

## INTRODUCCIÓN

El libro que se imprimió en España durante los siglos xvi y xvii —tanto en los territorios peninsulares como en los americanos con imprenta— es un fenómeno bibliográfico, cultural y literario que, como se verá más adelante, no se habría de repetir en ningún otro período. La introducción de la imprenta en la producción intelectual y literaria en Europa facilitó la difusión del texto no solo en cuanto al aumento de volúmenes en bibliotecas religiosas y seculares, sino que también permitió que un texto único —con cualquier cantidad de erratas, fruto de su transmisión— tuviera cientos, o hasta miles de reproducciones materiales. Con ello, por primera vez en la historia, se encontraron en un mismo punto la autoridad de la palabra escrita en un texto relativamente fiel al original y la realización pragmática de la lectura masiva.

En el libro impreso antiguo rara vez se presentaba el texto literario sin un paratexto<sup>1</sup> como el título, nombre del autor, dedicatoria, prólogo, epílogo y una larga lista de etcéteras. En el libro incunable, primer producto de la imprenta manual, el texto literario tenía los mismos límites que el volumen con la excepción del *incipit* o título, el nombre el autor

<sup>1</sup> El concepto de paratexto será revisitado a lo largo de esta investigación, tomando en cuenta nuevos estudios sobre el tema, a la par que el ya clásico *Umbrales*, de Gérard Genette. Haciendo a un lado la reflexión sobre la categorización y los límites de los paratextos que propone Genette, a la que me referiré más adelante, basta por el momento hablar del paratexto, según la primera definición del estructuralista francés, como cualquier texto que ‘rodea’ y ‘prolonga’ el texto literario, presentándolo «en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: [dándole presencia, pues] asegura su lugar en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro». Ver Genette, 2011, p. 7.

—si lo hubiera—, el *explicit* y el colofón. En época moderna, cuando se introdujo la imprenta mecánica, el libro se acompañaba de aquellos paratextos elegidos por el autor, que complementaban, presentaban, prologaban o promovían su obra literaria; en este momento la lista de paratextos es extensa, y el orden, variable. A diferencia de estos momentos históricos en los que la selección e inclusión de paratextos dependía casi en su totalidad de la voluntad del autor y de las costumbres de la época, el libro impreso en territorio español durante los siglos xvi y xvii vivió una realidad excepcional, no solo frente a su antecesor —el incunable español—, sino también ante el libro impreso en Europa en dicho período. El sofisticado aparato burocrático del Imperio español —producto del ensanchamiento del estado a raíz de la conquista— y la inminente amenaza de la Reforma protestante a la soberanía de la Iglesia y las monarquías cristianas dieron como resultado un libro impreso —producto del ejercicio intelectual, literario y científico de la época—, caracterizado por numerosas páginas preliminares que respondían a la estricta legislación del mundo libresco y a la particular sociología literaria en la que se inserta.

Además de los textos preliminares propiamente literarios —dedicatorias, prólogos, epígrafes—, que acompañaban el texto desde la antigüedad clásica<sup>2</sup>, en el siglo xvi en España se empezó a añadir una serie de paratextos legales que respondían a la necesidad del poder religioso y civil de gestionar la producción literaria. En 1502 los Reyes Católicos promulgaron la Pragmática de Toledo, «un embryon de législation concernant l'imprimerie» (Cayuela, 1996, p. 15), en donde se estableció la prohibición de vender libros que no contaran con la licencia de impresión otorgada por los Reyes Católicos, aunque la autoridad de otorgar la licencia se podía delegar a los presidentes de las audiencias de Valladolid

<sup>2</sup> El uso de paratextos en la literatura clásica no era sistemático, como lo será cada vez más a partir de la Edad Media y, en especial, a partir del surgimiento del libro impreso. No obstante, había cierta tendencia a marcar los límites del texto literario en la poesía y la tragedia. Catulo, por ejemplo, pone al frente de su poemario una dedicatoria en verso a su amigo Cornelio («¿A quién dedicaré este delicado / libro nuevo, recién / alisado con dura piedra pómez? / A ti Cornelio [...]»). Catulo, *Poesías*, p. 187). Aristóteles, en su *Poética*, considera el prólogo como parte preliminar de la tragedia («El prólogo es una parte completa de la tragedia que antecede a la entrada del coro» (XII, §1452b); y, según señala M<sup>a</sup> José Alonso Veloso, las *Odas* de Horacio se difundieron con epígrafes en cada poema a modo de titulillo, algo que también se observa en los epigramas de Marcial y las silvas de Estacio. Ver Veloso, 2012.

y Ciudad Real, los arzobispos de Toledo, Granada y Sevilla, así como los obispos de Burgos y Salamanca (De los Reyes Gómez, 2000, p. 780). La licencia se obtenía mediante la presentación del original a dichas autoridades hasta que, en 1554, con la difusión de las *Ordenanzas del Consejo*, se centralizó la tramitación de licencias de impresión en un único organismo, el Consejo Real.

Sin embargo, no fue hasta la promulgación de la Pragmática de 1558 que el libro —en la península y en la Nueva España— se vio determinado en su materialidad y su contenido. Con la nueva legislación de Felipe II se estableció que el autor debía presentar el original ante el Consejo Real, donde se seleccionaría al censor —civil o religioso— que habría de evaluar el texto y dictaminar si merecía la publicación. Para obtener la licencia de impresión, el original debía volver con un dictamen favorable —que aparecería en los preliminares con el nombre «aprobación» o «censura»—, en donde se asegurara que el libro no atentaba contra la religión católica ni las buenas costumbres. Con ello, y con la firma del censor en cada una de las páginas del original<sup>3</sup>, el autor podría llevar su obra a la imprenta. Una vez impresa, se confrontaba el ejemplar con el manuscrito original y se tomaba nota de la lista de errores, que aparecería en los preliminares como «fe de erratas». En este momento se calculaba el precio máximo del volumen —que figuraría con el nombre de «tasa»— en función del número de pliegos con que contara el volumen impreso. Una vez finalizados los trámites legales, se imprimían los pliegos preliminares y se incorporaban al texto previamente impreso.

### 1.1. RELACIÓN Y COMUNICACIÓN ENTRE TEXTO LITERARIO Y PARATEXTO

Según muestra el breve resumen de los trámites necesarios para la publicación, la Pragmática de 1558 no solo robusteció el proceso burocrático para la obtención de la licencia de impresión, requisito

<sup>3</sup> «Mandamos que la obra y libro original que en nuestro Consejo se presentare habiéndose visto y examinado, y pareciendo tal que se debe dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana y hoja de uno de los nuestros escribanos de Cámara que residen en el nuestro Consejo cual por ellos fuere señalado, el cual al fin del libro ponga el número y cuenta de las hojas y lo firme de su nombre, rubricado y señalando las emiendas que en el tal libro hubiere, y salvándolas al fin, y que el tal libro u obra así rubricado, señalado y numerado se entregue para que por éste y no de otra manera se haga la tal impresión» (De los Reyes Gómez, 2000, pp. 801-802).

imprescindible desde la primera Pragmática de los Reyes Católicos, sino que se hizo obligatoria la impresión de los permisos legales —como la licencia y la aprobación—, y los documentos burocráticos —como la tasa y la fe de erratas— en las páginas preliminares del libro: «Que en principio de cada libro, que así se imprimiere, se ponga la licencia y la tasa y privilegio si le hubiere, y el nombre del autor y del impresor y lugar donde se imprimió» (De los Reyes Gómez, 2000, pp. 801-802). Por lo que, a partir de 1558, el libro impreso es testimonio del elaborado proceso burocrático necesario para su propia impresión y circulación, ya que llevaba impresos en sus páginas preliminares todos los procedimientos a los que se tenía que someter para lograr la publicación.

A la luz de la excepcional confluencia de leyes y costumbres que determinan la creación literaria aurisecular, y cuyo resultado es un libro saturado de preliminares que acompañan el texto literario, es necesario dirigir la atención hacia la relación que se establece entre texto y paratexto, relación en la que se estructuran los capítulos de este libro. La función de los textos legales —la autorización, corrección y tasación del libro antes de su difusión impresa— adquiere matices nuevos en el momento en que el documento legal se coloca, en letra de molde, al frente del texto literario al que se refiere. Lo mismo ocurre con poemas que, al ser insertados en las páginas preliminares, adquieren una función distinta en relación con el texto literario. El clásico estudio de Gérard Genette, *Umbrales*, es el primero en definir y contextualizar el paratexto como «aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y, más generalmente, al público» (Genette, 2001, p. 7). Con ello, lo que hasta entonces era simplemente un texto marginal, pasa a ser considerado objeto de estudio, no obstante su carácter de «zona indecisa» (Genette, 2001, p. 7).

El hecho de que la interpretación dependa del contexto de la enunciación ocasiona que se defina como un texto «sin límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto)» (Genette, 2001, pp. 7-8). El paratexto tiene un particular estatus pragmático en el que, según Genette, entran en juego distintas características de su situación de enunciación, como la naturaleza del emisor, del destinatario, el grado de autoridad y de responsabilidad del primero, entre otras (Genette, 2001, p. 13). Si bien estas particularidades comunicativas bastan para llamar la atención sobre un texto con frecuencia ignorado, si se sigue la línea que proponen los últimos estudios sobre el paratexto —como el trabajo monumental de Anne Cayuela y

el más reciente de Ignacio García Aguilar—<sup>4</sup>, el contexto enunciativo más determinante, y sin duda, el que más relevancia tiene en el campo de la investigación literaria es el contexto propiamente literario que aporta la obra central. Si, como indica García Aguilar, se entienden los paratextos como «objetos dinámicos y permutables que se construyen, se articulan y funcionan en el eje diacrónico, cargándose de sentidos nuevos y empapando a los textos originarios de otros valores» (García Aguilar, 2009, p. 23), sería entonces necesario destacar en primer lugar la relación que los paratextos tienen con el texto literario. Amputar el paratexto de las relaciones y tensiones que tiene con la obra literaria sería, sin duda, constreñir erróneamente un texto en esencia permutable, no sujeto siempre a las mismas estructuras ni funciones.

Las relaciones entre texto y paratexto no pueden más que ser enriquecedoras, pues a partir de ellas se desentrañan algunos de los misterios del texto y se establece una deixis que proyecta el discurso literario hacia fuera, donde se enmarca en las determinadas circunstancias histórico-sociales de su creación. Sin esta visión dinámica del paratexto y sin considerar su aspecto intrínsecamente relacional, se estaría pasando, como apunta García Aguilar, del limitado immanentismo del texto, al del paratexto. En un sentido más amplio, pero en la misma línea que se sigue en esta investigación, coincido con Víctor Infantes en que

<sup>4</sup> La tesis doctoral de Anne Cayuela, *Le paratexte au Siècle d'Or*, fue publicada en 1996 y abrió el camino a nuevas investigaciones en el campo de los paratextos en la literatura española de los Siglos de Oro. El estudio de García Aguilar, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, apareció publicado en 2009, un año después de que saliera la tesis que llevaba el título —más ilustrativo de su sustento teórico— de *Elementos paratextuales y edición poética en el Siglo de Oro*. El primero sentó las bases para un análisis del paratexto como espacio textual que permite la modelización del discurso literario y, a partir de ahí, se hizo posible el estudio de García Aguilar, quien considera que la concepción de paratexto de Gérard Genette resulta limitada frente a la idea de «función paratextual», término que «remarca la existencia de procesos en virtud de los cuales los textos sufren una sustantiva y significativa extensión (o reducción) de sus valores pragmáticos y literarios a partir de la adición de elementos, significados y relaciones no presentes en la formalización originaria, pero que se incorporan en el proceso editorial (entendido este “proceso” en sentido amplio). Desde este planteamiento, la ordenación (y exclusión) de los textos codifica nuevas relaciones y elementos semánticos que desbordan el marco del “paratexto”» (García Aguilar, 2009, p. 20).

Hoy parece que no es posible entender una obra literaria sólo desde los parámetros de los análisis asépticamente *literarios*, sin acercarse (o rodearla) de otros factores y elementos que la hicieron posible; al menos, tal y como llega desde su concepción estética (meramente literaria) a su realización física final (manuscrito y/o libro). En este proceso, la cultura del libro puede aportar muchísimos elementos de interpretación diferentes, y —como he comentado ya en otras ocasiones— interesa el análisis dialéctico de este proceso, el que lleva a convertir un *texto* literario en *libro*, que parece lo mismo, pero que, desde luego, no lo es (Infantes, 2001, p. 37).

Sin embargo, la apertura interpretativa producto de las relaciones flexibles y cambiantes entre texto y paratexto no impide que las estructuras y los tópicos que frecuentemente dan forma a determinados paratextos merezcan un análisis formal detallado. Con excepción del prólogo, que ha recibido la atención de estudiosos como Alberto Porqueras Mayo<sup>5</sup>, el resto de paratextos literarios ha sido relativamente desatendido por la crítica literaria. José Simón Díaz menciona que el gran error de los estudios de Porqueras Mayo es considerar que el único preliminar con valor literario es el prólogo (Simón Díaz, 2000, p. 203).

El prólogo es el paratexto que más se ha estudiado de forma independiente, debido a que está codificado en estructuras predeterminadas y tópicos literarios —algo que permite el análisis formal y la interpretación de sus distintas funciones—<sup>6</sup>; pero, principalmente, considero que la importancia del prólogo viene de su carácter de puente entre texto literario y lector, que podría derivar —como puntualiza García Aguilar— de la relación literaria entre texto y paratexto. El prólogo del *Guzmán de Alfarache* es un buen ejemplo de la relación entre lector y autor, pues está dividido en dos: el primer prólogo está dedicado al vulgo y el segundo, al «discreto lector». En este, Mateo Alemán acude a recursos del prólogo fijados por la tradición, como la falsa modestia, la *amplificatio* y la presentación de su obra; sin embargo, sobresalen principalmente las

<sup>5</sup> Después de una tesis doctoral centrada en el análisis y clasificación del prólogo del Siglo de Oro —publicada como *El prólogo como género literario* (1954)—, Porqueras Mayo publicó dos libros en los que profundiza en el género prefacial: *El prólogo en el Renacimiento español* (1965) y *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles* (1968).

<sup>6</sup> Esta es también la razón por la que Alberto Porqueras Mayo titula de tal forma su estudio. La cohesión formal y la repetición de estructuras y tópicos son suficientes para que el estudioso español considere este paratexto un género literario.

indicaciones de cómo leerla: «Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir que te escribo. Haz como leas lo que leyeres, y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco, no los echés como barreduras al muladar del olvido»<sup>7</sup>. El objetivo de estos prólogos es la sugerencia de lectura, por lo que no se puede pasar por alto la breve, aunque estimulante, referencia a la comunicación con el lector en el primer prólogo dedicado al vulgo:

Suelen algunos que sueñan cosas pesadas y tristes bregar tan fuertemente con la imaginación, que, sin haberse movido, después de recordados así quedan molidos como si con un fuerte toro hubieran luchado a fuerzas. Tal he salido del proemio pasado, imaginando en él barbarismo y número desigual de los ignorantes, a cuya censura me obligué<sup>8</sup>.

Más allá de las sugerencias y restricciones, interesa destacar la comunicación que se establece con el lector. Esta comunicación surge cuando el autor anticipa la respuesta o reacción del lector y responde con una propuesta de lectura alternativa. En ambos prólogos, pero especialmente en el dedicado al vulgo, Mateo Alemán está dialogando con el lector que él imagina y espera. Impone un sistema de interpretación y censura futuras críticas, y con ello propone el prólogo como espacio forjador del método de lectura.

La función de los preliminares<sup>9</sup> literarios es hablar de la obra literaria —ya sea para elogiarla, presentarla o explicarla— y van comúnmente dirigidos al lector, ya sea el público general o un lector particular. El valor literario de estos preliminares no es inherente a su carácter de

<sup>7</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 111.

<sup>8</sup> Alemán, *Guzmán de Alfarache*, p. 110.

<sup>9</sup> Me parece oportuno distinguir entre los términos «preliminar» y «paratexto». Con «preliminar» se alude exclusivamente a los paratextos incluidos en las páginas preliminares del libro —los literarios (dedicatoria, prólogo, poesías laudatorias) y los legales (aprobación, tasa, licencia, fe de erratas), entre otros textos en prosa sin clasificación concreta—, con el término «preliminar» se marca también un límite temporal y cultural, pues su uso depende de la legislación y las costumbres que se propagan especialmente en los siglos xvi a xviii. El término «paratexto» se refiere, no solo a los paratextos preliminares, sino a todos los textos marginales del libro: titulillos, epígrafes, colofones, epílogos, notas marginales, etc. Dado que solo se revisarán los paratextos incluidos en las páginas preliminares —dedicatoria, prólogo, poesías laudatorias y aprobación—, utilizaré indistintamente los términos «preliminar» y «paratexto».

texto marginal introductorio, sin embargo, el autor —que puede ser el mismo del texto o distinto—<sup>10</sup> sabe que las fronteras de lo estético no están siempre en las puertas de la obra literaria, pues con frecuencia buscará igualar en el paratexto la calidad literaria del texto. Los preliminares legales, por el contrario, son textos cuya función es puramente burocrática, es decir, son trámites por medio de los cuales se tasa, corrige o autoriza el libro. Como apunta Idalia García, estos:

Ayudan a establecer las relaciones sociales que existieron entre las personas de un mundo cultural concreto y que hicieron posible la circulación o prohibición de ciertos textos. Además, debe considerarse que existió un grupo dedicado profesionalmente a la revisión de libros en prácticamente todas las obras religiosas de la Nueva España (García Aguilar, 2013, p. 358).

No obstante, uno de ellos —la aprobación— destaca por la evolución que sufre a lo largo del siglo XVI y, a pesar de ser originalmente un texto legal, su función se amplía y adquiere las características de un texto crítico, teórico y apologético. Como indica Simón Díaz, en la aprobación se encuentra el germen de la crítica literaria en el mundo hispánico, pues se pasa de la censura al encomio y al comentario la obra. Un ejemplo de esto en el panorama español es la aprobación de fray Hortensio Félix Paravicino en la *Corona trágica* (1627) de Lope de Vega, que muestra cómo el examen legal, necesario para obtener la licencia de impresión y poner en circulación el libro, se torna —como indica el mismo censor— una *encomienda*:

Si bien ha algunos años que me excuso de esta ocupación por respetos considerables, en siendo de Lope de Vega lo escrito, se me olvida lo protestado; pues a la felicidad estudiosa de su ingenio, a la facilidad valiente de su pluma, en tanto número como le debe riquezas, y hermosuras nuestra lengua, mal se excusa de su crédito la nación propia, cuando no se pueden negar a su aplauso las extrañas. Y en esta ocasión, fuera de lo que yo estimo y amo, verdaderamente, a Lope de Vega, no sólo no rehusara la aprobación,

<sup>10</sup> Algunas obras novohispanas tienen prólogos de autores distintos al autor de la obra, lo cual obliga a preguntarse hasta qué punto la presentación del texto literario —comúnmente encontrada en el prólogo— y la crítica elogiosa —típica de la aprobación, sentir o parecer, como se verá más adelante— se pueden intercambiar, combinar o fusionar en los prólogos póstumos de distinto autor.

sino solicitara la encomienda, por el Autor, por la obra, por el asunto, por la protección (Simón Díaz, 2001, p. 154).

La aprobación va adquiriendo funciones panegíricas que permiten evaluar y exaltar el valor literario de la obra, cuando en un inicio la labor del censor era aprobar el contenido moral del libro. En la opinión de García Aguilar, el interés del librero en favorecer las ventas es lo que motivó el cambio en el estilo y tono de este texto: «sin duda fueron los hombres de mercado quienes repararon en que las aprobaciones podían servir al propósito de una mayor difusión de los textos, entendidos en su dimensión canonizadora o, simple y llanamente, como una lícita y nada desdeñable estrategia de *marketing*» (García Aguilar, 2009, p. 98). Sin embargo, es poco probable que el librero o mercader del libro pudiera incidir sistemáticamente en este sentido. Parece más acertado pensar que ser seleccionado censor —algo que se hacía en función de sus capacidades lectoras e interpretativas, como lo muestra la frecuente selección de una extensa nómina de escritores— otorgaba prestigio entre la comunidad literaria y la sociedad culta de la época, puesto que la firma y palabras aprobatorias del censor aparecen impresas entre los preliminares del libro, como el primer contacto entre el lector y la obra; y, también, como una primera interpretación de la inminente lectura.

Las aprobaciones, que en España también llevaban el nombre de «censura», se titulan en la Nueva España también «sentir» o «parecer», rótulo que diluye el antiguo carácter burocrático del texto y acentúa la importancia del juicio propio que, en el caso de las obras literarias, no es solo moral sino también estético. Con frecuencia se encuentran textos en prosa, sin identificación genérica concreta, que reproducen algunas de las características formales que se instauran en el siglo xvii en las aprobaciones y que, sobre todo, vale la pena estudiar debido a la relación que establecen con el texto literario, una relación que, como veremos, enriquece la lectura de ambos textos.

Por lo tanto, al estudiar la aprobación considero necesario llamar la atención sobre su composición, la evolución que sufre hacia un texto reflexivo y crítico y la conexión privilegiada que tiene con el texto literario, una conexión basada en la capacidad de la aprobación de enriquecer e iluminar la obra que aprueba con las reflexiones del primer lector —un lector profesional—; similar a lo que hace en nuestros días la crítica literaria.