacerdotes de la época. Para Juliá Martínez (1944: xx) la participación de Solórzano en la publicación de *Favores de las musas* se redujo a la conservación y reunión de las obras que Medrano había leído en la Academia de Madrid. No mencionó el supuesto viaje al milanés y situó a

publicó por estas fechas *La niña de los embustes* (1632) y *Los amantes andaluces* (1633). Las colecciones *Noches de placer*, deudora esta en el título de las *Piacevoli notti* de Straparola, y *Los amantes andaluces*<sup>81</sup> carecen de dedicatoria; la primera no cuenta tampoco con poemas preliminares y la segunda no dispone de prólogo. En ambos casos el vacío paratextual podría deberse a varios motivos, como la probable ausencia del autor de la ciudad condal durante la edición o la falta de vínculos con los nobles de la tierra. En cualquier caso, estas omisiones son tan significativas como su presencia, pero la falta de datos nos obliga a conjeturar sin una base sólida.

El mecenas de *Las harpías en Madrid* (1631) fue don Francisco Maza de Rocamora (1628-¿?), I conde de la Granja<sup>82</sup>, señor de las villas de Mogente<sup>83</sup>, Agost<sup>84</sup> y Novelda<sup>85</sup>, en la comarca de la Vega Baja del Segura, en la provincia de Alicante. Este noble contrajo matrimonio con doña Isabel Maza de Lizana y Vallebrera, señora de

Solórzano en Barcelona a finales de 1631 cuando falleció el marqués de los Vélez. Jauralde Pou (1985: 16-17), por su parte, piensa que pudo acompañar a Medrano, ya que sería difícil de justificar de otro modo la ausencia de Valencia cuando muere su señor, aunque también plantea la dificultad de buscar una fecha para ese viaje por el número y la continuidad de las publicaciones en Barcelona.

<sup>81</sup> *Los amantes andaluces* (1633), sin dedicatoria, poemas preliminares ni prólogo, solo consta de dos aprobaciones y dos licencias fechadas en noviembre de 1632.

<sup>82</sup> El señorío de la Granja se convirtió en condado por la gracia de Felipe IV en 1628.

<sup>83</sup> La comarca de Mogente, perteneciente al reino taifa de Murcia, ofrece una larga historia desde su reconquista por Alfonso X el Sabio en el siglo XIII. Más tarde, por el tratado de Almisra (1244), durante el reinado de Jaime I, pasó a formar parte de la corona de Aragón y, por el pacto de Elche (1305), del reino de Valencia. Después del linaje de los condes de Albaterra, el señorío ha pertenecido a otras casas nobiliarias como la de los condes de Albaterra, cuyo título aún ostentan. Ver *Pares/Archivos españoles* <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/3922158>>.

<sup>84</sup> Agost, que perteneció a la municipalidad de Alicante en época de Alfonso X, se integró en la corona de Aragón tras su conquista por Jaime II de Aragón en 1296. Doña Isabel Maza de Lizana, la esposa de don Francisco de Rocamora, fue la señora de Agost en este período.

<sup>85</sup> El señorío de Novelda, provincia de Alicante, fue concedido por el rey de Aragón Pedro el Ceremonioso a Mateo Gornay; se convirtió en baronía en 1448 y, más tarde, fue título de propiedad de los Rocamora y los condes de la Granja, entre otros nobles.

Agost, pero por la falta de descendencia, el título nobiliario recayó en doña Violante de Rocamora y Maza, hermana de don Francisco. Seguramente el autor conocía estas circunstancias porque en la dedicatoria le desea que “N. S. guarde con dilatada sucesión en su casa, como desea”. En el escrito Solórzano atribuye la elección a las cualidades del protector —prudencia, afabilidad y capacidad de mecenazgo—, aunque en ello pesó naturalmente su “ilustre sangre”. Es probable que don Francisco Maza fuera un noble cercano a la familia de don Pedro Fajardo y, por tanto, conocido del novelista castellano. En él se combinan la nobleza, el mecenazgo y el contexto geográfico. Solórzano necesitaba un valedor de estas calidades que apadrinara su obra en el reino levantino.

Dos años más tarde el vallisoletano se inclinó por otro mecenazgo alicantino en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (Barcelona, Gerónimo Margarit, 1632): don Juan Alfonso Martínez de Vera. Este caballero ocupó los puestos de tesorero y baile local en la ciudad portuaria y perteneció a la Orden de Santiago<sup>86</sup>. El afecto de Solórzano por este noble apuntaba alto como revela el anuncio de próximas dedicatorias: “admita este servicio por primicia de muchos que le pienso hacer en mayores asuntos”<sup>87</sup>; sin embargo, una infortunada estocada recibida un año más tarde a resultas de rivalidades nobiliarias, con la consecuente pérdida de su vida, impidió la consecución feliz de este propósito.

Las *Fiestas del jardín, con tres comedias y cuatro novelas* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1634), fue igualmente otorgada a otro principal valenciano, don Vicente Valterra Blanes Borja Ribelles, poseedor de los títulos de conde de Villanueva, barón de Torrestorres y Castelmontant, señor de Canet y de la isla de Formentera, y miembro de la Orden de Calatrava desde 1630. En el discurso concurren los motivos consabidos de la elección —el noble linaje y la suma de virtudes— y, como es recurrente en los prólogos, la solicitud de protección ante los censores: “Su generosa estirpe bien conocido es

<sup>86</sup> Ver <<http://www.alicantevivo.org/2010/10/origenes-de-unos-caballeros-alicantinos.html>>.

<sup>87</sup> Castillo Solórzano, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, p. 5.

en España, siendo de lo más noble de ella. Su ingenio, los actos de prudencia manifiestan bien ser dado con mano franca de los cielos. Su afabilidad con todos promete honras a este humilde trabajo mío, que desnudo de elocuencia elige su patrocinio para cobrar esfuerzo contra los mordaces detractores que le esperan”<sup>88</sup>.

Un año más tarde, a mediados de 1635, Solórzano llegó a Aragón asistiendo a su señor don Pedro Fajardo, que había sido nombrado virrey de la corona aragonesa en sustitución de don Fernando de Borja, tercer conde de Mayalde. En estas tierras, donde permaneció hasta finales de 1637 según el original autógrafo de *El mayorazgo figura*, el vallisoletano publicó las *Aventuras del bachiller Trapaza*<sup>89</sup> (Zaragoza, Pedro Vergés, 1637) y reforzó su relación con la escritora María de Zayas, por la que, según Glenn y Very (1977: 13), sintió siempre un gran aprecio y respeto. La madrileña publicó este mismo año también en Zaragoza sus *Novelas amorosas y ejemplares o Decamerón español*<sup>90</sup> (Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Esquer, 1637), en cuyos preliminares Solórzano dedicó unas décimas y un soneto<sup>91</sup> a la novelista y, probablemente, el segundo prólogo anónimo (“De un desapasionado”)<sup>92</sup>. La amistad entre ambos autores remontaba a la Academia de Medrano en Madrid<sup>93</sup>, donde Lope refulgía y otros escritores advenedizos buscaban un espacio propio en el mundo literario. Uno y otro, además, compartieron, desde pronto y hasta su fallecimiento,

<sup>88</sup> Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, fol. 3r.

<sup>89</sup> Según Cotarelo y Mori (1906: LVI), Solórzano llevaba en la maleta la novela para su publicación, como parecen indicar las aprobaciones y licencias de impresión datadas en julio y octubre de 1635, respectivamente.

<sup>90</sup> La colección salió a la luz en Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, a costa de Pedro Esquer.

<sup>91</sup> Solórzano compuso cuatro décimas (“María, aunque vuestra fama”) y un soneto (“Ya os ofrecen, María, en la Helicón”) para las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas (1637).

<sup>92</sup> Sobre la intervención de Castillo en los paratextos de María de Zayas, ver Bonilla Cerezo (2022: 97-100).

<sup>93</sup> Según Bonilla Cerezo (2012), no se descarta tampoco la asistencia de Solórzano a otras academias, como la de Francisco de Mendoza, secretario del conde de Monterrey, donde se leyeron algunos versos de los *Donaires del Parnaso* (1624-1625).

una gran admiración por el Fénix, como manifiesta su participación en la *Fama póstuma* (1636) preparada por su discípulo Juan Pérez de Montalbán. Según Emre Özmen (2019), en este período de consolidación literaria, el maestresala ejerció con la sobrina del impresor Luis Sánchez el mismo patronazgo que Lope practicara con él años atrás. Poco después, el novelista aprobaría en *La garduña de Sevilla* (1642) la escritura de la madrileña y, por añadidura, la de la andaluza Ana Caro de Mallén:

[...] en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España<sup>94</sup>.

Aprovechando su paso por las tierras aragonesas, Solórzano dedicó las *Aventuras del bachiller Trapaza* a un importante militar y noble aragonés de origen oscense, cercano a la realeza, don Juan Sanz Latrás y Cavero, Mur y Bolea (c. 1575-?), I conde de Atarés y señor de las Baronías y castillos de Latrás y Javierragay, así como de los lugares de Anzánigo, Sieso, Arto, Belarra y Escalete. Felipe III le concedió la hidalguía en 1604 y Felipe IV, el título de conde de Atarés en 1625 por luchar contra los franceses en el valle de Ansó con un ejército de doscientos vasallos pagados a su costa. Ocupó, asimismo, el puesto de diputado en las cortes aragonesas en compañía de su hijo y perteneció a la Orden de Santiago<sup>95</sup>. Probablemente, o mejor casi seguro, el escritor conoció a este noble durante su estancia en la corona de Aragón. Aunque las fechas de los paratextos son previas, la dedicatoria se debió de incluir más tarde cuando los preliminares llegaron a las prensas tras la impresión de la novela y su cotejo por el corrector oficial. La loa de esta novela es una de las más extensas del corpus novelístico. En ella, el autor se prodiga en

<sup>94</sup> Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla*, p. 52.

<sup>95</sup> Ver Gómez Zorraquino (2020: 175-210).

encomios resaltando tanto la “generosa sangre” como las virtudes del mecenas: “Su claro ingenio bien da por sí satisfacción bastante, pues siempre acompañado de su prudencia, es el régimen de sus acciones, con que en todas acumula alabanzas y adquiere aplausos de cuantos le experimentan y conocen”<sup>96</sup>.

Las cuatro novelas últimas de Solórzano se publicaron después de 1640; y las dos finales —*Sala de recreación* (1649) y *La quinta de Laura* (1649)— vieron la luz póstumas. En 1640 el V marqués de los Vélez fue nombrado virrey de Cataluña, razón por la que Solórzano regresó a Barcelona donde editó *Los alivios de Casandra* (Barcelona, Jayme Romeu, 1640). La colección tuvo su primera reedición un año más tarde en el mismo lugar e imprenta. La obra fue dedicada a otro representante de la más alta nobleza aragonesa: don Jaime Francisco Víctor Sarmiento de Silva Fernández de Híjar<sup>97</sup> (1625-1700), V duque de Aliaga, Híjar y Lecer (1642-1700), III marqués de Alenquer, VIII conde de Belchite, IV conde de Salinas y IV conde de Ribadeo, virrey de Aragón (1681-1700) y caballero del Toisón de Oro. Por la fecha de nacimiento, cuando Solórzano le dedicó la colección, el futuro duque era aún un doncel que no había heredado los títulos nobiliarios. Para hacer valer su ilustre prosapia el pucelano se apoyó en sus ascendientes más cercanos —abuelo<sup>98</sup> y padre<sup>99</sup>— sin mencionar sus nombres de sobra conocidos en la España del momento.

<sup>96</sup> Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza*, p. 56.

<sup>97</sup> Sus padres fueron don Rodrigo de Silva Mendoza y Sarmiento (duque de Híjar, conde de Salinas, conde de Ribadeo, conde de Belchite, adelantado de la mar, general de las tres provincias, Álava, Guipúzcoa y Vizcaya) y doña Isabel Margarita Fernández de Híjar.

<sup>98</sup> Don Diego de Silva y Mendoza (1564-1630) fue hijo de los duques de Éboli, Ruy Gómez de Silva y Ana de Mendoza de la Cerda. Fue III duque de Francavilla, VII conde de Salinas y Ribadeo, I marqués de Alenquer y virrey y Presidente del Consejo de Portugal (1617-1621). Perteneció al círculo del duque de Uceda y fue un reconocido poeta, erudito y hombre de gran cultura. Ver Dadson (1996: 309-318).

<sup>99</sup> Don Rodrigo Sarmiento de Silva de Villandrando y de la Cerda (1600-1664) ostentó los títulos de conde de Belchite, de Salinas y Ribadeo, marqués de Alanquer, duque de Francavilla y IV duque consorte de Híjar por su matrimonio con doña Isabel Margarita Fernández de Híjar. Después de caer en desgracia por motivos políticos, fue nombrado gentilhombre de la cámara del rey y miembro

Dos años después se estampó la novela picaresca *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (Madrid, Domingo Sanz de Herrán, 1642) en la Imprenta del Reino en Madrid y fue reeditada en 1644 en la imprenta de Sebastián Cormellas en Barcelona. Hacia 1641 se le pierde la pista al autor, que seguramente viajó a Italia acompañando a su señor don Pedro Fajardo a Roma donde fue a ocupar el cargo de embajador extraordinario<sup>100</sup>. Esta circunstancia nos hace suponer que el novelista vivía en la ciudad de los Césares cuando se publicó *La garduña* en Madrid y que, por tanto, había dejado el negocio editorial cerrado antes de su viaje. La ficción picaresca, probablemente la más famosa del autor, fue dedicada al señor don Martín de Torrellas y Bardají, Fernández de Heredia y Luna, I conde de Castellflorit, título creado por Felipe IV en 1626 para este noble de las baronías de La Almolda y Antillón, y de los lugares de Castellflorit, Pertusa, Osso, Zaidín, Bespén, Abiego, Ponzano, Letux y las Cellas<sup>101</sup>. Martín de Torrellas contrajo matrimonio en dos ocasiones: la primera con doña Francisca de Santacruz Morales, con la que tuvo a su heredero don Bernardino Fernández de Heredia y Torrellas-Bardají, y la segunda con doña Luisa Sanz de Latrás y Catalán de Ocón, III condesa de Atarés<sup>102</sup>. En la dedicatoria, también extensa, Solórzano expuso claramente las razones de su elección: “Así este trabajo, que en la superficie del asunto muestra qué débil pluma le ha escrito, qué limitado ingenio le ha pensado y qué corto caudal le saca a luz, ha menester valerse no menos que del grande apoyo de V. S., de quien hace elección su autor para que su nombre y antiguos blasones le honren y su noble patrocinio le ampare”; y el convencimiento de que había elegido acertadamente al concurrir en el noble “un gran

de los Consejos de Estado y Portugal. Ver <<https://dbe.rah.es/biografias/14817/rodrigo-sarmiento-de-silva-de-villandrando-y-de-la-cerda>>.

<sup>100</sup> Ruiz Moncuerde (1622: 11).

<sup>101</sup> Su ascendencia testimonia la noble cuna del conde. Sus progenitores fueron Luis de Torrellas y Bardají, VII barón de Torrellas, y Violante de Luna. Los abuelos por vía paterna, Juan de Torrellas y Bardají, VI barón de Torrellas, y María Sánchez de Toledo; y por la materna, Artal de Alagón, III conde de Sastago, y Luisa Fernández de Heredia y Cuevas.

<sup>102</sup> Para la biográfica del I conde Castellflorit, ver Moreno Meyerhoff (2004: 635-636).

caballero y un señor prudente”. El pucelano pudo conocer al conde en su etapa previa en Cataluña durante los años del virreinato de don Pedro Fajardo, entre 1640 y 1641, antes del traslado a Roma como diplomático, aunque carecemos de documentos para su confirmación.

Habría que esperar unos años más para que salieran póstumas en Zaragoza sus dos últimas colecciones: *Sala de recreación* (Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja Lamarca, 1649) y *La quinta de Laura* (Zaragoza, Matías de Lizán, 1649). La primera fue costeada por el mercader José Alfay<sup>103</sup> y salió a la luz diez años después de las aprobaciones, que están fechadas en septiembre de 1639. La redacción de la dedicatoria recayó, por mor del deceso del autor<sup>104</sup>, en el propio librero José Alfay, que eligió como auspiciador a don Francisco Antonio González Jiménez de Urrea, siguiendo la inclinación de Solórzano a “elegir a los más nobles señores y títulos de España para amparo de sus obras, y defenderlas con el escudo de sus nombres”<sup>105</sup>. Este noble, perteneciente a una de las ocho principales familias nobiliarias del reino de Aragón, heredó el señorío de Berbedel, la magnífica biblioteca de su tío don Francisco Jiménez de Urrea<sup>106</sup> (1589-1647), que contenía más de ocho mil publicaciones y numerosos manuscritos, y una importantísima colección de monedas. Entre el patrimonio bibliográfico hoy perdido se hallaban los originales de las comedias de Lope: *Parte veinticinco perfecta y verdadera de las comedias del Fénix de España* (Zaragoza, viuda Pedro Vergés, 1647). Lo más destacado del escrito reside en

<sup>103</sup> José Alfay fue un librero, editor y compilador de Zaragoza, que costeó la publicación de *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (1654). Para el catálogo de sus ediciones financiadas, ver González Ramírez (2010: 97-154).

<sup>104</sup> El empleo de los verbos en pasado para referirse al autor constata su fallecimiento.

<sup>105</sup> Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, p. 41.

<sup>106</sup> Don Francisco Jiménez de Urrea y González de Munébraga (1589-1647) fue distinguido con el cargo de capellán del rey por Felipe IV tras las cortes celebradas en Barbastro y Calatayud (1626) y nombrado cronista mayor del reino de Aragón por acuerdo de la diputación entre los años 1631 y 1647 tras la muerte de Bartolomé Leonardo de Argensola. Ver <<https://dbe.rah.es/biografias/13307/francisco-jimenez-de-urree-y-gonzalez-de-munebraga>>.

las elogiosas palabras que el prologuista dedicó al autor: “El ingenioso y justamente celebrado don Alonso Castillo y Solórzano”<sup>107</sup>, y las peticiones patrocinadoras del librero, sin olvidarse de sí mismo, pretendiendo con su protección que “renazca en lo *eterno* la fama del autor, y yo cobre pie en los favores de V.M. en premio de mis solícitos pasos”<sup>108</sup>. Las palabras apuntan (la cursiva es mía) a que Solórzano por estas fechas ya había fallecido.

*La quinta de Laura*, por su parte, fue costeada por el librero Matías de Lizán e impresa en el Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza. El editor, por los motivos referidos más arriba, se encargó también de la dedicatoria de la colección, que fue concedida en esta ocasión al señor don Francisco Jacinto Funes de Villalpando y Climent (1618-1679), un insigne noble del reino de Aragón, entre cuyos títulos se encuentran los de I marqués de Osera, VII barón de Quinto y Figueruelas y señor de Estopilán, Cabañas y Villafranca del Ebro. Realizó una brillante carrera militar al servicio de Felipe IV<sup>109</sup>, ocupó el cargo de gentilhombre de la Cámara de su Majestad y el de escribano de raciones de la Real Casa de Aragón. Fue también comendador de Calatrava y un escritor plural que cultivó la novela, el teatro y la biografía<sup>110</sup>. Entre sus obras destacan la comedia *Más pueden celos que amor* (1642) y la novela *los Escarmientos de Jacinto* (1645). No tuvo descendencia de su matrimonio con Anastasia Abarca de Bolea, por lo que su hermano José Antonio Funes de Villalpando heredó el título. La dedicatoria, quizá la más prolija del conjunto, sigue la retórica habitual en estos

<sup>107</sup> Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, p. 41.

<sup>108</sup> Castillo Solórzano, *Sala de recreación*, p. 41.

<sup>109</sup> Se ejercitó en la escuela del I marqués de Leganés, don Diego Mesía y Guzmán (1582-1655), quien desempeñó puestos muy destacados durante el reinado de Felipe IV: consejero de Guerra y Estado, embajador de Inglaterra y Francia, presidente del Consejo de Flandes, gobernador de Milán, virrey y capitán general del Ejército de Cataluña, capitán del Ejército de Extremadura, gobernador del ejército del Cardenal Infante en Alemania, gentilhombre de la cámara del Rey y primer caballero. Ver <<http://dbe.rah.es/biografias/12746/diego-messia-felipez-de-guzman>>.

<sup>110</sup> Ver <<https://dbe.rah.es/biografias/9979/francisco-jacinto-funes-de-villalpando-y-climent>>.

escritos: la necesidad de protectores nobles que defiendan las novelas de las calumnias de los críticos maliciosos y sin ingenio, la mención al autor (“El dueño de estas novelas es bien conocido en España por sus escritos”)<sup>111</sup> y los elogios al mecenas, tanto por sus obras (*Los escarmientos de Jacinto*), como por los méritos militares, realizando sus muestras de valor en diversos sitios (Tornavento, Berceli, Salsas, Monzón y Lérida); por último, el librero muestra sus respetos al marqués de Osera, de quien se considera su servidor.

Concluyendo, Solórzano supo elegir con acierto a sus dedicatarios, todos ellos miembros de las casas más notables de la nobleza castellana o aragonesa con un valioso rosario de títulos en su haber; ricoshombres —condes, marqueses, duques, barones—, que desempeñaron puestos importantes en el entorno real y político, y fueron distinguidos con las cruces de las órdenes militares españolas; todos ellos, en definitiva, nombres de especial relieve en la historia y la cultura del Seiscientos, que ayudaron económicamente a la publicación de las novelas y, con su prestigio, ampararon y proporcionaron esplendor a su producción novelística.

#### LOS POEMAS PRELIMINARES O LA RETÓRICA DE LA ALABANZA

Aparte del amparo de los aristócratas, la prosa de ficción de Castillo Solórzano contó con el valioso patronazgo de los escritores contemporáneos. La mayoría de los preliminares contienen poemas laudatorios de autores conocidos y no tan conocidos que trataron, apreciaron y admiraron al escritor o bien únicamente adularon su producción por razones no literarias. El grueso de estas estrofas laudatorias menudea en las primeras colecciones, con especial esplendor en el período valenciano y descenso vertiginoso a partir de 1630, a excepción de *Fiestas del jardín* (1634) que reúne tres poemas epidícticos en sus primeras páginas. El corpus poético preliminar está conformado por un conjunto de treinta y un poemas, sin contar los incluidos en los paratextos de *Patrón de Alcira* (1636) —un soneto y tres décimas—, que no comentaremos por no pertenecer al género de la ficción. El

<sup>111</sup> Castillo Solórzano, *La quinta de Laura*, s. p.

acervo poético está integrado, sobre todo, por décimas —veintisiete en total—, tres sonetos y un madrigal. La espinela, empleada principalmente en los epigramas y las glosas, se alza en la estrofa preponderante del conjunto por su brevedad y estructura cerrada.

La colección poética se reparte en las novelas de la siguiente manera:

- *Tardes entretenidas* (1625):
  - Décima de Gabriel de Corral
- *Jornadas alegres* (1626):
  - Madrigal de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo
  - Décima de don Juan de la Rea y Zurbano
  - Décima de Luis de Villalón
- *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627)
  - Décima del doctor Francisco de Quintana
  - Décima de Juan de la Rea y Zurbano
- *Escarmientos de amor moralizados* (1628)
  - Décima de Simón de Ayala y Macedonia (secretario del conde de Altamira)
  - Décima de don Alejo del Hierro
  - Décima de don Fulgencio Osorio y Pinelo
  - Soneto de don Sancho de Molina, Cabeza de Vaca
- *Lisardo enamorado* (1629)
  - Soneto de don Gaspar Vivas y Velasco
  - Décima de don Luis Castilla de Villanova
  - Décima de don Vicente Gascón de Siurana
  - Décima de Iusepe Gil Pérez de Bañatos
  - Décima de Monserrat de Cruyllas
  - Décima de Mosén Abdón, Clavel
  - Décima de Mosén Cosme Damián Tofiño
  - Décima de Jacinto Navarro
  - Décima de Marco Antonio de Ortí y Moles
  - Décima de don Jacinto Fernández de Talavera y Arias
- *Huerta de Valencia* (1629)
  - Soneto de don Sancho de Molina, Cabeza de Vaca.
  - Décima de don Alejo del Hierro

- Décima de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo
- Décima de don Lorenzo de Soto y Vargas
- Décima de Felisarda Leonora
- Décima del licenciado Luis de Villalón
- Décima de don Fulgencio Osorio y Pinelo
- Décima de don Francisco de Tamayo y Porres
- *Fiestas del jardín* (1634)
  - Décima de don Alejo del Hierro
  - Décima de Jacinto Alonso de Maluenda
  - Décima de don Francisco de Aguirre Vaca

Las obras publicadas entre 1629 y 1634 (*Noches de placer*, *Las harpías en Madrid*, *La niña de los embustes* y *Los amantes andaluces*) y las posteriores a *Fiestas del jardín* (*Aventuras del bachiller Trapaza*, *Los alivios de Casandra*, *La garduña de Sevilla*, *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*) carecen de poemas laudatorios por razones probablemente diversas —biográficas, editoriales, circunstanciales...—, aunque creemos que el motivo principal es su escasa necesidad. A partir de 1630, Solórzano se ha convertido en un autor consagrado, que publica anualmente y no precisa de avales literarios ni lisonjas vanas para patrocinar sus obras. Estas colaboraciones resultan hartamente relevantes por la información extraliteraria que aportan: la finalidad de los poemas, los vínculos —afectivos y profesionales— del autor con otros escritores y la trayectoria vital del pucelano. El primer autor que compuso unos versos para el escritor novel, que llevaba solo unos cuantos años probando suerte literaria en la Corte<sup>112</sup>, fue su paisano Gabriel de Corral (1600-h. 1652). Próximo a Lope, el autor de *La Cintia de Aranjuez* (1629) estudió Filosofía y Derecho (se doctoró en esta segunda disciplina) y, más tarde, siguió

<sup>112</sup> Castillo Solórzano debió de llegar a la Corte alrededor del año 1619 con el propósito de encontrar en la literatura un medio para mejorar sus condiciones de vida, ya que, a pesar de heredar a sus padres y tíos, tuvo que vender todas sus propiedades familiares. Por esta fecha entró en contacto con los círculos literarios madrileños y dio a conocer sus primeros textos, como el soneto laudatorio compuesto para la publicación del libro de su amigo Cristóbal González de Torneo, *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría* (1619). Ver Emilio Cotarelo y Mori (1906) y Glenn y Very (1977).

la carrera eclesiástica<sup>113</sup>. La camaradería entre Lope y De Corral debió fraguarse en Madrid en la Academia de Sebastián Francisco de Medrano<sup>114</sup>. Cayuela (1996: 26) incluyó su nombre entre los asiduos a la tertulia junto con Pérez de Montalbán, Salas Barbadillo y Gabriel Bocángel, porque, en palabras de Medrano, estaba entre “los floridos ingenios” de su academia<sup>115</sup>. Gabriel de Corral era por entonces un poeta conocido únicamente en el mundillo literario, ya que sus obras principales se publicarían más tarde: *La prodigiosa historia de los dos amantes Argenis y Poliarco* (Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1626), a partir de la traducción de John Barclay<sup>116</sup>, y la novela pastoril *La Cintia de Aranjuez, miscelánea de prosas y versos* (Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1629). Sus versos, bastante convencionales, recurren en *Tardes entretenidas* a motivos mitológicos sobradamente conocidos, como Febo o el monte Parnaso, y a juegos ingeniosos de palabras a partir de las antítesis “luz” y “oscuridad” y el propio título de la colección<sup>117</sup>.

<sup>113</sup> Viajó a Italia como secretario del conde de Monterrey, que fue nombrado embajador de Roma, y recibió el favor del papa Urbano VIII, también poeta y benefactor de las letras. Por la protección de ambas dignidades, recibió los cargos eclesiásticos de canónigo de la catedral de Zamora y abad de la Colegiata de Toro (*Biblioteca Digital Menéndez Pelayo*: <<https://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=101084&posicion=1>>).

<sup>114</sup> Esta Academia reunió a una importante nómina de escritores del momento entre 1617 y 1622. Tras la ordenación sacerdotal de Medrano en 1622 y su ingreso en la Congregación de San Pedro Apóstol de Madrid el día 29 de junio del mismo año (*Libro Primero de Entrada de Señores Congregantes*, fol. 27v.), la tertulia se desplazó a la casa de don Francisco de Mendoza, conde de Monterrey. El dato sobre el ingreso en la Congregación de San Pedro Apóstol ha sido facilitado por su archivero don Jesús López Sotillo.

<sup>115</sup> Sebastián Francisco de Medrano, *Favores de las musas*, preliminares, s. p.

<sup>116</sup> La novela de carácter bizantino sería también traducida por Joseph Pellicer en 1626. Para la rivalidad de Lope y Pellicer por su amistad con Góngora, ver Juan Manuel Rozas (1984): <<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-contra-pellicer-0/html>>.

<sup>117</sup> Se trasladan a continuación y en nota fragmentos de tales poemas. Aquí: “Su primera luz os llama, / Alonso, el Polo español, / si a Febo el Pindo por Sol, / a vos por su aurora os ama; / oscurece vuestra fama / muchos ingenios cobardes, / y así, suspendiendo alardes / de luz, vuestra cortesía, / altera la ley del día / y amanecéis por las *Tardes*” (Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 15).

Un año más tarde, cuando se publicaron las *Jornadas alegres* (1626), tres escritores elogiaron la segunda colección del maestresala: Alonso de Salas Barbadillo, Juan de la Rea y Zurbano y Luis de Villalón. El primero compuso un madrigal y los otros dos escribieron décimas. La amistad de Solórzano con Salas Barbadillo debió comenzar seguramente en la academia de Medrano. Alonso de Salas Barbadillo (1581-1635), natural de Madrid, estudió Filosofía en Alcalá de Henares y frecuentó tertulias literarias cuyo ambiente parodió posteriormente en su narrativa corta<sup>118</sup>. Su pertenencia a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento lo puso también en relación con otros escritores medulares del Seiscientos como Cervantes y Quevedo. El madrigal que dedicó a Solórzano está vertebrado por la dilogía “Castillo”<sup>119</sup>. El madrileño, jugando con la acepción originaria del apellido, ensalzó la fortaleza que el autor construye con su obra en el monte Parnaso para la defensa de las musas. La amistad de los dos autores se mantuvo en el tiempo: tres años más tarde compondría una décima para *Huerta de Valencia* (1629). El licenciado en Derecho don Juan de la Rea Zurbano, que desempeñó destacadas funciones políticas como miembro del Consejo de su Majestad, alcalde mayor y corregidor en varias ocasiones<sup>120</sup>, fue también un aficionado a la poesía. Gaspar

<sup>118</sup> Ver Munguía Ochoa (2018: 117-128).

<sup>119</sup> Este es: “¡Oh, Castillo! Tan fuerte como hermoso, / fabricado en la cumbre de aquel monte, / de quien toda la esfera es horizonte: / aquel monte sagrado de las Musas, / que émulo del cielo, / preside a los demás montes del suelo, / que ya en tan superior parte resides, / que, al que preside a todos, le presides. / Pues las musas te eligen su defensa / (opuesto a la vulgar plebeya ofensa), / crece y aumenta siempre a tu edificio / tales piedras como ésta cada día, / cuya correspondencia / causará consonancia y armonía; / piedra que, de caracteres sembrada, / no menos que caracteres por flores, / purpúreas y fragantes, / que hermosas tanto son como elegantes. / Crece sobre el dominio de los hados, / ¡oh, edificio equívoco a los ojos! / Castillo en la robusta fortaleza / y parque en la fragancia y la belleza” (Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, p. 11).

<sup>120</sup> Fue alcalde mayor de Jdraque (Guadalajara, España) por el duque del Infantado y de Valdemoro (cerca de Madrid) por el duque de Lerma. Ocupó el cargo de corregidor de Guipúzcoa (Mondragón) en dos ocasiones y de Molina (Guadajara, España) entre 1633 y 1636. Parece que su corregimiento fue importante, ya que estuvo atendido por letrados en Derecho.

Dávila recopiló e imprimió sus sonetos, junto con los de otros poetas, a instancias del duque de Nájera<sup>121</sup> en 1634<sup>122</sup>. El motivo retórico de la décima<sup>123</sup> consiste en la doble acepción del término “jornadas” como título y concepto temporal; los versos centrales tratan el *delectare* que la colección proporciona por su entretenimiento y diversión. La estrofa concluye con una referencia mitológica “hecho un Argos a Morfeo” para enfatizar el deleite del relato. El poeta repetiría con otra décima al año siguiente en la colección *Tiempo de regocijo* (1627).

De Luis de Villalón, por su parte, escasea la información; solo hemos podido registrar, en el ámbito académico, el grado de licenciado. Presumimos por los poemas laudatorios que debió ser un aficionado a la poesía de los círculos madrileños con el que el tordesillano entabló una amistad duradera. La décima<sup>124</sup>, bastante trivial y rayana en el género anacreóntico, reitera el ingenio del autor. Más tarde compondría otra décima encomiástica para *Huerta de Valencia* (1629) cuando Solórzano se encontraba al servicio del marqués de los Vélez en el reino de Valencia. Los tres panegiristas, por ende, mantuvieron una dilatada amistad con el tordesillano.

En *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627) colaboraron en las laudes dos escritores: el madrileño Francisco de Quintana (1599-1658) y, una segunda vez, el corregidor de la Rea Zurbano. La amistad del tordesillano con el primero remontaba a la tertulia de Medrano y se mantuvo viva durante décadas, como testimonio la aprobación de *La garduña de Sevilla* en 1642, una etapa

<sup>121</sup> La colección estaba formada por cuarenta y cuatro composiciones de 37 poetas de diverso prestigio, entre ellos, Moreto, López de Zárate o Vélez de Guevara. Ver Rubio Paredes (1984: 25).

<sup>122</sup> Gallardo (IV, 1888: 747). Ver Larrea (2018: 457-460).

<sup>123</sup> “Con tan alegres jornadas / a todos entretenéis, / y con su dulzura hacéis / las horas menos pesadas; / jornadas bien empleadas / son las vuestras, pues que veo / lleno de gusto el deseo, / los ojos entretenidos, / los sentidos divertidos / y hecho un Argos a Morfeo” (Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, p. 12).

<sup>124</sup> “En vuestro ingenio sutil, / hoy, don Alonso, contemplo / un fecundo Abril, a ejemplo / de dar lo que da el Abril; / que si bizarro y gentil / con flores nos acomete, / hoy vuestro ingenio promete / Abril de mayor primor, / en cada verso una flor / y en un libro, un ramillete” (Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, p. 13).

en la que el rector de la Latina, al menos en funciones, se había alejado del mundo literario para entregarse a sus funciones sacerdotales y rectorales. No se puede obviar que, desde su ingreso en la Congregación de San Pedro Apóstol de Madrid, el sobrino del cronista don Jerónimo de Quintana desempeñó anualmente y de manera continuada diferentes cargos y responsabilidades en la Comunidad. En la misma tendencia de los vates anteriores, el autor de la *Historia de Hipólito y Aminta* alardea de ingenio en la décima<sup>125</sup> a partir de los vocablos del título “Tiempo” y “Regocijo”, empleando dilogías y juegos de palabras relacionados con el precepto clásico *prodesse et delectare*. La décima<sup>126</sup> del corregidor De la Rea Zurbarano se asemeja a la de Quintana en los versos segundo y tercero y en el desarrollo del precepto horaciano, destacando la combinación en la obra del deleite (“regocijo”, “donaire”, “placer”) y el provecho (“concetos”, “fruto”, “tributo”).

Los preliminares de los *Escarmientos de amor moralizados* (1628) contienen cuatro loas: tres décimas y un soneto. El autor debió escribir esta colección, al menos en parte, durante su servicio en la casa del marqués de los Vélez, don Luis Fajardo Requeséns<sup>127</sup>; y la impresión coincidió con la reciente estancia en el reino de Valencia, ya que en enero de 1628 don Luis fue nombrado virrey de este territorio. Los poetas que enaltecen en esta ocasión a Solórzano son secundarios y prácticamente desconocidos: de Alejo del Hierro, Fulgencio Osorio y Pinelo y Sancho de Molina, Cabeza de Vaca, no se conservan datos biográficos; y, de Simón de Ayala y Macedonia, por el título que aparece debajo de su nombre, se sabe que ejercía de secretario del V conde de Altamira, don Lope de

<sup>125</sup> “De la elegancia y el modo / de este discurso, colijo / que es, siendo de *Regocijo*, / cifra de elocuencia, y todo / cuando a verle me acomodo / dar dotrina tan a tiempo, / disfrazada en pasatiempo, / llego también a pensar, / que a este *Tiempo* ha de faltar / para su alabanza, tiempo” (Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo*, p. 186).

<sup>126</sup> “Todo el tiempo que gastáis / con vuestra pluma, colijo / que al mundo da *Regocijo*, / pues con él tanto alegráis, / al mayo siempre imitáis, / pues con diversos colores / concetos nos dais por flores, / bellos donaires por fruto, / y en tan colmado tributo / todo es placer, todo amores” (Castillo Solórzano, *Tiempo de regocijo*, p. 186).

<sup>127</sup> Su servicio comenzó el 22 de marzo de 1627.

Moscoso Osorio y Castro<sup>128</sup> (m. 1636). Alejo del Hierro colaboró en varias colecciones: *Escarmientos* (1628), *Huerta de Valencia* (1629) y *Fiestas del jardín* (1634), las dos últimas publicadas en el reino levantino. Por la publicación de estas obras durante la permanencia del vallisoletano en la ciudad del Turia es presumible que el poeta perteneciera a la academia de Valencia. Su décima<sup>129</sup>, quizá una de las más novedosas del conjunto, guarda, sin sorpresa, relación con el título de la colección: el *leitmotiv* es el beneficio del repertorio narrativo frente a los dardos perniciosos del amor. Fulgencio Osorio y Pinelo pudo ser un poeta secundario de los cenáculos madrileños, ya que con anterioridad había compuesto unas redondillas para los *Donaires del Parnaso*<sup>130</sup> (Madrid, por Diego Flamenco, 1624) y otras para los preliminares del *Oficio del príncipe cristiano*<sup>131</sup> (Madrid, por Juan González, 1624) del cardenal Roberto Belarmino. La décima<sup>132</sup> habla sobre la alabanza en la amistad con un estilo conceptista en los primeros cuatro versos: loa con razón, “no es pasión, sino verdad”. Después encomia el “gusto y la moralidad” de la materia narrativa para escarmentar y entretener al lector; en definitiva, un nuevo guiño al enseñar deleitando clásico. Colaboraría posteriormente con otra décima en *Huerta de Valencia* (1629). El nombre de

<sup>128</sup> Don Lope de Moscoso Osorio y Castro fue caballero de la Orden de Santiago, comendador de los Santos en España y de Cajamarca y Cajamarquilla en Indias. Asimismo, desempeñó el puesto de caballerizo mayor y mayordomo de la reina Margarita de Austria. Contrajo matrimonio con la hermana del duque de Lerma, Leonor de Sandoval y Rojas. Felipe III le concedió el título de Grandeza de España en 1613. Ver <<http://dbe.rah.es/biografias/71621/lope-de-moscoso-osorio-y-castro>>.

<sup>129</sup> “Amor, de hoy más no presuma, / pues que halla, cuando echa / de sí más veloz la flecha, / más escarmiento en tu pluma; / tu varia fuerza consume, / aun de los dioses temida, / ¡oh, tirano de la vida!, / busque en jardín tan ameno, / antídotos tu veneno / y contrayerba tu herida” (Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.).

<sup>130</sup> “Aumentando admiraciones / con el verde lauro alcanzas, / si desta corte alabanzas, / del Parnaso admiraciones. / Ceda en toda emulación, / pena de hacer un desaire, / la gracia a tanta sazón” (Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, fol. 4v.).

<sup>131</sup> Simón Díaz (1994: 334).

<sup>132</sup> “La alabanza en la amistad / manifiesta la pasión, / pero con tanta razón, / no es pasión, sino verdad; / con gusto y moralidad, / a la verdad tan asidos, / despertarán los oídos, / y en amorosos cuidados / serán tan escarmentados, / como bien entretenidos” (Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.).

Sancho de Molina, Cabeza de Vaca, no aparece en los catálogos bibliográficos del momento ni posteriores<sup>133</sup>. Pudo ser un aficionado a los versos del entorno valenciano, pero no existen datos fehacientes para su confirmación. El soneto<sup>134</sup> se estructura en dos partes bien definidas: los dicitivos contra el poder del amor, fiero tirano del mundo (los dos cuartetos), y el elogio a las historias narradas por acabar con este imperio (los dos tercetos). Los versos, sorprendentemente, se reimprimieron de nuevo con ligeras variaciones en *Huerta de Valencia* (1629), lo que parece apuntar a que su autor no era un versificador asiduo. Simón de Ayala y Macedonia compuso una décima<sup>135</sup>, cuyo primer verso esboza el reincidente “enseñar deleitando” —lo dulce y lo provechoso— y prosigue con uno de los tópicos más reseñados en los prólogos del autor —la envidia de los zoilos—, en este caso subvertida y reclamada como necesaria, pues, según el poeta, no existe mayor desdicha que no ser envidiado.

La estancia en Valencia al servicio de don Luis Fajardo Requeséns explica la publicación de las siguientes obras —*Lisardo enamorado* (1629) y *Huerta de Valencia* (1629)— en la capital del reino. Estas dos ficciones contaron con un aval poético importante por parte de los bardos del virreinato valenciano, que muestran la rápida integración del escritor en los círculos literarios. Como indica Emre Özmen (2019): “Con los versos de los autores valencianos promocionando al autor y ensalzando sus virtudes, lo que se pretendía era obtener credibilidad, legitimidad y el prestigio necesario para atesorar capital simbólico y social a la vez”. Solórzano consigue en los preliminares

<sup>133</sup> No lo mencionan Lope (1779) ni Simón Díaz (1994).

<sup>134</sup> “Como suele, tal vez, fiero tirano, / inmóvil a los ruegos y las voces, / ir sus insultos abreviando a voces, / mientras le dura el mando soberano. / No de otra suerte amor, dueño inhumano / del mundo, con acciones más feroces, / en él tendió sus premadoras hoces / con duro impulso de inclemente mano. / Pero ya, joh don Alonso!, cesó el daño, / y conociendo su fatal ruina, / el imperio cedió en el desengaño, / porque halló en tu obra peregrina / su proceder la rémora y su engaño, / ley en tu pluma y freno en tu doctrina” (Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.).

<sup>135</sup> “Lo dulce y lo provechoso, / tan doctamente pintáis, / que a la perfección llegáis / de lo más dificultoso. / Al vil zoilo envidioso, / dejalde, no os dé cuidado, / que antes bien considerado, / su furor es vuestra dicha, / porque es la mayor desdicha / no ser de nadie envidiado” (Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.).

un doble respaldo: político-social, de parte de los benefactores, y literario, de los círculos poéticos. Tanto el entorno regional como la secundariedad de los vates dificultan la obtención de información sobre los participantes del cenáculo literario.

*Lisardo enamorado* (1629), igual que *Huerta de Valencia* (1629), se estampó en las prensas valencianas de Juan Crisóstomo Garriz. La novela contó con un vasto catálogo de poetas, de los que apenas existen contadas noticias, vinculados a los ámbitos civil y eclesiástico del entorno levantino. Con la salvedad de don Gaspar Vivas y Velasco, que escribió para la ocasión un soneto de molde italiano, todos los demás trovadores compusieron décimas. El padrinazgo de este florilegio lírico refrenda la clamorosa acogida del escritor castellano en el nuevo enclave mediterráneo.

Don Gaspar de Vivas y Velasco, que pertenecía al mundo eclesiástico, ocupó los cargos de deán y subcolector apostólico en la Seu de Valencia y recibió el título de diputado por el papa Urbano VIII. Solórzano le dedicaría poco después la novela “El inobediente” en *Noches de placer* (1631), lo que revela la cercanía y afecto entre ambos escritores. El soneto<sup>136</sup> presenta, en su pretensión encomiástica, reminiscencias históricas y mitológicas. El versificador juega con el nombre y el apellido del narrador comparándolo con el monarca Alfonso X el Sabio, a cuya fama la colección excederá en verso y prosa. La analogía procede del patronímico “Alfonso-Alonso” y de la afición de ambos escritores a las letras. El poeta inserta, asimismo, algunas referencias mitológicas evocando a Apolo<sup>137</sup>,

<sup>136</sup> “Mecenas español, que al otro excedes / en conceptos sutil, en verso y prosa, / pues solo en tu castillo ya reposa / con sus Ninfas Apolo, a quien sucedes. / El orbe navegar contento puedes, / pues tu fama, corriendo vitoriosa, / la gloria te previene más gloriosa, / con que a las Parcas y a su oficio vedes. / Un sabio Alfonso dio a Castilla el cielo, / que el non plus ultra fue de aquella era, / mas tus letras, Alfonso, en este suelo / el non le borran, y de tal manera, / que Apolo no dio al ave mayor vuelo / cuando en su curso pasa aquella Esfera” (*Lisardo enamorado*, s. p.). *Non plus ultra* ‘no más allá’ era una expresión latina anterior al lema *Plus Ultra*, referente al Nuevo Mundo descubierto más allá de las columnas de Hércules.

<sup>137</sup> Hijo de Zeus y Leto y hermano de Ártemis, Apolo era el dios de la música y la poesía, entre otras atribuciones. En el monte Parnaso presidía los concursos de las Musas. Ver Grimal (1979: 35-38).

las Musas<sup>138</sup> y las Parcas<sup>139</sup>, que eran las divinidades romanas del destino.

De don Luis Castilla de Villanova solo se puede apuntar que era un caballero valenciano, que ocupó el puesto de capitán de caballos, bien en la casa del virrey o bien en la del duque de Gandía, Carlos Francisco de Borja. La amistad con el maestresala debió de ser también sólida, ya que Solórzano incluyó uno de sus romances, de treinta y tres versos, en el divertimento quinto de la *Huerta de Valencia*. El encomio que aparece tras la interpretación del romance es el siguiente: “Gustosísimo quedó el auditorio de haber oído el romance, así por lo bien cantado como por saber que era del singular ingenio de Don Luis Castilla de Villanova, Caballero de su patria, tan recibido y estimado en las voluntades de todos”<sup>140</sup>. La décima<sup>141</sup>, en tono ingenioso, piruetea con el apellido del autor: ningún crítico se atreverá a desprestigiar las aventuras amorosas de Lisardo ante tal “castillo”.

De don Vicente Gascón de Siurana hemos podido rastrear algunos datos literarios y bibliográficos. Castillo Solórzano elogió su renombre en *Las harpías en Madrid* (1631): “Porque no es justo que esta junta se vaya sin saberlo, los dueños de los tres papeles que he leído son Siurano, Gerardo y Hortensio, poetas célebres del Turia, que están juntos en esos asientos de atrás”<sup>142</sup>; y Más i Usó (1999: 150-151), por su parte, corroboró su papel de poeta en *Academias valen-*

<sup>138</sup> Las Musas eran hijas de Mnemósine y Zeus; otras tradiciones las presentan como hijas de Harmonía o de Urano y Gea. Desde la época clásica se impone el número de nueve: Calíope, Clío, Polimnia, Euterpe, Terpsícore, Erato, Melpómene, Talía y Urania. Ellas habitaban en el Parnaso o en el Helicón, presididas por Apolo, y protegían las artes y las ciencias. Ver Grimal (1979: 367-368).

<sup>139</sup> Identificadas con las Moiras griegas, las Parcas eran tres hermanas hilanderas que regían el nacimiento, el matrimonio y la muerte de los humanos. Ver Grimal (1979: 407-408).

<sup>140</sup> Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 225.

<sup>141</sup> “Si de un Castillo eminente / pende la seguridad, / de la menos fiel ciudad, / de la más robusta gente. / ¿Qué crítico habrá que intente, / Lisardo, el daros enfado / tan galán y enamorado? / Siendo para rebatillo / obra de tanto Castillo, / fuerza de tanto cuidado” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>142</sup> Castillo Solórzano, *Las harpías en Madrid*, p. 153.

*cianas del Barroco* atribuyéndole los siguientes versos: “Risueña muestra el alba sus colores” (1619), “Con tanta perfección crio a María” (1623) y “Dios en todo omnipotente” (1622), entre otros. La décima<sup>143</sup> destaca tres ideas: el motivo literario (Lisardo como discreto enamorado); el ingenio y los méritos del autor (juegos verbales a partir del apellido “Castillo”); y las referencias mitológicas a Apolo y Cupido como símbolos del arte y el amor.

Acorde con la rúbrica que acompaña al nombre, Iusepe Gil Pérez de Bañatos fue un caballero de la Orden Santa María de Montesa y San Jorge de Alfama, de origen medieval aragonés<sup>144</sup>. Su décima<sup>145</sup> aborda la excusada alabanza poética ante la tamaña gallardía de Lisardo y el infundado temor a los críticos gracias a la defensa de “un Castillo Valiente” y de la misma diosa Palas Atenea.

Montserrat de Cruyllas perteneció igualmente a la Orden de Santa María de Montesa. No se conocen más datos biográficos y literarios sobre este vate. Su décima<sup>146</sup> elogia, con un estilo sencillo y afán mayestático, la elocuente erudición de la novela sin parangón hasta el momento.

Mosén Abdón Clavel, probablemente Rubén Abdón Clavell, y Mosén Cosme Damián Tofiño fueron clérigos, como se deduce de sus títulos eclesiásticos<sup>147</sup>. Al primero, natural de Loscos, Mas i Usó

<sup>143</sup> “Palma, Lisardo, ha ganado, / ¡pero no me maravillo, / saliendo de ese Castillo!, / de discreto enamorado. / Como hijo del cuidado / de vuestro ingenio y valor, / no pudo salir mejor; / pues para que fuese solo, / os prestó su lira Apolo / y sus plumas el amor” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>144</sup> La Orden fue fundada por el rey Jaime II de Aragón en el siglo XIV.

<sup>145</sup> “Poco le vendrá a deber / a mi alabanza Lisardo, / cuando por vos tan gallardo, / se ve al mundo amanecer. / Ni de Aristarco temer / debe crítica contienda, / pues, cuando mordaz le ofenda, / tiene su valor prudente / en un Castillo valiente, / a Palas que le defienda” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>146</sup> “Cedan a tu elocución / cuantos con mudo pincel, / dieron materia al papel / y a la fama admiración. / La elocuente erudición, / que para invidiarte has dado / nadie la hubiera intentado, / aunque su ingenio alentara, / que solo el tuyo pintara / un Lisardo enamorado” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>147</sup> Mosén (‘mi señor’) era un título concedido a los clérigos en el antiguo reino de Aragón.

(1999: 582) le atribuyó también los versos “Tú que con pecho noble despreciaste”. Su décima<sup>148</sup>, de hechura mitológica, le otorga un halo divino a la obra. El autor emplea reiteradamente la imagen de la luz (“hermosa luz”, “tanta luz”, “luz pura”) y anuncia al mundo la grave cultura de Solórzano. El poema concluye con un juego retórico combinando el quiasmo y la antítesis para ensalzar al narrador (“O que humanas su luz pura / o él la tuya divinice”). La décima<sup>149</sup> de Cosme Damián Tofino emplea igualmente tópicos comunes, como el juego de palabras a partir de los parónimos “Castillo” y “Castilla”, con un propósito ponderativo. Augura un destino glorioso a la obra y un “inmortal nombre a su dueño”. Jacinto Navarro fue también otro poeta valenciano, al que Mas i Usó (1999: 575) le arrogó los versos: “Salve mil veces tú y el alabastro”. Su décima<sup>150</sup> censura con unas rimas fáciles a los críticos envidiosos recreándose sin mucha originalidad en el apellido Castillo.

Francisco de Tamayo y Porres, que era un poeta de cierta notabilidad, como manifiesta su participación con un soneto en los *Elogios panegíricos*<sup>151</sup> (Madrid, Imprenta del Reino, 1636) de Lope

<sup>148</sup> “El ave eres que examina / al sol sus hijos, gloriosa / estirpe, y Apolo hermosa / luz, ya padre te destina. / Rayos Lisardo fulmina, / su ardor le bebe, eternice / tanta luz, pues que predice / tu estilo y grave cultura, / o que humanas su luz pura, / o él la tuya divinice” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>149</sup> “Sale de un Castillo fuerte / con espíritu gallardo, / a solicitar Lisardo / el buen logro de su suerte. / No hay que temer que desacierte, / que, aunque es valiente, se humilla, / y da nueva maravilla, / con glorioso desempeño, / inmortal nombre a su dueño, / como él le da a su Castilla” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>150</sup> “Críticos que reprender / no tenéis, sí que admirar, / pues al daros que invidiar, / también os da que aprender. / Don Alonso pudo ser / de obra tan alta caudillo, / pero no me maravillo, / pues libra bien en Lisardo, / si respeto a su resguardo, / invidias a su Castillo” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

<sup>151</sup> “Lope murió, si bien la muerte en vano / a su ser el tropiezo le previno, / porque más fue lisonja del destino, / que vejación de intrépido tirano. / No extinguirle sus luces más temprano / le embarazó su ingenio peregrino, / que, aunque este gran varón no fue divino, / a la primera luz le dudó humano. / Introducido, pues, en mejor suerte, / desmintiendo lo frágil su caída / en más suprema gloria lo convierte. / La pompa humana está desvanecida, / pues con el fin que le ordenó la muerte, / tuvo principio de inmortal su vida” (*Colección de las obras sueltas*, 1779, fol. 171v.).

de Vega, compuso, en esta ocasión, una décima<sup>152</sup>. En ella celebra la gallardía de Lisardo y anima al autor a que no tema a los críticos envidiosos (“Momo”, “Aristarco”, “Zoilo”) porque los lectores cultos valorarán y admirarán su estilo. Marco Antonio de Ortí<sup>153</sup> y Moles debió de ser un valenciano notable por su puesto de secretario de la ciudad y del reino de Valencia. Mas i Usó lo considera uno de los poetas más activos del conjunto de veintiún miembros de la academia levantina. Su décima<sup>154</sup>, en la misma línea retórica, insiste en las reprensiones de los críticos envidiosos, quienes ante el baluarte de *Lisardo* deben retirarse temerosos.

Por último, no se conocen datos de don Jacinto Fernández de Talavera y Arias, ni siquiera su existencia, pues los versos<sup>155</sup> publicados con su nombre en *Lisardo enamorado* se habían impreso anteriormente, con una ligera variación en el segundo verso<sup>156</sup>, en *Escarmientos de amor moralizados* con la rúbrica de Simón de Ayala y Macedonia, secretario del V conde de Altamira. Desconocemos la razón de esta atribución espuria.

En los preliminares de *Huerta de Valencia*, publicada solo un poco después que *Lisardo*, participaron ocho escritores, dos de la etapa literaria anterior —Alonso de Salas Barbadillo y Luis de Villalón— y seis, probablemente, del mundo académico levantino.

152 “Don Alonso, de Lisardo / escribís varios sucesos, / y con felices progresos / le hacéis en todo gallardo. / El de ingenio culto y tardo / admirará vuestro estilo; / no temáis de Momo el filo, / que quien como vos escribe, / seguro de ofensas vive / de Aristarco y de Zoilo” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

153 Aunque su apellido fluctúa entre “Ortiz” y “Ortú”, su verdadero apellido era Ortí.

154 “Si enemiga detracción, / (qué de envidias se mantiene), / armas, contra vos, previene / de loca murmuración; / cuando fortificación, / ¡sabio don Alonso!, admira / en vuestro Castillo, y mira / el triste fin que la aguarda, / temerosa, se acobarda, / y cobarde, se retira” (Castillo Solórzano, *Lisardo enamorado*, s. p.).

155 Reproducimos los versos, aunque dudamos de su autoría: “Lo dulce y lo provechoso / tan doctamente juntáis, / que a la perfección llegáis / de lo más dificultoso. / Al vil Zoilo envidioso / dejadle, no os dé cuidado, / que antes bien considerado / su furor es vuestra dicha; porque es la mayor desdicha / no ser de nadie envidiado” (*Lisardo enamorado*, s. p.).

156 En lugar de “tan doctamente pintáis” aparece “tan doctamente juntáis”.

Algunos de estos autores, además, repetían con versos escritos para otras colecciones anteriores, lo que desvela solo una afición aparente por la poesía. Sancho de Molina publicó el mismo soneto<sup>157</sup> escrito para *Escarmientos de amor* con leves modificaciones: signos de puntuación, mayúsculas, la adición de una interjección y la inmutación de “huerta” por “obra” para la acomodación al título. La misma traza empleó Alejo del Hierro reescribiendo una décima anterior. La estrofa<sup>158</sup> cambia el orden de algunos versos: “pues que halla cuando flecha / de sí, más veloz la echa” (*Huerta de Valencia*); “pues que halla, cuando echa / de sí más veloz la flecha” (*Escarmientos de amor*); altera algún posesivo (“tu veneno” / “su veneno”) y adjetivo (“tu varia fuerza” / “tu vana fuerza”) y emplea el calambur (“temida” / “te mida”). Aun con las variaciones, el poema es, en su esencia, el mismo. Salas Barbadillo, por su parte, que había compuesto anteriormente un madrigal para *Jornadas alegres*, contribuyó en esta obra con una décima<sup>159</sup> sobre el marco académico, *leitmotiv* de la obra. El madrileño empleó en los versos la analogía para equiparar la huerta natural de Valencia con el vergel narrativo de la ficción. Don Lorenzo de Soto y Vargas, del que no se ha podido recabar ningún dato, pudo ser un poeta del ambiente literario valenciano. Este rimador compuso una

<sup>157</sup> “Como suele tal vez fiero tirano, / inmóvil a los ruegos y a las voces, / ir sus insultos abreviando atroces / mientras le dura el mando soberano, / no de otra suerte Amor, fiero inhumano / del mundo, con acciones más feroces, / en él tendió sus premadoras hoces, / con duro impulso de inclemente mano. / Pero ya, ¡oh, don Alonso!, cesó el daño, / y conociendo su fatal ruina, / el imperio cedió en el desengaño. / Porque halló en tu Huerta peregrina / su proceder la rémora, y su engaño / ley en tu pluma, freno en tu doctrina”. En el tercer verso se observa un cambio “a voces” / “atroces”, posible componenda del cajista” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 6).

<sup>158</sup> “Amor de hoy más no presuma, / pues que halla cuando flecha / de sí, más veloz la hecha; / más escarmiento en tu pluma / su vana fuerza consume, / aun de los dioses te mida, / ¡oh, tirano de la vida!, / busque en tu jardín ameno / antídotos su veneno, / y contrayerba su herida” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, pp. 6-7).

<sup>159</sup> “Verdes plantas, bellas flores, / produce una huerta hermosa, / y otra en extremo curiosa / elegancias y primores; / iguales da los favores/ el Cielo con su influencia, / y así, en igual competencia, / honran del Turia el cristal, / de Alfonso, la artificial, / la natural, de Valencia” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 7).

décima<sup>160</sup> para elogiar el doble “verdor” alcanzado por la ciudad de Valencia gracias a la novela. De Felisarda Leonora tampoco se ha podido obtener ningún testimonio: pudo ser una poeta de la academia valenciana; aunque su patronímico, tan literario, apunta más bien al seudónimo de un escritor o escritora que quiso ocultar su verdadera identidad. La espinela<sup>161</sup>, escrita para la ocasión, alude a la reciente incorporación de Solórzano a la esfera levantina “moderno hortelano”. Su creador debía conocer la obra del vallisoletano, ya que los versos refieren la lectura de sus creaciones anteriores. El licenciado Luis de Villalón, que había escrito otra décima para *Jornadas alegres*, compuso a la sazón, igual que don Lorenzo de Soto y Vargas, unos versos<sup>162</sup> sobre las dos “huertas” de la ciudad: la natural y la literaria, refiriéndose metafóricamente a Solórzano como “cultor” y “hortelano”. Fulgencio Osorio y Pinelo reescribió, de manera poco original, igual que Sancho de Molina y Alejo del Hierro, una décima publicada con anterioridad en *Escarmientos de amor*. El poema<sup>163</sup> mantiene prácticamente afines los primeros cuatro versos y modifica los seis restantes conservando las rimas. El trovador acentúa el “delectare” de la composición (el “deleite de los sentidos”) para divertir de los “penosos cuidados”, obviando el “prodesse” moral del desengaño amoroso. Por último, Francisco de Tamayo y Porres, que había escrito unos

160 “Ostente Valencia ufana / los favores de Amalthea; / guarde el aljófara que emplea / en sus flores la mañana, / que hoy, dos veces hortelana, / quiere aumentar su verdor / Alfonso, con tal primor / de sus conceptos sutiles, / que exceden a los pensiles, / planta a planta y flor a flor” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 7).

161 “Vuestros libros he leído / y con atención notado, / suspensiones me han causado, / y pesares divertido. / Al nuevo recién venido / con alborozo le espero; / envidiado os considero / de Apolo, y el Turia ufano, / que, aunque moderno hortelano, / sois en cultura el primero” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 8).

162 “Agradecida de vos, / don Alonso, está Valencia, / pues con vuestra suficiencia / hoy se ve con huertas dos. / Deje, pues, el niño Dios / su ameno jardín Cipriano, / que en el sitio valenciano / tendrá su Corte mejor, / teniendo en vos tal cultor, / y tan curioso hortelano” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 8).

163 “La alabanza en la amistad / manifiesta que hay pasión, / mas donde sobra razón, / habla sola la verdad. / Hoy en vuestra amenidad, / deleite de los sentidos, / tendréis tantos divertidos / de sus penosos cuidados, / que, asistiendo aficionados, / se hallarán entretenidos” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, pp. 8-9).

versos para *Lisardo*, compuso otra espinela<sup>164</sup> para la obra. Tras el elogio del tándem “entretenimiento” y “entendimiento” de los primeros versos, el poeta compara a Solórzano con Apolo y juega metafóricamente con el vocablo “Huerta”.

Las siguientes colecciones —*Noches de placer* (1631), *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes* (1632) y *Los amantes andaluces* (1633)— no reúnen, como ya se adelantó, poemas laudatorios. Parece que la consagración de Solórzano como novelista en este período no precisa de la práctica laudatoria y, menos aún, proveniente de poetas menores o secundarios. No obstante, la colección *Fiestas del jardín* (1634) recupera la práctica de la lisonja poética con tres nuevas décimas. En los preliminares reaparece Alejo del Hierro y se estrenan Jacinto Alonso de Maluenda y Francisco de Aguirre Vaca. Los versos<sup>165</sup> del primero subrayan las destrezas líricas de Solórzano comparándolo con el mismo Anfión, ya que las comedias de la colección se encuentran escritas en verso.

Jacinto Alonso de Maluenda<sup>166</sup> (h. 1656) fue otro escritor valenciano contemporáneo a Solórzano. Cultivó diversos géneros literarios, pero destacó en el dramático. Sucedió a su padre, Alonso de Maluenda, como alcaide de la Casa de Comedias. Se le atribuyen obras dramáticas como *La Virgen de los desamparados*, *El sitio de Tortosa* y *Santo Tomás de Villanueva*. También escribió poemas jocosos y satíricos bajo el título *Cozquilla del gusto* y el *Tropezón de la risa* (1629) y abordó el tema de las academias con tono burlesco en el cancionero académico *El Bureo de las musas del Turia* (1631)<sup>167</sup>.

<sup>164</sup> “Bien don Alonso promete / al gusto entretenimiento, / glorias, al entendimiento / este ameno ramillete. / Nombre de Apolo os compete, / a pesar de envidia fiera, / que, aunque se muestra severa, / de vuestra Huerta admirada, / publica que es la pintada, / mejor que la verdadera” (Castillo Solórzano, *Huerta de Valencia*, p. 9).

<sup>165</sup> “Con tal destreza tocáis, / don Alonso, vuestra lira, / que al móvil mientras respira / su eterno curso paráis; / tan diestro y suave estáis / en la mano que movéis, / que parece que tañéis / en la lira de Anfión, / pues con vuestro dulce son / deletáis y suspendéis” (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, s. p.).

<sup>166</sup> Ver <<http://dbe.rah.es/biografias/12748/jacinto-alonso-maluenda>>.

<sup>167</sup> Esta obra refrenda (Collantes Sánchez, 2019) la existencia de una academia literaria en el virreinato levantino. Su autor continúa la estela de *Huerta de Valencia* (Özmen, 2019) como cancionero de base académica.

En la espinela<sup>168</sup> el poeta emplea la asidua técnica del juego de palabras a raíz del título “de heroico estilo en jardín / tales fiestas, siendo solo” y el recurso fónico de la paronomasia “Polo/Apolo”. Los versos, como los de la mayoría de estos poetas epidícticos, son circunstanciales y ofrecen escasa novedad y calidad literaria.

Por último, don Francisco de Aguirre Vaca y Sotomayor ocupaba el puesto de secretario de los señores don Antonio Ximénez de Urrea y Manrique de Lara y doña Luisa Martín de Padilla y Manrique de Lara y Aragón, V condes de Aranda y VIII vizcondes de Rueda. Compuso, aparte de la décima preliminar, un soneto para las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) de María de Zayas (“Eternicen tu ingenio soberano”) y escribió el libro *Casas ilustres de España recogidas de diferentes autores en el año de 1624. Y en el de 1641 aumentado de muchas cosas*<sup>169</sup>. Sus versos<sup>170</sup> están compuestos expresamente para la ocasión “de tus Fiestas, que ha salido / el jardín más que florido”. Siguiendo el tono metafórico, el yo lírico pide a Apolo que corone al escritor con laureles por haber pincelado ese jardín literario con tanta destreza.

Ninguna de las ficciones posteriores —*Aventuras del bachiller Trapaza*, *Los alivios de Casandra*, *La garduña de Sevilla*, *Sala de recreación* y *La quinta de Laura*— fue refrendada con poemas laudatorios. Cuando se publicaron las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637), el autor se encontraba en Zaragoza sirviendo a su señor don Pedro Fajardo, que en 1635 había sido nombrado virrey de Aragón. En esta ciudad debió de escribir o culminar *Sala de recreación*, que estaba terminada en 1639. Un año más tarde, en 1640, el marqués

<sup>168</sup> “Hasta el último confin / lleva de este jardín flores / la fama con superiores / aplausos de su clarín, / de heroico estilo en jardín / tales fiestas, siendo solo / desde el uno al otro Polo / vuestro ingenio en gloria tanta, / si la envidia las quebranta, / yo sé que las guarda Apolo” (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, s. p.).

<sup>169</sup> Ver <<http://dbe.rah.es/biografias/71870/antonio-ximenez-de-urrea-y-manrique-de-lara>>.

<sup>170</sup> “Tan galante es el cuidado / de tus Fiestas, que ha salido / el jardín más que florido / y en tu nombre acreditado; / corone Apolo dorado / tu cabeza con laureles, / de los que a Flora doseles / sirven sin temer desmayos, / con que en abriles y mayos / eternice tus pinceles” (Castillo Solórzano, *Fiestas del jardín*, s. p.).

fue elegido virrey de Cataluña y el maestresala viajó con su señor hasta Barcelona, donde publicaría *Los alivios de Casandra* (1640), que se reeditó solo un año después en 1641. A partir de esta fecha se le pierde la pista a Solórzano, aunque lo más seguro es que cruzara a Italia con su señor, el marqués de Molina, que fue nombrado embajador extraordinario de Roma en 1641 y estaba ya en el Lacio el 23 de abril de 1642. No existen testimonios fehacientes hasta la fecha para afirmar que en 1644 acompañara al marqués a Sicilia a ocupar el cargo de virrey, pero tampoco existen pruebas en otra dirección. Lo que sí podemos confirmar por las dedicatorias de las dos últimas colecciones —*Sala de recreación* y *La quinta de Laura*—, redactadas en 1649 por los impresores José Alfay y Matías de Lizán, respectivamente, es que el tordesillano no vivía ya en esta fecha. La única obra con poemas laudatorios que salió a la luz después de *Fiestas del jardín* (1636) no corresponde a la narrativa de ficción, sino al género hagiográfico: *Patrón de Alcira. El glorioso mártir san Bernardo, de la Orden del Cístel* (1636). La historia sobre san Bernardo fue escrita en Valencia y publicada en Zaragoza por Pedro Vergés. En los preliminares de esta obra se publicaron cuatro poemas: un soneto de Pedro Barberán, compuesto para el señor don Baltasar Navarro, obispo de Tarazona; y tres décimas versificadas por el licenciado don Pedro Fernández Saavedra; don Sancho de Molina, Cabeza de Vaca y Soto, que había publicado anteriormente en *Escarmientos de amor* (1628) y *Huerta de Valencia* (1629), y, por último, un anónimo amigo del autor.

## CONCLUSIONES

Los preliminares de la narrativa de Castillo Solórzano mantienen, igual que el formato en 8º a lo largo de veinticuatro años y dieciséis talleres distintos<sup>171</sup>, unos lugares comunes —temáticos, pragmáticos y estilísticos— con un sello particular. El análisis de los tres apartados expuestos más arriba —prólogos, dedicatorias y poemas laudatorios— demuestra que los encabezamientos aportan una

<sup>171</sup> Collantes Sánchez (2019).

información crucial sobre el autor, su concepción de la novela y el panorama literario del momento.

En primer lugar, los datos paratextuales afianzan el devenir del vallisoletano por la geografía española; especificamos española porque, aunque el novelista viajó presumiblemente a la península itálica con don Pedro Fajardo para cubrir su plaza diplomática en Roma, los preliminares no testimonian este desplazamiento al país de los Césares, al igual que tampoco confirman o desmienten su viaje a Sicilia con el marqués de Molina en 1644. A Solórzano se le pierde la pista a partir de 1641 y cualquier noticia biográfica por la península itálica corresponde a la conjetura. Sin embargo, los datos de impresión de las novelas, si se repite el listado cronológico, definen el itinerario vital del tordesillano por los reinos de España, con dos momentos o etapas bien diferenciadas como reflejan las referencias bibliográficas:

- *Tardes entretenidas* (Madrid, viuda de Alonso Martín de Balboa, 1625).
- *Jornadas alegres* (Madrid, Juan González, 1626).
- *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (Madrid, Luis Sánchez, 1627).
- *Escarmientos de amor moralizados* (Sevilla, Manuel Sande, 1628).
- *Lisardo enamorado* (Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz, 1629).
- *Huerta de Valencia* (Valencia, Miguel Sorolla, 1629).
- *Noches de placer* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631).
- *Las harpías en Madrid* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631).
- *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* (Barcelona, Gerónimo Margarit, 1632).
- *Los amantes andaluces* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633).
- *Fiestas del jardín* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1634).
- *Aventuras del bachiller Trazapa* (Zaragoza, Pedro Verges, 1637).

- *Los alivios de Casandra* (Barcelona, Jayme Romeu, 1640).
- *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (Madrid, Imprenta del Reino, 1642).
- *Sala de recreación* (Zaragoza, herederos de Pedro Lanaja y Lamarca, 1649).
- *La quinta de Laura* (Zaragoza, Real Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1649).

Las primeras cuatro colecciones revalidan la estable estancia de Solórzano en Castilla entre 1625 y 1628. Al comienzo de este último año el vallisoletano se desplaza con don Luis Fajardo y Requeséns a Valencia, donde comienza una etapa más errante con habituales idas y venidas por la corona de Aragón siguiendo los pasos de los señores de Vélez y Molina. En este período podemos distinguir varios momentos: estancia primero en Valencia (*Lisardo enamorado* y *Huerta de Valencia*); después en Barcelona, donde salen de las prensas cuatro novelas (*Noches de placer*, *Las harpías en Madrid*, *La niña de los embustes* y *Los amantes andaluces*); regreso a la ciudad del Turia, en cuyas imprentas, amén de *Fiestas del jardín*, se pusieron negro sobre blanco *Sagrario de Valencia* (Valencia, Silvestre Esparsa, 1635) y *Patrón de Alcira* (Zaragoza, Pedro Vergés, 1636); posterior traslado con don Pedro Fajardo, en calidad de virrey de Aragón, a Zaragoza, de cuyas tipográficas salen las *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y, finalmente, mudanza en 1640 a Barcelona donde vieron la luz *Los alivios de Casandra* (1640). A partir de 1642 deberíamos ubicar a Solórzano en el Lacio, pero la publicación de *La garduña de Sevilla* ese mismo año en Madrid origina confusión. Cabría pensar que dejó apalabrada la edición con Domingo Sanz un tiempo antes de su marcha a Italia y que, por tanto, pudieron coincidir ambos acontecimientos. Por último, las dos colecciones postretras (*Sala de recreación* y *La quinta de Laura*) confirman el deceso de Solórzano en una fecha anterior, indeterminada, probablemente antes de 1647, año en que muere su señor don Pedro Fajardo.

Los prólogos aportan una información sustanciosa sobre aspectos literarios y extraliterarios relacionados con la novela como género nuevo y de entretenimiento, el ambiente literario contemporáneo con sus insidias y compadreo, la elusión de la espada de Damocles

de la censura prometiendo una diversión honesta, la deferencia hacia el público lector ávido de ficciones, las exigencias comerciales del mercado literario con sus propios recursos de promoción y publicidad y la expresión de aspectos metaliterarios como el ideario estilístico. En definitiva, los prefacios de Solórzano, si bien breves en extensión, aportan una enjundiosa información sobre la novela como nuevo género literario y las recientes relaciones con los usuarios de la literatura, tanto lectores como escritores.

Las dedicatorias mantienen una continuidad con la poética establecida ofreciendo escasa novedad en materia de contenido y estilo. A diferencia de otros autores como Pérez de Montalbán, que avanzan hacia nuevas fórmulas entre la dependencia del patrocinio y la independencia del escritor gracias al reciente mercado del libro (Vivar, 2006: 115), el vallisoletano escribió dedicatorias convencionales, exiguas y ancladas en la tradición. Del variado catálogo de beneficios que pretendía con las dedicatorias<sup>172</sup> —agradecimiento de algún favor recibido, pretensión de recibirlo, un obsequio, prueba de amistad, etc.—, Solórzano se decantó, de manera explícita, por la pretensión de amparo ante los críticos (“admita esta humilde ofrenda, que con su generoso patrocinio tendrá el realce que le falta”<sup>173</sup>, “con cuya protección estoy cierto de que saldrá este pequeño volumen seguro al teatro, donde tantos mordaces le esperan”<sup>174</sup>, “A los pies de V. Excelencia le pongo, con cuyo patrocinio espera su humildad, que favoreciéndole, sea mirado con decoro de los ojos de todos,<sup>175</sup> “Dígnese V. E. de ampararle con su autoridad y patrocinarle con su defensa”<sup>176</sup>, entre otros ejemplos similares) e, implícitamente, por el prurito de prestigio con la aparición del nombre, los títulos y el blasón del dedicatario en la portada. Aunque los escritos son bastante parcos y recurrentes en general, avanzan ligeramente en extensión incluyendo alabanzas sobre el linaje, las virtudes y la sabiduría del noble en las novelas ulteriores.

<sup>172</sup> Moll Roqueta (1982).

<sup>173</sup> Castillo Solórzano, *Tardes entretenidas*, p. 12.

<sup>174</sup> Castillo Solórzano, *Jornadas alegres*, p. 9.

<sup>175</sup> Castillo Solórzano, *Escarmientos de amor*, s. p.

<sup>176</sup> Castillo Solórzano, *Los alivios de Casandra*, fol. 2v.

Para el auspicio de sus obras el vallisoletano eligió a grandes ricos hombres de la alta nobleza castellana y aragonesa; esto es, lo más granado de la sociedad nobiliaria del momento. En esta distinción, algo o mucho debieron de tener que ver sus señores, aristócratas de alto copete bien relacionados con los aristócratas más señeros de cada reino. Estos nombramientos con sus feudos territoriales refrendan la trayectoria del novelista por las distintos dominios y ciudades de la corona española.

Por último, los poemas laudatorios aportan igualmente una información significativa sobre los vínculos literarios y afectivos de Solórzano con los escritores de los diferentes ámbitos académicos. Las composiciones revalidan su paso por la academia de Madrid y los cenáculos literarios levantinos. El pucelano encontró en los poemas epidícticos preliminares el espaldarazo que necesitaba como escritor novel que empieza a probar suerte en la literatura. A medida que se convierte en un escritor afamado los poemas laudatorios van desapareciendo de los preliminares. Respecto a los vates que favorecieron su producción, solo destacan en el conjunto unos cuantos escritores del círculo literario madrileño, verbigracia, Salas Barbadillo, Gabriel de Corral o Francisco de Quintana, y algún nombre destacado del entorno levantino como el de Jacinto Alonso de Maluenda. Los restantes son, en su mayoría, poetas periféricos, de segunda fila, escasamente conocidos en el plantel literario nacional, y algunos incluso con escasa afición a las rimas, tal como dejan ver algunas reescrituras de poemas completos. Su función va más allá del encomio, pues revela la revalidación literaria del autor por parte de sus correigionarios y la calurosa acogida de Solórzano en el reino levantino. El apoyo literario de los autores, sobre todo los de prestigio, favorecía no solo las buenas críticas, o cercenaba, al menos, las malas, sino que contribuía a las ventas de los libros. Los poemas laudatorios son en su mayoría décimas y, en general, de escasa calidad, tanto en los contenidos, con la recurrencia de tópicos —el *prodesse et delectare* o las referencias mitológicas—, como en la retórica, con imágenes consabidas, poco ingeniosas, y juegos de palabras relacionados con los títulos de las novelas.

En suma, los preliminares de la novelística de Castillo Solórzano encajan, sin grandes sorpresas, dentro de los modelos convencio-

nales del momento, con prólogos y dedicatorias escuetas orientadas al amparo y defensa de sus novelas y unos poemas laudatorios con bastantes tópicos retóricos. El novelista, empeñado en el arte de escribir, aspira a publicar sus colecciones y conseguir unos lectores aficionados; en definitiva, a crear un mercado editorial. Y para conseguir su objetivo maneja los hilos paratextuales en esta orientación, de manera que, a través de los prólogos, las dedicatorias y los poemas laudatorios, el narrador pretende la contención de la crítica, la acreditación de la nobleza y el respaldo del gremio de escritores.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

### FUENTES PRIMARIAS<sup>177</sup>

- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Madrid, Cátedra, 2007-2009.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Donaires del Parnaso*, Madrid, Diego Flamenco, 1624.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas* [1625], ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos españoles, 1908.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Jornadas alegres* [1626], ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1909.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Fiestas del jardín* [1627], ed. Juan Luis Fuentes Nieto, Madrid, Sial Pigmalión, 2019.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Escarmientos de amor moralizados*, Sevilla, Manuel Sande, 1628.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Lisardo enamorado*, Valencia, Juan Crisóstomo Gárriz, 1629 (Ed. moderna, Castillo Solórzano, Alonso de, *Lisardo enamorado*, ed. Eduardo Juliá y Martínez, Madrid, Gráficas Ultra, 1947).

<sup>177</sup> Las obras de Castillo se disponen en este listado por su fecha de aparición en las prensas.

- Castillo Solórzano, Alonso de, *Huerta de Valencia. Prosas y versos en las academias de ella* [1629], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1944.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Noches de placer* [1631], ed. Giulia Giorgi, Madrid, Sial, 2013.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid y Tiempo de regocijo* [1631], ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería de los Bibliófilos Españoles, 1907. Otra ed. moderna: Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* [1631], ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1985.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* [1632], ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Viuda de Rico, 1906.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Los amantes andaluces: historia entretenida, prosas y versos*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Aventuras del bachiller Trapaza: quinta esencia de embusteros y maestro de embelecadores* [1637], ed. Jacques Joret, Madrid, Cátedra, 1986.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Los alivios de Casandra*, Barcelona, Jaime Romeu, 1640 (Ed. moderna: Castillo Solórzano, Alonso de, *Los alivios de Casandra*, ed. Andrea Bresadola, Madrid, Sial Pigmalión, 2020).
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La Garduña de Sevilla* [1642], Palencia, Simancas, 2004.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *Sala de recreación* [1649], ed. Richard F. Glenn y Francis G. Very, Madrid, Castalia, 1977.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La quinta de Laura*, Zaragoza, Matías de Lizán, 1649.
- Castillo Solórzano, Alonso de, *La quinta de Laura*, ed. Christelle Grouzis Demory, Madrid, Verbum, 2014.
- Cervantes, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- Céspedes y Meneses, Gonzalo, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo*, Madrid, Luis Sánchez, 1615.
- Gómez de Tejada, Cosme, *León prodigioso*, Madrid, Francisco Martínez, 1636.

- Homero, *La Iliada*, Madrid, EDAF, 1980.
- Medrano, Sebastián Francisco de, *Favores de las musas hechos a don Sebastián Francisco de Medrano en varias rimas y comedias que compuso en la más célebre academia de Madrid*, Milán, Juan Baptista Malatesta, 1631.
- Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo, Barcelona*, por Gerónimo Margarit, 1631.
- Piña, Juan de, *Varias fortunas*, Madrid, Juan González, 1627.
- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2006.
- Quintana, Francisco de, *Experiencias de amor y fortuna*, Barcelona, Pedro Lacavallería, 1633.
- Salas Barbadillo, Alonso de, *El caballero puntual, segunda parte*, ed. Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Tipografía de la revista de archivos, 1909.
- Salas Barbadillo, Alonso de, *Casa del placer honesto*, Madrid, en casa de la viuda de Cosme Delgado, 1620.
- Vega, Lope de, *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso de D. Frey Lope Félix de Vega del hábito de San Juan*, Madrid, imprenta de don Antonio de Sancha, 1779, tomo XX.
- Vega, Lope de, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2002.

#### BILIOGRAFÍA SECUNDARIA

- Alvar Ezquerro, Carlos, “Cervantes en el prólogo al lector de las *Novelas ejemplares*”, en *Deste Artife, Estudios dedicados a Aldo Ruffinatto en el IV centenario de las Novelas ejemplares*, Guillermo Carrascón y Daniela Capra (ed.), 2014, pp. 3-25.
- Arellano, Ignacio, “Alonso de Castillo Solórzano: noticia biográfica”, en Alonso de Castillo Solórzano, *El mayorazgo figura*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 13-19.
- Biblioteca Virtual Menéndez Pelayo*: <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/es/corpus/unidad.do?idCorpus=1000&idUnidad=101084&posicion=1>>.

- Bonilla Cerezo, Rafael, “Prólogos de ida y vuelta: Juan de Piña, Alonso de Castillo Solórzano, Francisco de Quintana, Juan Pérez de Montalbán y María de Zayas en el campo literario de Lope de Vega”, *RILCE*, 38.1 (2022), pp. 81-132.
- Bonilla Cerezo, Rafael, “Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa”, *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2 (2012), pp. 243-282.
- Cayuela, Anne, “De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro”, *Criticón*, 79 (2000), pp. 37-46.
- Cayuela, Anne, *Le Paratexte au Siècle d’Or, prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> siècle*, Ginebra, Droz, 1996.
- DBE (Biblioteca digital hispánica): <<http://dbe.rah.es/biografias/6054/alonso-jeronimo-de-salas-barbadillo>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/12746/diego-messia-felipez-de-guzman>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/12748/jacinto-alonso-maluenda>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/14817/rodrigo-sarmiento-de-silva-de-villandrando-y-de-la-cerda>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/20945/diego-de-silva-y-mendoza>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/23432/martin-de-mujica-y-buitron>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/54846/cristobal-de-avendano-sasiesta>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/71621/lope-de-moscoso-osorio-y-castro>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/82554/miquel-de-sala-y-de-la-matrerā>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/12014/francisco-gomez-de-sandoval-y-rojas>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/13307/francisco-jimenez-de-urrea-y-gonzalez-de-munbraga>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/38387/jaime-fernandez-de-hijar-sarmiento-de-la-cerda>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/71870/antonio-ximenez-de-urrea-y-manrique-de-lara>>.
- DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/7483/cristobal-gomez-de-sandoval-y-rojas>>.

DBE: <<http://dbe.rah.es/biografias/9979/francisco-jacinto-funes-de-villalpando-y-climent>>.

Ciabra Pimentel, Timoteo de, *Panegírico del evangelista san Juan*, Barcelona, Esteban Libreros, 1631.

Collantes Sánchez, Carlos M, Emre Özmen y Pedro Ruiz Pérez, “La figuración autorial de Castillo Solórzano”, *Criticón*, 135 (2019), pp. 5-27. <<https://doi.org/10.4000/criticon.5708>>.

De la Guardia Salvetti, José Luis, “Los Sandoval. Noticias genealógicas de la línea troncal y sus enlaces en Cuenca, Jaén, Albacete y Murcia”, *Hidalgía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, 306 (2004), pp. 689-720.

Díaz, Simón, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC, 1994.

Esquerdo, Onofre, *Nobiliario valenciano*, prólogo, transcripción y notas de José Martínez Ortiz, Valencia, Generalitat Valenciana, I, 2001.

Festini, Patricia, “Fiestas del jardín de Castillo Solórzano: el teatro como centro de la celebración”, *Texturas*, 1, 11 (2011), pp. 211-223.

Gallardo, Bartolomé José, *Ensayo de una Biblioteca Española de Libros Raros y Curiosos*, Madrid, M. Rivadeneira, Tomo II, 1866.

Glenn, Richard F. y Francis G. Very (ed.), *Castillo Solórzano*, Alonso de, *Sala de recreación* Madrid, Castalia, 1977.

Gómez Zorraquino, José Ignacio, “Linaje y religión: la participación de los Sanz de Latrás en algunas tareas contrarreformistas de Huesca”, en *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos XVI-XVIII)*, Eliseo Serrano Martín, Juan Postigo Vidal (eds.), Institución “Fernando el Católico”, 2020, pp. 175-210.

González de Amezúa, Agustín, “Formación y elementos de la novela cortesana”, en *Discurso de recepción pública en la Real Academia Española*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1929. Reimpreso en *Opúsculos histórico literarios*, Madrid, CSIC, vol. I, 1951, pp. 194-279.

González Ramírez, David, “Joseph Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa”, *Archivo de Filología Aragonesa (AFA)*, 66 (2010), pp. 97-154.

Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, traducción de Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1979.

- Hernández Valcárcel, Carmen, “La ‘comida alegórica’ en la literatura española”, *Archivum*, XXIV-XXXV (1984-1985), pp. 35-50.  
 <<http://www.alicantevivo.org/2010/10/origenes-de-unos-caballeros-alicantinos.html>>.
- <<https://corpus.rae.es/cordenet.html>>.
- <<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/3922158>>.
- Lacarta Aparicio, Ana *et al.*, “La iglesia parroquial de Berbedel y el linaje de los Ximénez de Urrea a través del *Retablo de la Anunciación*”, *Emblemata*, 8 (2012), pp. 435-453.
- Larrea, Gregorio César de, “Más datos sobre los Larrea”, *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, 199 (2018), pp. 435-467.
- Martín, Francisco J., “Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13,1 (1993), pp. 77-87.
- Mas i Usó, Pascual, *Academias valencianas del Barroco. Descripción y diccionario de poetas*, Kassel, Reichenberger, 1999.
- Mas i Usó, Pascual, “Academias ficticias valencianas durante el Barroco”, *Criticón*, 61 (1994), pp. 47-56.
- Mas i Usó, Pascual, *Justas, Academias y Convocatorias literarias en la Valencia Barroca (1591-1705). Teoría y práctica de una convención* [tesis doctoral], Valencia, Universidad de Valencia, 1991.
- Moll, Jaime, “El libro en el Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, 1 (1982), pp. 43-54.
- Moll, Jaime, “Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634”, *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 201 (1974), pp. 97-104.
- Moreno Meyerhoff, Pedro, “Los Condes de Fuentes. La casa de Heredia (siglos XVI-XVIII)”, *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*, VIII/2, Madrid (2004), pp. 615- 640.
- Munguía Ochoa, Laura Yadira, “Las academias literarias áureas en torno a la narrativa corta de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6, 1 (2018), pp. 117-128.
- Nieto y Cortadellas, Rafael, *Los descendientes de Cristóbal Colón*, La Habana, Sociedad Colombista Panamericana, 1952.

- Pariente, Ángel, “Góngora y la poesía culterana”, *Caligrama: revista insular de filología*, 2, 2 (1987), pp. 97-110.
- Pedraza Gracia, Manuel José, “La función del editor en el libro del siglo XVI”, *Titivillus. International Journal of Rare Book: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, 1 (2015), pp. 211-226.
- Pérez de Montalbán, Juan de, *Obra no dramática / Juan Pérez de Montalbán*, ed. José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1999.
- Pizarro Carrasco, Carlos, “Edición y mecenazgo: la publicación de historias generales en Cataluña (1599-1628)”, *Pedralves: revista d’història moderna*, 21 (2001), pp. 121-136.
- Pizarro Llorente, Henar, *Bisnieto de un santo: Carlos Francisco de Borja; VII duque de Gandía, Mayordomo Mayor de la reina Isabel de Borbón (1630-1632)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Instituto Universitario La Corte en Europa (IULCE), 2014.
- Porcheras Mayo, Alberto, *El prólogo como género literario: su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957.
- Redondo, Augustin, “El *Persiles*, ‘libro de entretenimiento’ peregrino”, en *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, pp. 67-102.
- Rodríguez Mansilla, Francisco, “La niña de los embustes, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano”, *Dicenda*, 27 (2009), pp. 109-130.
- Rozas López, Juan Manuel, “Lope contra Pellicer: historia de una guerra literaria”, en *La literatura en Aragón*, Aurora Egido (coord.), Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, 1984, pp. 67-100.
- Rubio Árcuez, Marcial, “Huerta de Valencia: entre la colección de novelas y el cancionero de Academia”, *Edad de Oro*, XXXVI (2017), pp. 45-58.
- Rubio Árcuez, Marcial, “La contribución cervantina a la novela barroca: la ejemplaridad”, *Edad de Oro*, XXXIII (2014), pp. 125-149.
- Rubio Paredes, José María, “Gaspar y Nicolás Dávila como sus hermanos, nacieron en Cartagena”, *Revista Murgetana*, 68 (1985), pp. 17-35.
- Ruiz Pérez, Pedro, “El autor ante sus lectores en el siglo XVII: el vértigo de la imprenta”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 16/23 (2015), pp. 1-16.

- Sáez Rivera, Daniel M., “El *Diccionario castellano, francés y catalán* (1642) de Pere Lacavallería: indicios de una política lingüística en el siglo xvii”, *Revista de Filología Románica*, 22 (2005), pp. 97-119.
- Dadson, Trevor J, “Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas (1564-1630), y el arte de la supervivencia política”, en *Studia Aurea: Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), Universidad de Navarra, GRISO, I, 1996, pp. 309-318.
- Villegas Guillén, Salvador, “Lecturas públicas en Persio y Juvenal”, *Estudios clásicos* 121, (2002), pp. 183-191.
- Vivar, Francisco, “Continuidad y ruptura en la dedicatoria del Siglo de Oro: El *Para todos* de Pérez de Montalbán”, *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXIII, 2 (2006), pp. 115-127.

APÉNDICE<sup>178</sup>

[1]

*TARDES ENTRETENIDAS*(Madrid, viuda de Alonso Martín, 1625)<sup>179</sup>

## A LOS CRÍTICOS

Ya, gremio censorador, me consta tu modo de vivir, y por las diversas herramientas que en tus oficinas he visto (cuidadosamente afiladas del ocio) conozco de cuántos oficios se forma tu pernicioso congregación. Sé que no hay en nuestra república paño que no tundas, seda que no acuchilles, cordobán que no piques, holanda que no cortes, cabello que no rasures y, finalmente, uña, aunque sea del mismo Pegaso, que no cercenes. No me admiro que tengas tantos aceros si tienes por consorte a la murmuración, que a los más cubiertos de orín acicala y a los más botos afila. Seis novelas te presento adornadas con diferentes versos, a cuyo volumen doy el título de *Tardes entretenidas*; si te lo parecieren, poco te habrán hecho de costa, y en parte te hallas donde podrás lograr el título con los muchos divertimientos que te ofrece la corte; lo que te puedo asegurar es que ninguna cosa de las que en este libro te presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento; que me corriera mucho de oír de mí lo que de los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad. Los muchos defectos que hallares esperan en tu prudencia su corrección; pero si falto de piedad y llevado de tu mordaz impulso no quisieres desdecir de tu satírica costumbre, poco me importará congratularme contigo, y así me consolaré con ver que más agudos escritos no has perdonado, entre los cuales puede pasar

<sup>178</sup> Se reúnen todos los prólogos de Castillo Solórzano como expresión más genuina de su propuesta literaria. Las dedicatorias podrán leerse al completo en el *Archivo de paratextos* (<<https://www.uhu.es/vies2/>>). No se incluye *Los amantes andaluces* (Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633), porque los preliminares de esta colección contienen únicamente dos aprobaciones y dos licencias, ambas fechadas en noviembre de 1632; y carecen de dedicatoria, de poemas laudatorios y de un prólogo, único ejemplo en la producción novelística de Castillo Solórzano.

<sup>179</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1908: 10).

éste con la misma pensión, si bien envidioso de los que no la tienen en las opiniones de los cuerdos y desapasionados.

*Vale*

[2]

*JORNADAS ALEGRES*

(Madrid, Juan González, 1626)<sup>180</sup>

PRÓLOGO

Lector, o bien, o malintencionado, con este libro cumplo la palabra que te di en el de las seis *Tardes entretenidas*, ofreciéndote otras seis, si no *Tardes, Jornadas y alegres*. Si te cansares en alguna, apéate en el primero entretenimiento<sup>181</sup> que hallare tu comodidad y descansa; quien te ofrece el consejo te asegura que quisiera con divertimento mayor darte gusto. No menos cuidado he puesto en este volumen que en el que ya habrás visto;<sup>182</sup> si estás de filo, excusado es el congratularme contigo; sólo quiero que adviertas que mi intento se enderezó más a amonestar con la moralidad que a entretener con los discursos amorosos. Perdona mis yerros por que cobres fama de piadoso y yo la adquiera de agradecido.

*Vale*

[3]

*TIEMPO DE REGOCIJO Y CARNESTOLENDAS DE MADRID*

(Madrid, Luis Sánchez, 1627)<sup>183</sup>

AL BIEN INTENCIONADO

Hállome, lector amigo, tan obligado de tu liberalidad en recibir mis borroneos, no sólo con gusto sino con aplauso, que viendo que por mí no puedo pagarte, he venido a hacer lo que muchos, que es

<sup>180</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1909: 10).

<sup>181</sup> Primera novela, en este caso *No hay mal que no venga por bien*.

<sup>182</sup> Se refiere a *Tardes entretenidas*.

<sup>183</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1907: 188-190).

pedir prestado, rogando a don Alonso de Castillo, me salga por fiador con su divino ingenio para que, ya que no puedo por la propia, te satisfaga con la ajena pluma; y así te ofrezco, en nombre suyo y desemeño mío, este libro que se llama *Tiempo de regocijo*, para que en este piélagos de la vida en que navegas, con sus avisos te guardes, con sus discursos te diviertas, con su invención te deleites y con su doctrina huyas de los escollos que amenazan la tranquilidad de tu juventud. No te digo que es bueno, porque lo que es tan cierto más debe suponerse que decirse; sólo te digo que es suyo, que con esto supongo lo que no digo. En calidad es grande, aunque en cantidad no lo parece, discreción sin duda de su dueño, que como tan buen cortesano sabe, que más está la vida para divertimientos breves que para historias largas.

Y por que me debas también la lisonja de unas alegres nuevas (que como te he menester te lisonjeo), quiero prevenirte de cinco libros que has gozar este año, porque están ya para darse a la imprenta, donde a mi juicio hallarás todo cuanto te puede pedir tu deseo, sin que la buena intención que tienes te deba nada en su aprobación, que lo que de justicia se debe no se ha de atribuir a tu cortesía.

Y porque sé que, en oyendo el nombre de cada uno, has de sentir lo mismo que siento, digo que don Lorenzo van der Hamen, a quien debe España tantos lauros, así en la parte de la *Austria*, digna empresa de su gran juicio, cuyo talento y estudio no te encarezco porque ya le conoces en sus escritos, y también por no hacerme malquisto con alguno que se pudre de las alabanzas ajenas como si fueran vituperios propios.

Francisco López de Zarate, nuestro Apolo español, está dando la última mano a su poema, para que tengas otro Virgilio en nuestro idioma, de donde como estudioso ejemplar traslades la verdadera poesía; yo no lo he visto, pero conozco a su autor y basta; que de los hombres tan provecos en profecía se han de venerar sus escritos y más cuando tienen dadas al mundo tantas fianzas de su acierto.

Don Gabriel del Corral y don Gabriel Bocángel, émulos solamente en el nombre, porque en la ciencia el que más sabe es el primero que se oye, tratan de ofrecerte en la estampa alguna parte de lo mucho que has aceptado en la ingeniosa Academia de esta Corte,

donde se dan las manos la nobleza y el ingenio, la ciencia y la autoridad; bien los habrás visto, pues sueles preciarte de que te llamen el curioso.

Por el doctor Francisco de Quintana te convidó con *Hipólito y Aminta*; perdone Heliodoro, que aunque en la invención sea el primero, quizá por la edad, en lo político, grave, agudo y concetuoso, has de confesar que no le iguala; a mí tal me parece, aun cuando me desnudo de la pasión con que le estimo; y por que creas más fácilmente esta verdad, advierte que a su ingenio debes las *Experiencias de Amor y Fortuna*; que si su modestia ocultó su nombre, yo (aunque sin licencia suya) te lo he querido revelar, porque es lástima que le quite su desconfianza la gloria que le has dado aun sin conocerle.

Yo también, fiado sólo en la merced que me haces, sacaré a luz un tratado del *Purgatorio de San Patricio*, misterio deseado de muchos y sabido de pocos; si te agradare, pensaré que es del Santo, y si no confesaré que es mío, aunque de la piedad con que me honras espero grandes favores, fuera de que cuando te enojare con mis desaciertos volveré a rogar a don Alonso del Castillo escriba otro libro como este, que a él le honre, a ti te despique y a mí me desempeñe. Dios te guarde.

EL DOCTOR JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN.

[4]

*ESCARMIENTOS DE AMOR MORALIZADOS*

(Sevilla, Manuel Sande, 1628)<sup>184</sup>

PRÓLOGO AL LECTOR

Cuidadoso lector, el mayor que tiene la provincia,<sup>185</sup> censor de que ajenos prólogos alaben propios escritos, en este corto volumen te ofrezco un libro en lengua castellana como la hablaron mis

<sup>184</sup> Texto a partir de la *princeps*, s. p.

<sup>185</sup> Según Cayuela (1996: 204-205), el prólogo va dirigido a Juan de Piña en un lenguaje codificado con alusiones más o menos fáciles de descodificar. Piña era escribano de provincia y familiar del Santo Oficio. El prólogo es una respuesta “Al malintencionado” de las *Varias fortunas* de Juan de Piña.

padres y abuelos; no transformada en varios disfraces, por no verla en varias fortunas;<sup>186</sup> no escrita en carnestolendas, donde el tizne de lo inculto la haga tan oscura como desconocida; no desfigurada entre la harina y salvado, que lo culto y vulgar; no prevenida de jeringas, de frialdades en sus periodos, de suerte que obligue (leyéndola) a degenerar de su finalidad, en las ausencias, a las amistades más estrechas, por no decir Magallanes o Gibraltares.

Si te ocasionare lo escrito a que me des alabanzas, yo te lo agradezco, y las libro en quien tú sabes, y yo lo confieso que las merece mejor. No tienes otra cosa buena, sino respetar sujeto tan digno de vivir largas edades, para admiración de los futuros siglos, como lo es de los presentes; él te premie tu justa afición con verdadero desengaño, por que tus escritos se estimen y tus pensamientos no se rebelen.

*Vale*

[5]

*LISARDO ENAMORADO*

(Madrid, Miguel Sorolla, 1629)<sup>187</sup>

AL LECTOR

Carísimo lector, juez árbitro, en tu retiro, de cuanto esperan ver tus ojos en este pequeño volumen, ya llevados del deseo de entretenerte o ya de la curiosidad de hallar qué censurarle. Una novela te presento, temeroso de lo que te ha de parecer, pues va preñada de muchas. Su estilo no es tan cuidadoso que se acoja a esto que llaman culto, ni tan relevante que le ignore por oscuro el que le desea entender, porque no quiero que este libro se compre por no inteligible que estuviera a peligro de correr varias fortunas, hallando en él ignorancias apiñadas; su lenguaje es claro y, si humilde, con él han corrido otros de su mismo autor por manos de quien les ha honrado. No espera menos favor, aunque en ajeno reino, donde tan agudos ingenios

<sup>186</sup> Con *Varias fortunas* alude el autor a la obra de Piña.

<sup>187</sup> Texto a partir de la *princeps*, s. p. Edición moderna: Castillo Solórzano (1947).

saben honrar a los forasteros. Éste espera en tus manos para que con él se anime a dar a la estampa la *Huerta de Valencia*, libro de novelas, por hacer verdadero lo que predijo cierto culto en su opinión que pronosticó en un prólogo fértiles años de ellas; verdad es que hacía las profecías después de los sucesos por acertar mejor o por tener calzado el ingenio del revés. El mío, aunque no sea tan fértil, desea tu divertimento, dejándote gustoso en su final, que no fuera lisonjearte dártele tal que la tuvieras por una de las desdichas de la vida.

*Vale*

[6]

*HUERTA DE VALENCIA*  
(Madrid, Miguel Sorolla, 1629)<sup>188</sup>

A LOS CRÍTICOS

Gremio censorador, lince en defetos ajenos y topo en los suyos, qué lejos estás de que te llame pío después que sabes cuán justamente adquirió Eneas este nombre, por Atlante de su padre y gomecillos de su hijo. Menos admitirás el de benévolo, pues de la suerte que se agraviara un donado de una religión, viéndose llamar Paternidad Reverendísima no siendo Padre de Provincia, así te pudieras enojar con el título que he dicho, siendo ajeno de lo que profesas. Ahí te presento *La huerta de Valencia*, no tan abundante como las que tiene la insigne ciudad en su fértil terreno, si bien bastante con sus verduras para que tu insaciable apetito se cebe; mas al modo que las preñadas con sus antojos mal logran la sazón de las frutas, te considero con la preñez de tu malicia y los antojos de murmurar, que, antes de haber entendido el concepto, le condenas a jarrete: ensayo habrás hecho en mi *Lisardo*, como yo experiencia de los favores que los cuerdos y prudentes hicieron, esperando lo mismo en este trabajo, con que me animaré a emprender otros mayores para divertir sanas intenciones y no dañadas voluntades.

*Vale*

<sup>188</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1944: 5).

[8]

*NOCHES DE PLACER*(Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631)<sup>189</sup>

## PRÓLOGO

Hallo que fue gran cordura la del primero escritor que trató con respeto a los lectores en sus prólogos; pues, a quien se le pretende catar la benevolencia, más se le obliga con esto que con la llaneza del tú. Y si esta usaron los antiguos, fue porque los que escribían entonces eran personas provecetas y de anciana edad y, como padres y maestros de enseñanzas, trataban así a los mozos y menos experimentados que ellos. Esta edad apetece y admite divertimientos honestos para sobrellevar y divertir sus penalidades y trabajos; estos los escriben sujetos mozos, propio efecto de su edad, que, como nacidos en este tiempo, le han tomado el pulso y saben lo que ha menester. Estos tales, que sacan cada día a luz partes de sus ingenios, no deben andarse con los lectores a tú por tú, pues casi los más podrán ser sus padres: porque así la ancianidad como la juventud gustan de divertir sus cuidados, olvidando con esto el peso de ellos. Mi intento, señor lector, fue que este libro hiciese esta operación: sale a luz y pónese en sus manos de Vuestra Merced, si no con nueva introducción de otros que he escrito de este género, como variedad de novelas. Esto pide este tiempo. Quiera Dios sea manjar a su gusto y no ocasión de andar, a menos costa, bien entalladas las damas con lo barato de los cartones. Ampare Vuestra Merced estas *Noches de placer*; y, si no se lo parecieren, cierre el libro y acomódese a dormirlas, hasta que salga el sol y le den los buenos días.

*Vale*

<sup>189</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (2014: 71).

[9]

*LAS HARPÍAS EN MADRID*(Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631)<sup>190</sup>

## AL LECTOR

En dos libros tengo prometido<sup>191</sup> al señor lector (que así le tengo de llamar siempre), éste de *Las Harpías y coche de las Estafas*; ya cumplo mi palabra; sólo quisiera que, habiéndole comprado en casa del librero, no le parezca el mismo libro *estafa* del dinero que ha dado por él, porque juzgando que no lo vale, la tendrá por tal.

No hay lectura por mala que sea que no tenga alguna cosa buena con que reformar costumbres; si de las que abomina hubiese enmienda, daré por bien empleado el trabajo que me ha costado. Pido atención en su lectura y disimulación en sus yerros, que no tendrá pocos.

Mucho espero del lector; Dios se le dé bien intencionado, que no siéndolo, en lo muy consumado buscará defecto que poner.

*Vale*

[10]

*LA NIÑA DE LOS EMBUSTES. TERESA DE MANZANARES,  
NATURAL DE MADRID*(Barcelona, Jerónimo Margarit, 1632)<sup>192</sup>

## PRÓLOGO AL LECTOR

Teresa de Manzanares, hija nacida en las verdes riberas de aquel cortesano río, se presenta con sus embustes a los ojos de todos; su

<sup>190</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1985: 46).

<sup>191</sup> Con ayuda del profesor Rafael Bonilla Cerezo, he averiguado que esos dos libros son *Lisardo enamorado* “el autor da fin a este volumen deseando que salga a gusto de los lectores, para animarse a sacar a luz la *Huerta de Valencia* y el *Coche de las estafas*, que saldrán con brevedad” (Castillo Solórzano, 1947: 309) y *Noches de placer* “Con esto da fin el autor a este volumen, deseando salga a gusto de los lectores, para dar presto a la estampa *El coche de las estafas*, que tanto ha que tiene prometido” (Castillo Solórzano, 2013: 310).

<sup>192</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1906: 6).

travesura dará escarmientos para huir de las que siguen su profesión. Y esto sea disculpa de haber sacado a luz su vida formada de los sucesos de muchas que han servido de hacer aquí un compuesto.

Si malicioso y mordaz te atrevieras a censurar este breve discurso, lo sucinto de él te dará poca materia para dilatados vituperios; considérale con la intención que le escribí, que fue para advertir descuidados y escarmentar divertidos, no para ser blanco de Zoilos, que ponen su atención más en calumniar leves yerros que en enmendar pesadas culpas de su mala inclinación. Ingenio arguye una buena censura, fundada en fuertes razones, si no la adulterase el querer hacer alarde de superior juicio a la vista de tantos, que pueden decir que quien en esto se ejercita tome la pluma para hacer otro tanto y verá si comete yerros; los muchos que aquí hallarás supla tu discreción, corrigiendo en secreto y honrando en público.

Vale

[11]

*FIESTAS DEL JARDÍN*

(Valencia, Silvestre Esparsa, 1634)<sup>193</sup>

#### PRÓLOGO

Sin gastar largos períodos ni enfadosos episodios, señor lector, digo que le presento estas *Fiestas del jardín*, si acaso no le enoja decir que se las presento, costándole su dinero, porque a sentir esto de antemano, las que juzgo fiestas le serán pesadumbres. No fue mi intento ser molesto con ellas, divertirle honestamente, sí. Esta intención conozca, si no es conforme con la ejecución de lo escrito, aunque las comedias ya han granjeado aplausos en los teatros de España, representadas de Morales,<sup>194</sup> el Valenciano<sup>195</sup> y

<sup>193</sup> Texto a partir de la *princeps*, fol. 3v. Edición moderna: Castillo Solórzano (2019).

<sup>194</sup> Se refiere al actor y director Francisco de Morales. Llevó a escena la comedia de Solórzano *Los encantos de Bretaña* contenida en esta colección.

<sup>195</sup> Es bastante probable que se refiera a uno de los hermanos Valenciano, Juan Jerónimo Valenciano o Juan Bautista Valenciano, aunque, probablemente, más el

Avendaño,<sup>196</sup> autores conocidos. No esperando menos honras de los lectores, si el tosco lenguaje de las novelas no lo desazonan. Cuando no le parezcan tales, la brevedad de las fiestas no molestará con calor, como lo hacen las de unos malos toros; y lo que presto pasa, eso tiene de menos malo, que lo cansado y prolijo.

*Vale*

[12]

*AVENTURAS DEL BACHILLER TRAZAPA*  
(Zaragoza, Pedro Vergés, 1637)<sup>197</sup>

PRÓLOGO

¿Qué importa, lector amigo, que yo me valga en este prólogo de los epítetos que dan los escritores de libros en llamar a los que los leen píos, amables y bien intencionados, sin conocerlos, pareciéndoles que aquellas gratulaciones captan su benevolencia? Yo veo que en esto se cansan, pues si tienen lo que les atribuyen, sabrán usar de ello por su benignidad, y si les falta, no degenerarán de su condición.

Tú, lector, verás lo que tú quisieres en tu retiro o en la publicidad donde leas este trabajo; si le censurares, no te han de acusar por ello a la Inquisición, ni menos perjudicas la obra, pues no es corónica ni libro tocante a alguna ciencia, sino un discurso sobre la rota vida de un embustero, escrita con el fin de que se guarden de los tales, pues ficciones semejantes son avisos prevenidos a los daños que suceden.

primero que el segundo por la puesta en escena de *La fantasma de Valencia*, una de las tres comedias insertas en la colección (Festini, 2011: 211-223).

<sup>196</sup> Cristóbal de Avendaño Sasieta, hijo de actor y director teatral, participó como actor en las compañías de los directores más destacados antes de 1620. A partir de esta fecha tuvo una compañía propia y representó con éxito destacadas obras. Estrenó, entre otras, la comedia de figurón *El marqués del Cigarral* incluida en *Fiestas del jardín*. Véase <<http://dbe.rah.es/biografias/54846/cristobal-de-avendano-sasieta>>.

<sup>197</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1986: 57-58).

Su autor te ruega no mires a la corteza de él, sino al fondo que tiene de aprovechar; suple sus faltas con tu cuerda disimulación, para que se aliente a servirte con otro trabajo más a satisfacción tuya.

*Vale*

[13]

*LOS ALIVIOS DE CASANDRA*  
(Barcelona, Jaume Romeu, 1640)<sup>198</sup>

PRÓLOGO

Lector carísimo, poco me importa captarte la benevolencia, llamándote pío, discreto, prudente y otros atributos que los escritores de libros dan a los lectores en sus prólogos, si todo esto ha de servir de poco, pues si la obra tienes que censurar, no has de dejar de hacerlo; y así lo que te digo sólo es que este libro tendrá muchos descuidos de su autor, que se ponen en tus manos para que los enmiendes y censures. Está escrito con el estilo que otros de este género que he sacado a luz en que he sido favorecido; no menos lo espero ser de tu piedad presente, que con esto me anime a darte otras obras en que te entretengas.

*Vale*

[14]

*LA GARDUÑA DE SEVILLA Y ANZUELO DE LAS BOLSAS*  
(Madrid, Domingo Sanz de Herrán, 1642)<sup>199</sup>

PRÓLOGO

Lector amigo: *La Garduña de Sevilla* sale a plaza a ser blanco de los tiros de todos; la modestia de su autor confiesa que tendrá muchos yerros que puedas acusar; este conocimiento le salve de ser censurado de ti; así lo espera, porque no ataje los deseos de entretenerte con trabajos suyos, verte riguroso contra su pluma. Pero ¿de

<sup>198</sup> Texto a partir de la *princeps*, fol. 3r. Edición moderna: Castillo Solórzano (2020).

<sup>199</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (2004: 7).

qué aprovechará captarte la benevolencia, si tu crítica condición ha de hacer lo que se le antojare? Dios ponga tiento en tus manos, que, si no lees con buena intención, lo más selecto te parecerá trivial, y nada habrá que te satisfaga. Murmura, mofa, burla, ríe y no dejes cosa sana ni libre, que materia te he dado donde podrás ejercitar tu nociva costumbre.

*Vale*

[15]

*SALA DE RECREACIÓN*

(Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja Lamarca, 1649)<sup>200</sup>

AL LECTOR

Carísimo lector, aunque no sea nueva la introducción de este libro, pues en este género has visto otras, lo escrito de todo él te ofrezco, y te aseguro por nuevo, y novelas y sucesos no tocados. Quisiera yo con este libro darte mucho gusto con cosas muy gustosas y exquisitas: lo moral que hallares en esas novelas basta para muchos advertimientos, ese ha sido mi fin; y, para que no canse la prosa, lo mezclo con diferentes versos y saraos entretenidos, todo a fin de entretenerte. Recibe mi voluntad, que en pago admitiré con gusto tu censura, con proposición de la enmienda, muchos yerros que hallarás en lo escrito y pensado.

*Vale*

[16]

*LA QUINTA DE LAURA*

(Zaragoza, Matías de Lizán, 1649)<sup>201</sup>

PRÓLOGO

Carísimo lector, aunque no sea nueva la introducción de este libro (pues en este género has visto otras) lo escrito de él te ofrezco por nuevo y no tocado. Quisiera yo acertar a darte gusto con cosas muy exquisitas;

<sup>200</sup> Texto a partir de Castillo Solórzano (1977: 42).

<sup>201</sup> Texto a partir de la *princeps*, s. p. Edición moderna: Castillo Solórzano (2014).

lo moral que hallares en esas seis novelas basta para muchos advertimientos: ese ha sido mi fin, y para que no canse la prosa, la mezclo con diferentes versos, todo a fin de entretenerte; recibe mi voluntad, que en pago admitiré tu censura, con proposición de la enmienda, muchos yerros que hallarás en lo escrito y pensado.

*Vale*

En los prólogos y dedicatorias el autor escribe sobre sí mismo, ofreciendo una imagen de su vida y de su obra con la que pretende diversos cometidos, desde instalarse adecuadamente en el campo literario del contexto que ocupa a promover el producto de consumo ofrecido a los lectores y a un dedicatario en particular. Este volumen colectivo ofrece precisamente una perspectiva amplia del desarrollo de la prosa de ficción en el Siglo de Oro, a través de las ideas literarias de sus creadores, plasmadas en los prólogos, además de otras particularidades de la creación o de su carrera literaria (gestión y promoción personal) a partir de las dedicatorias. En ambos textos se identifican diversas estrategias y marcas de representación y reflexión autorial (biografía, carrera literaria, obra completa, recepción, mecenazgo, polémicas, poetología...) cuyo análisis supone un avance en el conocimiento de los escritores desde su dimensión de productores y gestores del texto literario y del género editorial.