



HAL
open science

Sociabilidad y solidaridad profesional en el paratexto teatral

Christophe Couderc

► **To cite this version:**

Christophe Couderc. Sociabilidad y solidaridad profesional en el paratexto teatral. Elena Martínez Carro; Alejandra Ulla Lorenzo. Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro, Edition Reichenberger, 2020, 978-3967280050. hal-03169389

HAL Id: hal-03169389

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-03169389>

Submitted on 15 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SOCIABILIDAD Y SOLIDARIDAD PROFESIONAL EN EL PARATEXTO TEATRAL

Christophe Couderc
Université Paris Nanterre

Siguiendo a Genette y su libro de referencia sobre el tema, *Seuils*, podemos considerar que los paratextos (es decir prefacios y prólogos, dedicatorias, aprobaciones y otras formas preliminares) ocupan un lugar a medio camino entre el adentro y el afuera, un umbral (*seuil*) en que interactúan el plano de la ficción que se va a abrir en las páginas siguientes y el amplio y diverso mundo en que se recibe el texto ante todo como objeto.¹ La etiqueta de paratexto (otros críticos propusieron peritexto), de hecho, se aplica a textos de muy diversa índole. La relación entre el texto (ficcional) y el paratexto (extraliterario o no ficcional) es muy variable; el autor puede ser el del texto, u otra persona, la cual se dirige al autor del texto, o a otra persona. Fuera de los paratextos puramente administrativos, otros son opcionales, y en ellos su autor puede expresarse de manera más personal. Es decir, es notable en el paratexto la mezcla de la convención, que supone la presencia de toda una serie de tópicos, y de la gran libertad de que dispone el firmante del preliminar, en realidad muy poco constreñido en cuanto al contenido de lo que escribe.

Habida cuenta de la variedad de las piezas liminares, que cumplen con diversas funciones, se intentará en lo que sigue ordenar unas cuantas observaciones, por supuesto sin afán de exhaustividad, a partir de la hipótesis que esos textos, por su posición y su naturaleza peculiar, pueden encerrar informaciones sobre la inserción del autor de la obra en redes fundadas en la amistad, la consideración y la solidaridad entre escritores, con la contrapartida que constituyen los ecos, presentes en

1 Genette considera el paratexto como una categoría espacial: “‘zone indéfinie’ entre le dedans et le dehors, elle-même sans limites rigoureuses, ni vers l’intérieur (le texte) ni vers l’extérieur (le discours du monde sur le texte)” (8).

los paratextos, de las enemistades, literarias o estéticas y a veces más personales.²

Un primer tipo de paratexto lo constituyen los textos, bastante comunes, escritos en loor del poeta. Son preliminares de alabanza, de elogio, con los que se pretende honrar u homenajear al autor, y que se destinan a impresionar favorablemente al lector antes de que pase a leer el texto ‘principal’. De la misma manera que el dedicatario cumple con una función de protección del libro que humildemente le entrega el autor –lo que es un tópico de la dedicatoria–,³ la presencia del nombre de un autor consagrado confiere una parte de la autoridad de este al autor del texto presentado –y la misma observación se pudiera hacer a propósito de la economía de la aprobación–.⁴

Es ejemplo de este dispositivo *Las tres comedias* de Timoneda (1559) con su sustancial aparato paratextual: un prólogo, “El autor a los lectores” y dos sonetos, uno de don Diego de la Cueva, otro de Phelipe Arcayna,

2 El presente trabajo se basa fundamentalmente en un proyecto financiado por la Agence Nationale de la Recherche, llamado IdT (Ideas del teatro: <http://idt.humanum.fr/index.php>), que consistió en reunir, editar y estudiar los paratextos presentes en la edición del teatro en Italia, Francia y España en los siglos XVI y XVII.

3 Ver al respecto las observaciones de Chartier sobre la copresencia, en la portada, de los tres nombres del autor, del dedicatario, del impresor (52). Sobre las relaciones de orden simbólico que se establecen entre autor y dedicatario, y que siempre están al servicio de la obra dedicada, ver Genette 134-38.

4 No nos detendremos aquí en las aprobaciones, sino para recordar que, a la fórmula acostumbrada con la que se hace constar la ausencia de ofensas a la religión y a la moralidad pública, suelen seguir referencias encomiásticas. Señaló Florit (2010) que lo habitual era que se encomendaran a personas cercanas al autor, lo que explica la benevolencia y a veces la zalamería que se expresan en esos textos (ver también Sáez Raposo 939). En casos excepcionales las aprobaciones pueden ser textos de mucho interés para la historia del teatro, por lo que nos dicen de las relaciones interpersonales, de cuestiones teóricas, de poética, etc. Es el caso por ejemplo la de la *Parte VII* de Lope de Vega, en la que Esquivel expresa consideraciones sobre la licitud de la lectura del texto de teatro. Añadamos que las aprobaciones son a menudo firmadas por pares, de suerte que esos intercambios de favores permitirían dibujar redes de solidaridad entre ingenios: Calderón firma la aprobación de la *Quinta Parte* de Tirso de Molina (1635) y de la primera de Matos Fragoso (1658); Tirso firma la de la primera parte de comedias de Pérez de Montalbán, en 1635, poco después de que Montalbán firmara la de la *Cuarta Parte* de Tirso, que también tiene una de Lope de Vega; Vélez de Guevara firma la de *Jocoseria* de Quiñones de Benavente (1645), Alonso Remón la de la *Parte X* de Lope de Vega (1617); Vicente Espinel a quien Lope dedica la *Parte IX* y la comedia *El caballero de Illescas* en la *Parte XIV* se encarga de las aprobaciones de las *Partes V, VI, VII, VIII, XII* del Fénix; etc.

ambos titulados “en loor de la obra”. De forma parecida, encontramos en el paratexto de *Los Amantes*, de Rey de Artieda (1581) un soneto preliminar de don Miguel Ribellas y de Vilanova y, después de la tragedia, cuatro octavas del mismo Ribellas al lector y un soneto de Pere Juan Stornell en alabanza del autor. Más significativo, quizá, es el caso de la publicación de sus *Obras* por Juan de la Cueva (1582), donde el paratexto es espacio de expresión para una forma de solidaridad sevillana o andaluza, con dos sonetos de Rodrigo Suares, uno de Rodrigo de la Cueva y otro de Fernando de Herrera –un aparato paratextual que en cambio no aparece en la edición posterior (1588) de *Primera parte de las comedias y tragedias de Joan de la Cueva* que contiene la interesante “dedicatoria a Momo”–.

Casos particulares, al respecto, son los de la traducción de *Il pastor fido* de Guarini, por Cristóbal Suárez de Figueroa (primera edición en 1602), en cuyo prólogo “Al lector” el autor menciona a don Diego de Mendoza, al Duque de Sessa, al Maestre de Montesa, al Condestable de Castilla, al Duque de Gandía, al Marqués de Tarifa, al Conde de Salinas, al Marqués de Montes Claros, y a don Alonso de Ercilla, de quienes escribe que son “todos floridos poetas”. Por lo tanto se puede considerar, dada la abundancia de altos personajes mencionados, que esta pieza paratextual es una dedicatoria disfrazada. A continuación viene una serie de homenajes aportados por distintos poetas: un soneto “Al autor” firmado por don Luis Vélez de Santander (es decir Guevara); otro, de mismo título, de Alonso de Salazar; y dos sonetos en italiano, ambos titulados “In lode dell’autore”, el primero del poeta italiano marinista Alessandro Ademari (1579-1649) y el segundo del Dottor Vincenzo Bruni.

La comedia de Salas Barbadillo *El sagaz Estacio marido examinado* (1620) es también atípica –publicada de manera aislada y escrita en prosa, cosa que subraya el autor en el prólogo, al relacionar su comedia con las que se escriben, dice, en Italia, y con la *Celestina*– puesto que presenta una llamativa acumulación inicial de homenajes: después de los preliminares legales, y antes de la dedicatoria del libro, se insertan una décima de D. Fernando Bermúdez y Calvajal y un “Romance panegírico de alabanza de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, por D. Antonio Sánchez de Huerta”. Dado que en las partes, como en la publicación de las comedias sueltas, suelen escasear las piezas laudatorias en honor del autor (en particular en los volúmenes de *Diferentes*, que tienen como mucho una dedicatoria del impresor que ha costeado la fabricación del

volumen), la comedia de Salas podría constituir un contraejemplo, con un nutrido aparato paratextual que indicaría que el autor busca el reconocimiento de su prestigio y de su estatus social, así como la señal de que ha controlado la publicación, lo que no siempre ocurría en el ámbito de la impresión de textos teatrales que dejaban de pertenecer a los escritores cuando estos los habían vendido a los autores de comedias.

Confirmaría esta observación la *Huerta de Valencia* de Castillo Solórzano (1629), que contiene, después de una dedicatoria del autor “A los críticos”, muchos versos panegíricos: un soneto de don Sancho de Molina Cabeza de Vaca, una décima de Salas Barbadillo, otra de don Lorenzo de Soto y Vargas; una décima de don Alexo del Hierro; una de don Luis de Villalón; una de Fulgencio Ossorio y Pinelo y otra de Tamayo y Porres. Y de nuevo, antes de la comedia *El agravio satisfecho* que se inserta en esta miscelánea, otras seis composiciones.⁵

En suma, son ejemplos en los que la acumulación de piezas laudatorias garantiza el mecanismo de protección, o lo que podríamos llamar la función totémica del paratexto, que funciona aquí en el ámbito simbólico de la reputación o dignidad literaria.

En algunos casos, los paratextos, sin dejar de ser encomiásticos, afirman o sugieren la inclusión del autor en una tradición artística o en una perspectiva diacrónica, creando o recreando filiaciones literarias.

Este enfoque es visible en el prefacio (ya señalado) que Timoneda publica en *Las tres comedias* bajo el título de “El autor a los lectores”, donde menciona a Fernando de Rojas, a Bartolomé de Torres Naharro y la *Comedia Tebaida*; y, dado que aparece el título de su propia comedia *Amphytrion*, que es traducción o adaptación, también tenemos una referencia implícita a Plauto. Con la misma referencia, tópica, el autoelogio se torna heteroelogio en la *Primera parte de las comedias y tragedias de Joan de la Cueva* (1588), en el que Miguel Díaz de Alarcón se encarga de encumbrar a Cueva situándolo al nivel de Plauto, Terencio, Eurípides, etc. La recopilación por Timoneda de los pasos de Lope de Rueda constituye al respecto un interesante caso de entronización o *monumentalización* del autor.⁶ En su *Compendio...* (1588) aparece un soneto con

5 Otros ejemplos llamativos, por el mismo carácter atípico, serían la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente (1645), que contiene una impresionante lista de piezas poéticas liminares o *El enano de las musas* de Cubillo de Aragón (1654).

6 Tomamos prestada el término de Pérez-Magallón, quien la usa en el título de su trabajo sobre Calderón. Paterson habló por su parte de un proceso de «socialización» de los textos del mismo autor.

el tipo de comparaciones hiperbólicas y tópicas que ya hemos mencionado. Pero más original, porque menos estereotipado, es el “de Joan Timoneda en loor de Lope de Rueda”, publicado antes de la *Comedia llamada de los Engañados, muy graciosa y apacible*, donde la alusión a Torres Naharro participa de la construcción del relato de la historia del teatro nacional: “El uno en metro, fue Torres Naharro, / el otro en prosa, puesta ya en la cumbre, / gracioso, artificial, Lope de Rueda”.

En la misma línea, bien conocido es el prólogo que Cervantes dirige al lector de sus *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615). Aquí tenemos, si no la perspectiva de un historiador, sí la evocación nostálgica de un aficionado, como señala Canavaggio en su presentación del texto. El manco de Lepanto empieza por mencionar el periodo de los antiguos, los fundadores del teatro, o los que hicieron su prehistoria: el “gran Lope de Rueda”, quien “sacó de mantillas [las comedias]”; enseguida habla de su propia producción cuando era joven, y luego alaba al “monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega” (fol. IIIr), antes de proporcionar una lista de ingenios (Miguel Sánchez, Ramón, Mira de Amescua, Tárrega, Guillén de Castro, Gaspar de Aguilar, Vélez de Guevara, don Antonio de Galarza, Gaspar de Ávila). Al año siguiente, a nombre de Ricardo de Turia aparece el también muy conocido y comentado *Apológico de las comedias españolas* (1616) en el que encontramos otra alabanza de Lope de Vega:

el príncipe de los poetas cómicos de nuestros tiempos y aun de los pasados, el famoso y nunca bien celebrado Lope de Vega, suele (oyendo así comedias suyas como ajenas) advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquellos –aunque sean impropios– imita en todo, buscándose ocasiones en nuevas comedias que, como de fuente perenne, nacen incesablemente de su fertilísimo ingenio. (fol. A4v-A5r)

Son comunes los elogios a Lope de Vega, a su fertilidad o su genio creativo y abundan en los paratextos que acompañan las obras del propio Fénix de los Ingenios. En la *Parte XI* (1618), el poema “A la memoria eterna de nuestro insigne amigo Lope Félix de Vega Carpio, por sus escritos” es una pieza larga (de cinco folios) y ante todo un catálogo de las obras más importantes del Fénix publicadas hasta la fecha, sobre la que llama la atención Pontón en su edición del prólogo de la *Parte XI*: “compuesto por el humanista Tomás Tamayo de Vargas, [es un] ejercicio encomiástico que repasa las obras de su admirado amigo y sitúa su pro-

ducción teatral a la altura de sus otros méritos literarios, equiparándolo a los más ilustres comediógrafos de la antigüedad” –en este caso Séneca, Terencio, Plauto. En la *Parte XVI* (1621), el prólogo dialogístico le permite a Lope hablar de sí mismo para indicar que él “dice bien de otros poetas, indicio que los reconoce por mejores”. En realidad, a continuación Lope no alude a ninguno concretamente, pero sí a varios antiguos, así como a los “autores de comedias” del tiempo pasado: “se acabaron los Cisneros, los Navarros, Loyolas, Ríos, Solanos, Ramírez, Tapias, Leones, Rochas, Salvadores y Cristóbales” (fol. 5r-5v).⁷

Para terminar con estos fragmentos de historia del teatro que encontramos desperdigados en los paratextos, podemos citar el “Papel al autor” que firma Sebastián Ventura de Vergara Salcedo –autor por lo menos de *Ideas de Apolo y dignas tareas del ocio cortesano*, Madrid, 1663– para la *Tercera Parte de Comedias* de Calderón (1664): “Señor D. Pedro, no solo yo, sino quantos aplauden, y veneran por primeras las Comedias de v. m. sienten el que anden diminutas, y llenas de errores de la Imprenta [...]” (s. p.). En la dedicatoria del mismo volumen, Calderón también homenajea a su amigo, a quien hace responsable de la publicación de sus comedias: “Por el papel, Excelentísimo señor, que sigue a este pequeño humilde culto de mi obligación y de mi afecto, verá V. E. las razones con que don Sebastián Ventura de Vergara Salcedo, mi más apasionado amigo, se ha movido a sacar estas doce comedias de sus originales” (s. p.). Es una dedicatoria en que el dedicador señala que ha sido dedicatario, y podemos interpretar esta especie de homenaje recíproco como una señal de la inmensa fama del comediógrafo en esos años, lo que confirma el resto de los paratextos, aprobaciones y licencias, que son del mismo tenor. La etapa siguiente en el proceso de ensalzamiento o de canonización serán las intervenciones de Vera Tassis, después de la muerte del poeta.

7 Al respecto, es interesante un fragmento de la “Carta ejecutoria” de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán (1624), por los tintes de feminismo *avant la lettre* cuando se alude a mujeres escritoras: “Y también fueron insignes en buenas letras, la dignísima marquesa de Cenete, la celebrada Isabela, joya de Barcelona, la eruditísima Sigea toledana, a quien por sus letras latinas y hebreas la serenísima reina de Portugal, con increíble admiración, recibió en su casa e hizo maestra de la clase, que en ella tenía de mujeres ilustres; doña Ángela Zapata, doña Ana Osorio burgalesa y doña Catalina de Paz, gloria y honor de Guadalajara; y otras españolas sin número que siempre han honrado las Españas, señalándose en ellas todos tiempos” (p. 46v).

Otra gran categoría de paratextos, más útiles para la temática que nos interesa, es la de los preliminares que contienen alusiones a otros escritores. Son textos que pueden contener alabanzas hacia el autor del texto, pero que también revelan la existencia de una red de solidaridad profesional y/o local, en torno al autor. Entre esos paratextos, por fin, se podrán aislar los que se vinculan directamente a polémicas, o guerras literarias.

El romance preliminar que Carlos Boyl publica en el volumen, ya mencionado, de *Norte de la poesía española* contiene, por ejemplo, tal como apunta Muriel Elvira en su edición, una “lista de poetas cómicos valencianos a los que cita al final del romance (Gaspar Mercader, Luis Ferrer, Ricardo de Turia) [que] demuestra que estaba perfectamente integrado en las redes de la creación dramaturgica valenciana de la época”. Un caso algo diferente, o particular, es el de la escritura en colaboración, como ocurre con *Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza* (1622). La comedia viene precedida por una Dedicatoria “Al Marqués de Cañete” y por un prólogo al “Lector”, en el que Luis Belmonte Bermúdez explicita el proceso de colaboración. Aclara Oleza en su edición que “buena parte de los mismos poetas habían coincidido ese mismo año de 1622 en las justas poéticas en honor de la canonización de San Isidro, en Madrid” (nota 12), a la llamada de Lope de Vega: allí estaban Belmonte y Guillén de Castro, Montalbán y Amescua, Ludeña y Villegas, y hasta Don Francisco de Tapia y Leyva.

Naturalmente, Lope de Vega tiene un papel de primer plano cuando hablamos de estrategias de solidaridad y de construcción de redes. Como bien sabido es, a partir de la *Parte novena* de sus comedias (1617), Lope se involucra en la publicación de sus comedias. El final del corto prólogo indica: “Este será el primer tomo, que comienza por esta *Novena parte*, y así irán prosiguiendo los demás, en gracia de los que hablan la lengua castellana como nos la enseñaron nuestros padres” (s. p.). Aunque en ese momento la intervención de Lope es discreta, ya es posible advertir la presencia del poeta y la de algunos amigos y protectores suyos en el aparato paratextual, como por ejemplo en la aprobación (que lleva el título de “Muy poderoso señor”) que firma Juan de Piña y en la que este menciona al “Secretario” Tomás Gracián Dantisco y al “Maestro Joseph de Valdivieso”, también autores de sendas aprobaciones. 1617, por otra parte, es un año importante porque entonces empieza un periodo de agrias polémicas con la publicación de *La Spongia*, el libelo del erudito Torres Rámila en que se le reprochaba a Lope el no respetar los preceptos

clásicos. Un eco directo de la polémica se puede encontrar en el prólogo “El teatro” que encabeza la *Parte XII* (1619). Al final, en particular, se halla un ataque directo a Torres Rámila, a quien el Fénix llama “gramático” (NP 4), reprochándole “sus disparates, locuras e ignorancia del griego, del latín y del castellano, y, sobre todo, su envidia”, como resume Laplana Gil en su edición del texto. Pero los paratextos lopianos presentan mucho más interés a partir de la *Parte XIII* (1620). Ante todo porque a partir de este volumen el poeta introduce la innovación de asignar cada comedia a un dedicatario diferente, lo que explica muy claramente la primera frase del prólogo: “Esta décimatercia parte de mis comedias sale a luz a la sombra de diversas personas, porque entre tantos no falte el debido agradecimiento al honor que se hace con la dirección de los libros, de que los españoles no se precian” (NP 1). El resultado es un total de noventa y seis dedicatorias que se publicaron en las *Partes XIII* a *XX*. Esta mutiplicación y fragmentación de las dedicatorias le va a ofrecer a Lope otras tantas ocasiones de aludir a las diferentes polémicas en que se halla involucrado, y con él una larga nómina de poetas, defensores o valedores suyos. En suma, los paratextos nos proporcionan los datos con lo que reconstituir esa red basada en amistades y solidaridades, favores recibidos y colaboraciones.

En la *Parte XIII*, por lo tanto, Lope dedicó muchas comedias a sus adeptos en la querella contra Góngora y los culteranos, algunos de los cuales habían contribuido a la *Expostulatio spongiae* (1618), para responder a los ataques de los enemigos del Fénix. Dedicó *Santiago el Verde* a Baltasar Elisio de Medinilla (poeta de familia hidalga, nacido en Toledo en 1585), a quien, junto con Lope, se le atribuye la autoría de dos sátiras anónimas contra Torres Rámila y Suárez de Figueroa. En el mismo texto Lope menciona a Pedro Liñán de Rianza (nacido en Toledo en 1588 y muerto en 1607) poeta, y amigo suyo de juventud, que ya había muerto. Al francés Simon Chauvel –estuvo en Madrid de 1618 a 1621 y concurrió en 1620 a la justa poética que se celebró en esta ciudad con motivo de la beatificación de San Isidro–, dedica *Los locos de Valencia*. Dedicó *El desposorio encubierto* a Jacinto de Piña, hijo del escritor Juan Izquierdo de Piña, amigo suyo a quien Lope dedica *El dómine Lucas* en 1622 en la *Parte XVII*, que contiene también *El hidalgo abencerraje* dedicado a su hija Ana de Piña. Y dedica *La francesilla* a Pérez de Montalbán, el discípulo predilecto.

En no pocos casos la contextualización es necesaria para entender las alusiones presentes en estas dedicatorias. Cuando en la *Parte XIV*

(1620) dedica *La villana de Getafe* a Francisco López de Aguilar, como escribe García Aguilar en su presentación, “abre Lope su dedicatoria con el autocomentario de un soneto que fue criticado entre ciertos de sus enemigos poéticos, presumiblemente de orientación gongorina” – recordemos que López de Aguilar es el Francisco Antididascalus que firmó un cartel de desafío a finales de 1617, dirigido a Torres Rámila. En la misma *Parte XIV* se publica *El caballero de Illescas*, dirigida a Vicente Espinel, quien había participado en la *Expostulatio Spongiae* (1618), y también son homenajeados, con sendas comedias, Francisco Pacheco y Tomás Tamayo de Vargas, entre los más cercanos a Lope en los debates con los culteranos. También reciben el obsequio de una comedia Diego Félix Quijada y Riquelme (poeta sevillano), don Guillén de Castro (a quien Lope dedica *Las almenas de Toro* con una interesante dedicatoria sobre la tragedia), don Lorenzo van der Hammen y León (humanista e historiador).

Se puede considerar que en los años sucesivos se van apagando los ecos de la polémica con los gongorinos en torno a la *Spongia*. En la *Parte XV*, que se publica en 1621, por ejemplo, los dedicatarios son variados: personas bien establecidas la Corte, amigos, alguna que otra mujer, y también algunos ingenios, como Juan de Arguijo o Pedro de Herrera. La muerte de Pedro de Valencia en abril de 1620, que dejaba vacante la plaza de cronista que Lope quiso obtener, puede también explicar que se advierta entonces en las dedicatorias una estrategia más política o social que literaria: no por nada dedica la primera comedia de la *Parte XVI* (1621), *El premio de la hermosura*, a don Gaspar de Guzmán, que entonces es solo conde de Olivares. Muchos condes y duques hay entre los destinatarios de la *Parte XVI*, pero si bien es indudable que en esa época Lope buscó obtener la protección de personalidades influyentes a las que quería agradar, especialmente en el círculo del futuro valido, no por ello desaparece del todo en los paratextos la sociabilidad literaria. Prueba de ello es la dedicatoria de *Lo fingido verdadero* a Fray Gabriel Téllez (Tirso de Molina), que ocupa el último lugar del volumen, lo que permite suponer que el Fénix pudo intervenir tardíamente en el texto.⁸ En efecto, más de un año transcurrió entre la obtención de la licencia (septiembre de 1620) y la publicación de la *Parte XVI*, cuya “fe de erratas” es de diciembre de 1621. Entre estas dos fechas, Tirso había terminado *Los Cigarrales de To-*

8 Así como pudiera haber modificado muy tardíamente el prólogo general que abre el libro. Ver Florit (2000).

ledo, donde tomaba repetidamente (y en particular en el prólogo) la defensa de la Comedia Nueva y, por consiguiente, de Lope de Vega. Es posible considerar, por lo tanto, que el Fénix expresa en la *Parte XVI* su gratitud hacia Tirso, en un contexto aún marcado, en 1620-1621, por unas polémicas en que se mezclaban ataques al nuevo teatro con otros dirigidos a la persona de Lope de Vega.

Una polémica distinta que asoma también en los paratextos lopianos es la con Diego de Colmenares, bien estudiada por Tubau (2007) –las cartas de Colmenares, la primera de noviembre de 1621 y la segunda de abril de 1624, eran una respuesta al “Discurso sobre la nueva poesía” incluido en *La Filomena*, y a la “Epístola a Francisco de Herrera Maldonado” incluida en *La Circe*, respectivamente–. En la dedicatoria de “*El marido más firme*: a Manuel Faria de Sousa, noble ingenio lusitano”, sexta comedia de la *Parte XX* (1625) –que tiene la particularidad de empezar por una lista, establecida por el propio Lope, de las comedias que contiene, con el dedicatario de cada una de ellas– aparece una referencia al *Orfeo en lengua castellana* (1624) de Pérez de Montalbán, que “es en sí significativa, porque este poema es respuesta al *Orfeo* de Jáuregui, publicado ese mismo año, y porque sus paratextos (aprobación y dedicatoria a Montalbán), escritos y firmados por Lope, contienen los mismos argumentos que están en los paratextos de la *Parte XX*”, como escribe Antonucci (87).⁹ De manera parecida, la dedicatoria a don Fernando Afán de Ribera Enríquez de *Lo cierto por lo dudoso* se debe relacionar con la polémica con Diego de Colmenares y sus cartas en que criticaba al Fénix, como señaló Tubau, quien menciona también el prólogo de la *Parte XV* y la dedicatoria de *La pobreza estimada* (*Parte XVIII*, 1623) como lugares donde se encuentran alusiones a dicha polémica, según la misma estudiosa (Antonucci 84). Antonucci añadió la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* a Marino, en la presentación de cuya edición señala que “para darle una genealogía noble a esta polémica, Lope subraya los puntos de contacto con la famosa polémica sobre el ciceronianismo que mantuvieron en el siglo XV Policiano y Cortesio” (Lope de Vega, *Al caballero Juan Bautista Marino*, presentación). Además, siempre según la misma estudiosa, esta dedicatoria da cuenta “de la red de comunicaciones que mantenían los literatos de la época, gracias a sus amistades con diplomáticos y secretarios de importantes protagonistas de la vida política y militar [...], quienes viajan por razones de su oficio

9 Nuestra traducción.

entre España, Italia y Francia” (Lope de Vega, *Al caballero Juan Bautista Marino*, presentación), lo que nos invita para terminar a ensanchar el espacio en que se sitúan las solidaridades de la República de las Letras.

La cosecha de datos (de los que solo se ha dado aquí una muestra) puede parecer limitada respecto al objetivo perseguido de reconstruir círculos de amistad, de solidaridad, de colaboración entre escritores, o para esbozar una cartografía de ingenios. Las alabanzas, hiperbólicas las más de las veces, corresponden a las convenciones estilísticas propias de este tipo de texto. Por otra parte, las alianzas, amistades y enemistades varían con el tiempo, lo que dificulta a veces la plena comprensión de los textos, y al respecto nos faltan datos fehacientes para interpretar correctamente lo que a veces intuimos que es alusión a alguien o a alguna circunstancia concreta. En suma, esos textos no son documentos totalmente de fiar. Con todo, algunos no carecen de interés, y confirman ciertas observaciones que se han podido hacer por otra parte respecto a los procesos con que se regía la sociabilidad literaria en el mundo de la letras de la primera modernidad. Por ejemplo, la escasez de textos encomiásticos en el teatro impreso podría apuntar a la relativa falta de prestigio, en España, del formato o género editorial de la Parte (sin hablar de la suelta), respecto a otras formas literarias. Posiblemente porque sigue siendo asociado con una práctica comercial, el teatro carece de prestigio cuando se trata de difundirlo en forma impresa, es decir de venderlo –y por otra parte se convierte en tópico la alusión jocosa al dinero que le ha costado al lector comprar el volumen que tiene entre las manos (Couderc 210-12)–. También quizá porque las partes de diferentes autores, que constituían un canal de difusión masiva del teatro para leer, al reunir obras de distintos poetas, relativizaban por definición la importancia del autor de una obra determinada. Por otra parte, los ejemplos que hemos examinado confirman que el paratexto es un lugar interesante, y hasta estratégico, para que el poeta ~~puede~~ expresar sus ideas en materia de poética, a pesar de que esto sucediera en el marco de una polémica, o incluso a veces gracias al marco polémico, que podía fomentar una reflexión que sin ello hubiera sido implícita (ver Antonucci 85; también Teulade 35). En todo caso, garantizaron una difusión seguramente mejor que la de cartas o epístolas, y además llegaron hasta nosotros, cosa que no sucedió siempre con todos los elementos de las ‘guerras literarias’ mencionadas antes.

Obras citadas

- Antonucci, Fausta. “La polémique dans la dédicace à Marino de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega: à propos de quelques autres dédicaces de la *Parte XX de comedias*”. *Littératures classiques* 83 (2014): 83-96.
- Belmonte Bermúdez, Luis de. *Lector. Algunas hazañas de las muchas de Don García Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete*. Madrid: Diego Flamenco, 1622. Ed. Joan Oleza. <<http://idt.humanum.fr/notice.php?id=116>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Boyl, Carlos. *Romance a un licenciado que deseaba hacer comedias. Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos*. Valencia: Felipe Mey, 1616. Ed. Muriel Elvira. <<http://idt.humanum.fr/notice.php?id=426>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Calderón de la Barca, Pedro. *Tercera Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: Domingo García Morras, 1664.
- Castillo Solórzano, Alonso de. *Huerta de Valencia, prosas, y versos en las Academias della*. Valencia: Miguel Sorolla, 1629.
- Cervantes, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. «Prólogo al Lector». Madrid: Por la viuda de Alonso Martín, 1615. Ed. Jean Canavaggio. <<http://idt.humanum.fr/notice.php?id=107>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Chartier, Roger. *L'ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVE et XVIIIe siècle*. Aix-en-Provence: Alinéa, 1992.
- Couderc, Christophe. “Le théâtre comme marchandise. La valeur de la *Comedia* dans les paratextes théâtraux”. *Or, trésor, dette. Les valeurs dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles*. Ed. Hélène Tropé. Binge: Orbis tertius, 2017. 205-24.
- Cueva, Juan de la. *Obras*. Sevilla: por Andrea Pescioni, 1582.
- *Primera parte de las comedias y tragedias de Joan de la Cueva dirigidas a Momo. Van añadidos en este segunda impresión, en las comedias y tragedias, argumentos, y en todas la[s] jornadas. Enmendados muchos yerros y faltas de la primera impresión*. Sevilla: Juan de León, 1588.

- Enríquez de Guzmán, Feliciano. *Carta ejecutoria. Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*, Lisboa, 1624. Ed. Isabelle Rouane Soupault y Philippe Rabaté. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=207>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Florit Durán, Francisco de. “Lope de Vega y Tirso de Molina en 1621: la dedicatoria de *Lo fingido verdadero*”. *Otro Lope no ha de haber*. Ed. Maria Grazia Profeti. Firenze: Alinea, 2000. Vol. 3. 85-96.
- “Las censuras previas de representación en el teatro áureo”. *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos del Siglo de Oro*. Eds. Aurelio González, Serafín González y Lillian von der Walde Moheno. México: El Colegio de México, 2010. 615-37.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 2002 [1987].
- IdT (Idées du Théâtre). <<http://idt.huma-num.fr/index.php>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Paterson, Alan K. G. “La socialización de los textos de Calderón: el legado de don Juan de Vera Tassis y don Pedro de Pando y Mier”. *Calderón: innovación y legado*. Eds. Ignacio Arellano y Germán Vega García-Luengos. New York: Peter Lang, 2001. 17-29.
- Pérez-Magallón, Jesús. *Calderón. Icono cultural e identitario del conservadurismo político*. Madrid: Cátedra, 2010.
- Rey de Artieda. *Los Amantes*, tragedia compuesta por Micer Andrés Rey de Artieda. Valencia: en casa de la viuda de Pedro de Huete, 1581.
- Rueda, Lope de. *Compendio llamado el deleytoso, en el qual se contiene muchos passos graciosos de... Lope de Rueda, para poner en principios y entre medias de colloquios, y comedias. Recopilados por Iuan Timoneda*. Logroño: Mathias Mares, 1588.
- Sáez Raposo, Francisco. “Cuestiones censorias en la *Parte VI de Comedias de Lope de Vega*: el caso de *La batalla del honor*”. *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias*. Eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2010. 937-46.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *El sagaz Estacio marido examinado*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1620.

- Suárez [de Figueroa], Cristóbal. *El pastor fido. Tragicomedia pastoral de Battista Guarino. Traducida del italiano en verso castellano*. Nápoles: Por Tarquinio Longo, 1602.
- Teulade, Anne. “Théories des marges: modalités du discours réflexif dans les textes préfaciels du théâtre espagnol et français”, *Littératures Classiques* 83 (2014): 35-54.
- [Timoneda] *Las tres comedias, del facundísimo Poeta Juan Timoneda dedicadas al illustre señor don Ximén Pérez de Calatayú y Villarragut, etc.* [Valencia], 1559.
- Tubau, Xavier. *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- Turia, Ricardo de. *Apologético de las comedias españolas. Norte de la poesía española, ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos*. Valencia: Felipe Mey, 1616. Ed. Alejandro García-Reidy. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=427>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Vega Carpio, Lope de. *Prólogo. Doce comedias de Lope de Vega sacadas de sus originales por él mismo... Novena parte*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1617. Ed. Marco Presotto. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=455>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- *El teatro. Docena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1619. Ed. José Enrique Laplana Gil. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=440>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- *El Teatro a los lectores. Oncena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1618. Ed. Gonzalo Pontón. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=458>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- *Prólogo. Trecena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1620. Ed. Hélène Tropé. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=471>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- Dedicatoria de *La villana de Getafe. Parte catorce de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1620. Ed. Ig-

nacio García Aguilar. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=474>> [Consulta: 11 de junio de 2019].

- *Prólogo dialogístico. Décimasexta parte de comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1621. Ed. Florence d'Artois para *IdT*. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=480>> [Consulta: 11 de junio de 2019].
- *Al caballero Juan Bautista Marino celeberrimo poeta napolitano [Virtud, pobreza y mujer]. Parte veinte de las comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1625. Ed. Fausta Antonucci. <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=475>> [Consulta: 11 de junio de 2019].