

De reescritores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro

Anne Cayuela

Universidad de Grenoble III

La «reescritura» designa toda operación que consiste en transformar un texto A para llegar a un texto B, cualquiera que sea la distancia en cuanto a la expresión, el contenido y la función, así como todas las prácticas de «seconde main»: copia, cita, alusión, plagio, parodia, pastiche, imitación, transposición, traducción, resumen, comentario, explicación, corrección.

En el libro del Siglo de Oro, hay una zona intermediaria bautizada por Gérard Genette «paratexto»¹ y que incluye todas las páginas preliminares, frontispicio, preliminares legales (censuras, aprobaciones), preliminares literarios (prólogos, dedicatorias, poesías laudatorias, títulos). Y se da el caso que esa zona paratextual particularmente desarrollada en las ediciones del siglo XVII es el terreno privilegiado de algunas modalidades de la reescritura. Es más: no sólo se ejercen dichas prácticas sino que también se reflexiona sobre ellas.

Se produce así un metadiscurso en el paratexto, en particular en el prólogo, que suele plantear una reflexión teórica sobre la reescritura. En efecto, el prólogo, por la ambigüedad de su estatuto en tanto lugar privilegiado de una reflexión sobre la producción del texto, entra legítimamente en la categoría de la prosa de ideas: al ser un discurso sobre un discurso, el prólogo es metatextual por definición y remite en particular a la producción del texto, y a su recepción.

Declara Antoine Compagnon, en *La seconde main*, que el trabajo de escritura es siempre reescritura en cuanto se trata de convertir elementos separados y discontinuos

¹ Genette, 1982.

en un todo continuo y coherente, juntarlos, entenderlos, es decir leerlos. El prólogo es de por sí un lugar contradictorio: es autónomo (se puede perfectamente leer sin conocimiento de la obra a la que antecede), pero no puede ser redactado antes de la obra. Necesita de una mirada retrospectiva, de un proceso de reflexión sobre el conjunto del texto producido. Es un espacio contradictorio al ser espacio de coacción y de libertad: de coacción, porque existen reglas de escritura (los habituales *topoi* que el autor tiene que reescribir), y porque a lo largo de su producción editorial el autor tiene forzosamente que reescribir sus prólogos anteriores; y de libertad, porque el autor tiene entera libertad de componer su texto sin los *topoi* y prescindiendo aparentemente de sus prólogos anteriores. Si es lugar de préstamos y de autoridad, también es el lugar donde más se admite la transgresión de los modelos. Finalmente el prólogo establece un discurso entre el autor y el lector, a menudo considerado y proclamado éste reescritor de la obra que va a leer.

En cuanto a la titulación de la obra —se podría llamar «intertitularidad» todo lo que concierne a los préstamos, plagios, influjos de unos títulos sobre otros— entra de lleno en la problemática de la reescritura. Como declara Kurt Spang «el título no solamente remite a su propio co-texto, sino que en determinados casos puede remitir también a otros títulos y otros co-textos desempeñando así una función doble, dado que evoca dos textos a la vez»². Dos textos o más que dos, podríamos añadir. Erasmo, en el *Elogio de la locura*, presenta con ironía este amplio movimiento de reescritura:

Pocos, en verdad, podrán encontrarse en toda la extensión del orbe que no los hayan oído alguna vez, porque frecuentemente dichos títulos o se inventan o se toman de obras antiguas, y así, uno gusta de llamar a la suya Telémaco, el otro, Esteleno o Laertes, aquel, Policrates, y el de más allá Trasimaco, aunque con el contenido de los libros respectivos no tenga la menor relación con tales nombres, pues lo mismo sería que los autores les hubieran bautizado con el de Cameleón o calabaza³.

Si tomamos el conjunto de los títulos de la prosa de ficción en el Siglo de Oro, observamos que es gracias a la reescritura titular como se opera una reescritura genérica. En efecto, el receptor del título reconstruye el horizonte de expectativas en función de esta información previa. Su colaboración es constructiva: su descodificación del título supone una reconstrucción mental del proceso por el cual el título ha sido producido. También observamos que mientras más parecido tiene un título con otro famoso, mejor. Los escritores reescriben títulos en función de la indicación genérica que ofrecen. «Hay en el título una parte —declara Genette—, muy variable desde luego, de alusión transtextual que es un esbozo de “contrato genérico”»⁴. En el campo de la prosa de ficción, este proceso de reescritura de los títulos es evidente. Así los títulos de novelas picarescas reescriben el modelo inicial (nombre + procedencia geográfica nacional), fórmula paródica del modelo caballeresco, mientras que para la novela bizantina la indicación titular es la de una asociación de dos nombres (masculino y

² Spang, 1986, p. 540.

³ *Elogio de la locura*, ed. 1917, p. 169.

⁴ Genette, 1982, p. 54.

femenino), siguiendo el modelo de Teágenes y Cariclea. Los indicadores genéricos implícitos de la novela pastoril son varios (vocabulario bucólico o un nombre femenino). También se puede observar un fenómeno de reescritura de los títulos a lo largo de la vida editorial de una obra. Esas fluctuaciones se explican, a menudo, por la reescritura operada por los diferentes lectores de la obra, hecho que comenta Mateo Alemán en la Segunda Parte del *Guzmán*: «Esto propio sucedió a este mi pobre libro, que habiéndolo intitulado *Atalaya de la vida humana*, dieron en llamarle *Pícaro* y no se conoce ya por otro nombre»⁵.

Conviene ahora recalcar un hecho curioso: salvo raras excepciones los autores no suelen reescribir sus prólogos. Dicho de otro modo éstos no son objeto de una reescritura «interna»⁶ o «restringida». Los escritores manifiestan hacia esa franja de su producción una especie de respeto que no deja de sorprender al cazador de reescritura. Es en efecto asombroso constatar que en el conjunto de la producción novelesca del XVII, ese gran siglo de la ficción en prosa, las reediciones de una misma obra, numerosas en el caso de éxito, introducen muy pocas modificaciones en los textos prologales. Podríamos pensar que los autores utilizarían este medio para comentar las reacciones de sus lectores, corregir una lectura errónea, alegrarse de la acogida de su obra, atenuar el tono ofensivo y mordaz que caracteriza algunos prólogos. Nada de eso. Si la reedición introduce modificaciones preliminares, se trata casi siempre de la supresión del prólogo. Quizá eso se explique por el hecho de que el autor tiene poca responsabilidad en la publicación del texto, sí mucha el editor en la disposición de los preliminares. También podemos decir que la ausencia del prólogo puede ser la manifestación de una irregularidad editorial. Se observan entonces supresiones de textos prologales pero muy pocas modificaciones o correcciones, reescrituras autoriales. Señalaremos tres ejemplos «cazados» en el marco de un trabajo anterior⁷.

Comparemos las dos ediciones príncipes de *La constante Amarilis* de Cristóbal Suárez de Figueroa⁸. La edición conocida por los bibliógrafos es la edición de Valencia impresa en 1609 (texto A)⁹. Pero existe otra tirada de esta edición (texto B)¹⁰, que presenta un frontispicio ligeramente diferente (por el cambio de dedicatario y de

⁵ *Guzmán de Alfarache*, II, ed. 1987, p. 115.

⁶ Término que designa la reescritura que opera un autor de sus propios escritos. Véase Magné, 1990, p. 68.

⁷ Véase Cayuela, 1996.

⁸ Arce Menéndez, 1987, pp. 343-348.

⁹ LA CONSTANTE / AMARILIS. / PROSAS Y VERSOS / DE CHRISTOVAL SUAREZ DE FIGUEROA / Divididos en quatro Discursos. / A DON VINCENCIO GVERRERO / Marqués de Montebelo, cavallero del há- / bito de Alcántara, Gentil hombre de la / Cámara del Duque de Mantua, / y su Cavallerizo / mayor. / Con licencia y privilegio. / Impresso en Valencia, junto al molino de Ro / uella. Año mil 600 y nueve. Biblioteca Nacional Madrid. R/13345.

¹⁰ La constante / Amarilis / Prosas y versos / De Christóval Suárez de Figueroa /. Divididos en quatro Discursos. / A Don Pedro Fernández de Castro, Conde de / Lemos, Conde de Andrade, Marqués de Sarria / , Conde de Villalva, Gentil hombre de la Cá- / mara del Rey nuestro Señor, su Presidente del / Consejo de Indias, y Virrey y Capitán general del Reyno de Ná- / poles / Con licencia y privilegio /. Impresso en Valencia, junto al molino de Ro- / vella. Año de 1609. Palacio Real IX/5643.

dedicatoria)¹¹ así como modificaciones en los prólogos¹², pero ninguna variante en el texto. Las modificaciones del prólogo corresponden a preocupaciones materiales relacionadas con la publicación del texto. La impersonalidad del texto B, debida a sus formas verbales en tercera persona, es sin duda señal de una intervención exterior al texto, de una redacción alógrafa. Se observa también una supresión de las referencias a personas reales que hacen eco a la alusión en la dedicatoria a «una historia de amor reciente». La «impersonalización» del texto prologal concierne a la vez al autor y a los personajes que han servido de base a la historia. Además, las últimas líneas del texto declaran la rapidez con la que el texto fue redactado y los defectos consiguientes, y son precisamente estas líneas las que desaparecen¹³. En este caso la reescritura obedece a condicionantes puramente editoriales, ligados a las condiciones de publicación del libro.

El prólogo de *Estebanillo González* sufre igualmente algunas modificaciones a lo largo de su vida editorial. Todo un párrafo del prólogo de la edición príncipe (1646)

¹¹ El ejemplar de la BNM lleva una Dedicatoria a Don Vicencio Guerrero, Marqués de Montebelo y el del Palacio Real una Dedicatoria a Don Pedro Fernández de Castro, Conde de Lemos.

¹² Las modificaciones se indican de la manera siguiente: Texto A en cursiva, texto B entre corchetes.

Al lector

Si esperas deste libro *alguna* grande suspensión de ánimo fundada en intrincados sucessos, ciérrale sin passar adelante, que no todos pueden ser Teágenes o Ariostos. *Mi* [El] intento ha sido celebrar la constancia y sufrimiento de dos amantes perseguidos desde el principio de sus amores, hasta su venturoso casamiento; entreteniéndolo al uno en su prisión con verisímiles juntas y conversaciones. A cuyo efecto *e querido valerme de lo que me pareció* [quiso el autor valerse de lo que pareció] más a propósito sin poderlo estorvar el imaginado temor de su censura. Ni te parezca, *busco* [solicita] en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado hallarás ser su travazón no violenta, antes llamarse uno a otro con propiedad o por razón de materia o por novedad de sujeto: y para ornamento y belleza de obra digna de alabanza no sólo es lícita, mas forzosa la vanidad de digresiones y extensión de coloquios. Por no cansarte en las bodas con invenciones y torneos usados de otros en semejantes ocasiones, *las quise ceñir con pocas palabras* [juntas se ciñeron con pocas palabras], apuntando como de paso —*también por evitar molestia*— los juegos que pudo aver en ellas. Podrá ser que cuando alabo [se alaba] la poesía —para confusión de *qualquiera* irracional que la vituperare—, repares en que *nombro* [se nombra] algunos antiguos no conocidos de ti por Poetas. Mas advierte, que *hasta el tiempo* [que hasta poco antes del tiempo] de Aristóteles todos los filósofos escribieron sus obras en verso, estilo que casi tenía fuerza de ley.

Bien sé te parecerá extraño [puede ser te parezca extraño] el pronóstico de la batalla y vitoria de Arauco por Menandro; mas ten noticia *que quanto se escribe allí, se funda en lo que juzga* [de que poéticamente quiso arrojarle el mismo autor a lo que ninguno hasta ahora: no obstante se funde quanto se escribe allí de lo que juzgó] cierto Astrólogo eminente en su facultad. *Y pues la falta de tiempo sobrelleva muchas de entendimiento, hallen contigo alguna excusa las desta obra por la brevedad con que fue compuesta, pues apenas se tardó en ella espacio de dos meses, como saben muchos y en particular los sujetos celebrados en su discurso.*

¹³ Para explicar cuál de las dos ediciones es la primera Ángeles Arce declara: «Figuroa dedica su trabajo, en un primer momento, al Conde de Lemos y, mientras se está imprimiendo la obra o en un descanso de la misma, decide llevar personalmente un ejemplar ya impreso al señor del que espera conseguir grandes mercedes. Pero la realidad es muy distinta y, sintiéndose mal tratado, vuelve a Madrid donde, ofendido y enojado, cambia la dedicatoria a un servidor del duque de Mantua con el que todavía mantiene relaciones epistolares en septiembre de 1609. Es entonces cuando el impresor valenciano continúa con la impresión y esta emisión la que se extiende y es conocida dentro y fuera de nuestras fronteras». Arce Menéndez, 1983, p. 347.

desaparece en las ediciones de 1652 y 1655. En este párrafo se aludía al dedicatario, el Duque de Amalfi. Las dos ediciones siguientes son dedicadas a dos personas distintas (García de Medrano y Jerónimo de Toledo). La supresión del párrafo traduce una voluntad de borrar las huellas de historicidad, relativas a los círculos de poder.

Los motivos de la supresión de un párrafo en el prólogo de la segunda edición de *Universidad de amor* de Antolínez de Piedrabuena son de otra índole. Todo el párrafo bíblico del «Prólogo al pobre lector» de la edición príncipe (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1636) desaparece en la cuarta edición (Zaragoza, 1645)¹⁴ por motivos de censura inquisitorial¹⁵. La presencia de un texto bíblico, utilizado con fines burlescos en una obra de entretenimiento, fue aparentemente reprobada y castigada.

En los tres casos hasta ahora mencionados, la reescritura «alógrafa» se ejerció por motivos editoriales, históricos o religiosos. El caso más explícito de reescritura auctorial concierne al prólogo de *El no importa de España* de Francisco Santos, cuya primera edición se publicó en 1667 (Madrid, Domingo García Morrás). El prólogo de la segunda edición (1668) es reescritura íntegra del primero. ¿Cómo se puede explicar esta modificación? En «A los que leyeren», Santos desarrolla argumentos de tipo publicitario: agradecimientos a los lectores por haber acogido favorablemente sus obras, alusión al prólogo de su último libro en el que anunciaba la publicación de la obra, presentación de su próximo libro, *Periquillo el de las gallineras*. También recuerda Santos sus intenciones didácticas y moralizadoras, excluyendo de su lectorado a aquellos que no quisieran aprovechar la amarga lección. El segundo prólogo «A quien leyere», incluido en la edición siguiente, se dirige a los «Hijos, desterrados de vuestra patria por el goloso pecado de vuestro padre» y anuncia un texto amplificado, corregido y mejorado. Teme que entre las dos ediciones los lectores se hayan pervertido («leed como siempre, que será con cordura, si ya con lo estragado del gusto no habéis perdido la dulzura de vuestro paladar»), pero confía en el espíritu crítico de sus lectores. Francisco Santos parece haber sentido la necesidad de borrar la función comercial del primer prólogo para impregnar el segundo de un tono más personal y para señalar al lector su verdadera preocupación: la formación moral y ética que quiere transmitir con sus textos literarios.

Mientras que la reescritura «restringida» o «interna» no se ejerce en el paratexto salvo raras excepciones, la reescritura «general o externa» (reescritura de textos ajenos) parece consustancial a la redacción de los preliminares. Si, como declara Julia Kristeva, «todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»¹⁶, el texto prologal, por su carácter metatextual, es el lugar privilegiado de un discurso teórico, de un cuestionamiento o una legitimación de la reescritura. No es de extrañar que la teoría poética petrarquista —y en particular el

¹⁴ El párrafo borrado en la edición de 1645 va señalado en negritas: «La mujer es ayuda de costa del hombre, pues en una parte dice la Escritura tratando de su formación, que *fecit adiutorium simile sibi*, y en otra, que la formó *ex eius costa*, que junto lo uno y lo otro, muestra que la hizo ayuda de costa del hombre, y con razón, pues tanto le ayuda a gastar, de suerte que Dios le quitó a Adán una pequeña costilla». Antolínez de Piedrabuena, *Universidad de amor y escuelas del interés*, Zaragoza, Pedro Lanaja, 1645. Prólogo.

¹⁵ Véase Entrambasaguas, 1944.

¹⁶ Kristeva, 1969, p. 85.

debate sobre la imitación— «se expresó en forma de paratextos sobre la poesía misma, en especial en prólogos y comentarios»¹⁷.

En el siglo XVII, la emergencia progresiva del moderno «derecho de autor», la capacidad cada vez mayor de «reproducir» textos técnicamente, la posibilidad creciente de consultar textos antes reservados a una élite, la emergencia de nuevas formas editoriales que compendian saberes para ponerlos al alcance de un mayor número de lectores, todo esto tiene mucho que ver con el debate del que se hacen eco los prólogos: el concepto de imitación se cuestiona, también la erudición, suplantado por el concepto de invención y de originalidad. La famosa declaración de Cervantes en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* —«yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, ni imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa»—¹⁸ aparece entonces como un manifiesto literario de las nuevas condiciones de escritura y de reescritura ligadas al desarrollo del mercado editorial. El paratexto (dedicatorias y prólogos) como espacio metatextual es el lugar que eligen los autores para revelar o callar sus «hurtos», hablar de sus «borrones», reivindicar su «originalidad», y fijar los límites de una práctica lícita o ilícita de la reescritura.

Ya en 1965, Antonio Vilanova¹⁹ subrayaba las coincidencias entre algunos aspectos del *Encomium Moriae* de Erasmo y el prólogo del *Quijote* de 1605 y en particular la sátira común de la vanidad y de la presunción de los hombres de letras que quieren disimular su ignorancia con citas. Afirmaba que se trataba de ideas muy originales al principio del siglo XVII, que no se encontraban en los predecesores o los contemporáneos de Cervantes y que diferían de manera singular de las ideas de Lope o de Mateo Alemán. Sin embargo, el debate sobre la imitación es bien anterior al autor del *Quijote*. Ya cuaja en las páginas de Montaigne. Recurrir sistemáticamente a las citas es para el autor de los *Ensayos* una manifestación de pedantería, una vanidad del discurso, una autoridad vilmente adquirida que traduce los límites intelectuales de los autores incapaces de juzgar por sí mismos y de legitimar por sus propios medios su argumentación. Lo mismo declara Cervantes con ironía cuando explica que renuncia a esas pesadas citas y autoridades «porque naturalmente soy poltrón y perezoso de andarme buscando autores que digan lo que yo me sé decir sin ellos»²⁰. Sin embargo, en la *Adjunta al Parnaso*, Cervantes legitima la inclusión de «trozos» ajenos: «Item, se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno, y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco»²¹. Carvallo en su preceptiva *Cisne de Apolo* establecía también un código de conducta, un límite entre una práctica lícita y una práctica ilícita de la reescritura:

¹⁷ Navarrete, 1997, p. 52.

¹⁸ *Novelas ejemplares*, ed. de 1991, p. 52.

¹⁹ Vilanova, 1965.

²⁰ *Don Quijote de la Mancha*, ed. de 1998, «Prólogo», p. 13.

²¹ *Viaje del Parnaso*, ed. de 1973, p. 190.

- CARVALLO. Dejando eso aparte ¿será lícito al poeta tomar un verso o sentencia breve de otro poeta y encajarle por suyo en sus obras?
- LECTURA. Sí, porque un verso o una sentencia breve, fácilmente puedo yo decirla, como la haya dicho otro, aunque yo jamás se la haya oído...
- CARVALLO. Y un concepto, ¿podríase tomar de otro poeta?
- LECTURA. Como lo ponga en compostura diferente, y por diferente estilo del que antes tenía, lícito es...
- CARVALLO. ¿Y tomar una copla entera, o más, o un exordio, romance ajeno, y encajarlo en mis obras, vendiéndolo por propio mío, aprovechándome del trabajo ajeno?, ¿sería permitido?
- LECTURA. En ninguna manera, porque eso es hurtado.²²

Si Cervantes ironiza acerca del peso de la erudición, de la tradición y del saber clásico, también hay autores que se abrigan detrás de su condición de reescritor. En el prólogo de *Las clavellinas de recreación*, Ambrosio de Salazar sugiere la noción de una jerarquía entre escritor y reescritor, y reivindica la legitimidad de la reescritura como práctica consustancial al acto de escritura:

Nadie nació enseñado, y que todos los autores que han hasta agora escrito, tampoco lo han hecho de la cabeza aunque sea el mejor del mundo y que el uno tira del otro, y así al que hace libro o compone verso siempre tiene delante de sí los Autores que compusieron antes dél, y a mi parecer la obra del simple nunca se debe despreciar no más que la del sabio, pues el simple hace lo que puede y toma mucho mayor trabajo que no el sabio que hace lo que quiere con su pena, [...] yo te ruego recibir esta obrecilla, y leerla, y dar primero las gracias al primer inventor, y después a mí que te di la ocasión de verlas otra vez mezcladas con otras [...]»²³.

Diego Rosell y Fuenllana, autor de *De varias aplicaciones, y transformaciones* adopta una postura más radical y rechaza las citas: «No he querido guardar las leyes, que la prosa sea prosa, y el verso verso, no deshaciéndola tantas citaciones, que la quiebren, y ellas son tan prolijas y sabidas al fin como trabajo de otro»²⁴.

El curiosísimo caso de reescritura con el que queremos concluir esta ponencia podría ilustrar la rotunda afirmación de D. Baptista Remiro de Navarra en su prólogo a *Los peligros de Madrid*: «No es menor determinación hurtar que escribir (y de verdad todo es uno, porque todo lo que se escribe es hurtado)»²⁵.

Abramos un curioso librito titulado *Mogiganga del gusto en seis novelas*, de un desconocido Don Francisco La Cueva, publicado en Zaragoza por Juan de Ybar en 1662. Si el título es copia exacta, o reescritura perfecta del título de un libro de novelas publicado en 1641 y obra de Sanz del Castillo, el paratexto y en particular la dedicatoria es una curiosa reescritura de otra famosa en la historia de la novela corta. Cuando leemos las primeras líneas de la dedicatoria del libro dirigida «A mi señora doña Tomosa Valera y Daria, dama pedigüeña de la Corte», reconocemos las amorosas palabras de Lope de Vega a Marcia Leonarda: «Si v. m. desea que yo sea su novelador,

²² *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602, fol. 190 r-v.

²³ *Las clavellinas de recreación*, ed. de 1614, «Epístola al lector».

²⁴ *Parte primera de varias aplicaciones, y transformaciones*, ed. de 1613, «Al lector».

²⁵ *Los peligros de Madrid*, Zaragoza, ed. de 1987, «Prólogo», p. 7.

ya que no puedo ser su festejante». Estas palabras encabezan una de las cuatro novelas cortas que Lope escribió e incluyó en su libro misceláneo *La Circe*²⁶. Comprobamos en las líneas siguientes que se trata del texto íntegro y apenas modificado del incipit de la tercera novela a Marcia Leonarda, *Guzmán el Bueno*. La reescritura consiste en un cambio de dedicataria —la bella Marcia es sustituida por una dama pedigüeña de la corte, que recuerda a las damas pedigüeñas y carirredondas de Quevedo—, y en algunas modificaciones al principio y al final del texto que indicamos entre corchetes: «Si v. m. desea que yo sea su Novelador, ya que no puedo ser su festejante, [y ya que no saca dinero, quiere por no quedarse sin nada, sacar papeles] ... y yo me dexo engañar porque lo entiendo. [El dinero que me pide no lo embío, ni tengo, y ya que tenga no puedo, por averme intimado cumpla y guarde los preceptos del Cavallero de la Tenaza]». Nos podemos preguntar por qué decidió reescribir este Francisco La Cueva —designado en la portada como autor de las novelas— precisamente el texto de Lope. Esta dedicatoria contiene la fábula siguiente, que ya es reescritura de la fábula de Faerno, designado por Lope como «gran ilustrador de las fábulas de Ysopo»:

Dice, pues, que llevando una liebre un rústico apiolada (así llama el castellano a aquella trabazón que hacen los pies asidos después de muerta), le topó un caballero, que acaso por su gusto había salido al campo en un gentil caballo, y preguntando al labrador si la vendía, le dijo que sí, y pidiéndole que se la mostrase, le preguntó al mismo tiempo cuánto quería por ella. El villano se la puso en las manos, viendo que quería tomarla a peso, y le dijo el precio; pero apenas la tomó el caballero en ellas, cuando poniendo las espuelas al caballo se la quitó de los ojos. El labrador burlado, haciendo de la necesidad virtud y del agravio amistad, quedó diciendo: «que le digo señor, yo se la doy dada, cómasela de balde, cómalala alegremente y acuérdesse que se la he dado de mi voluntad, como a mi buen amigo.²⁷

Francisco La Cueva o quien se esconde tras ese seudónimo, al reescribir esa fábula, desvía e invierte su sentido. Bajo la pluma del reescritor la fábula de Faerno toma un nuevo sentido cuando sabemos que de las seis novelas que componen el libro, cuatro provienen de *La guía y avisos de forasteros* de Liñán y Verdugo²⁸, y una de la primera parte del *Guzmán de Alfarache*²⁹. La quinta *Don Floret y Doña Pela*, es sin duda también un plagio. La fábula de Esopo, reescrita por Faerno, a su vez reescrita por Lope, y luego por el editor Joseph Alfay (alias Luis La Cueva) se convierte en esta tercera reescritura en una burlona «mise en abyme» de una de las modalidades extremas del acto de reescritura: el plagio. En la fábula de Lope el robo de la liebre por el caballero ponía de realce una doble trampa: el caballero no roba ni miente (el villano ha interpretado mal su intención de querer comprar la liebre); el villano no es robado, ya que hace alarde de una generosidad caballeresca. Ahora, bajo la pluma de nuestro reescritor de 1662, el texto suena como una autojustificación de su autor, quien declara implícitamente que no ha robado los textos, sino que le fueron «dados» por su propietario y que se los da a su vez a su lectora. Todo converge hacia el receptor del texto, poco importa en definitiva el productor. Autojustificación pero también

²⁶ *La Circe con otras rimas y prosas*, ed. de 1624.

²⁷ Sobre esta fábula, ver Aranda, 1999.

²⁸ *Desdicha de Feliciano, Celinos y doña Pestaña, El astrólogo Capigorra y El burlador labrador*.

²⁹ *Dorido y Clorimia*.

tremenda burla, ya que al final del prólogo al lector que precede a la dedicatoria el autor le promete al lector librarle «de todo embustero trampantojo; de viejas espantajos con cara de máscara, de hombres con zangarrana; de los tartamudos, y bufones estafantes». El embuste, la trampa, la máscara, la estafa y la pereza, los atributos del plagiarlo explícita y burlescamente señalados...

Hemos visto más arriba que la dedicatoria reescrita se cerraba sobre una alusión al Caballero de la Tenaza. Pues en las *Cartas del Caballero de la Tenaza* Quevedo advierte a sus lectores contra los ardides de los ladrones y en el prólogo del *Buscón* alude también a este personaje declarando que «ay gorriones de libros, como de almuerzos, y hombre que saca cuento leyendo a pedazos y en diversas veces, y luego le zurce, y es gran lástima que tal se haga, porque éste mormura sin costarle dineros, poltronería bastarda y miseria no hallada del Caballero de la Tenaza»³⁰. Entendemos mejor la alusión al héroe quevediano que cierra la curiosa dedicatoria de La Cueva quien no sólo ha «surcido» partes del texto lopesco, sino también novelas enteras de diferentes autores. El mayor bufón estafante de esta historia es pues el reescritor, el tramposo Josef Alfay, editor de la colección, que vende al lector gato por liebre³¹.

Bibliografía

- ALEMÁN, Mateo, *Segunda parte de la vida del Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, Madrid, Cátedra, 1987.
- ARANDA, María, «La fable du lièvre entravé», *Tigre*, 10, 1999, pp. 85-99.
- ARCE MENÉNDEZ, Ángeles, *Cristóbal Suárez de Figueroa: Nuevas perspectivas de su actitud literaria*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Hispánica, 1983.
- , «Sobre la primera edición de *La constante Amarilis*», *Dicenda*, 6, 1987, pp. 343-348.
- CARVALLO, Luis Alfonso de, *Cisne de Apolo*, Medina del Campo, 1602.
- CAYUELA, Anne, *Le paratexte au Siècle d'or*, Genève, Droz, 1996.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos, Madrid, Castalia, 1973.
- COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1943.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Algo acerca del autor de la Universidad de amor y su delación a la Inquisición», *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1944, pp. 1-14.
- ERASMO, *Elogio de la locura*, trad. del latín por Julia Puyol, Madrid, 1917.

³⁰ *El Buscón*, ed. de 1990, p. 71.

³¹ «Vender el gato por liebre, engañar en la mercadería; tomado de los venteros, de los cuales se sospecha que lo hacen a necesidad y echan un asno en adobo y la venden por ternera». Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de 1943, p. 632.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- KRISTEVA, Julia, *Sèmiotiké. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- MAGNÉ, Bernard, «Pérecriture», en Claudette Oriol-Boyer, ed., *La réécriture*, Ceditel, Université de Grenoble-Stendhal, 1990.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca, Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid, Gredos, 1997.
- PIEDRABUENA, Antolínez de, *Universidad de amor y escuelas del interés*, Zaragoza, Pedro Lanaja, 1645.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, ed. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Cátedra, 1990.
- REMIRO DE NAVARRA, D. Baptista, *Los peligros de Madrid* (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1646), Madrid, Clásicos el Árbol, 1987.
- ROSEL Y FUENLLANA, Diego, *Parte primera de varias aplicaciones, y transformaciones*, Nápoles, Juan Domingo Roncallolo, 1613.
- SALAZAR, Ambrosio de, *Las clavellinas de recreación. Donde se contienen Sentencias, avisos, exemplos, y Historias muy agradables para todo género de personas desseos de leer cosas curiosas, en dos lenguas Francesa y castellana*, Rouen, chez A. Morront, 1614.
- SPANG, Kurt, «Aproximación semiótica al título literario», *Investigaciones semióticas*, I, CSIC, 1986, pp. 531-541.
- VEGA, Lope de, *La Circe con otras rimas y prosas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1624.
- VILANOVA, Antonio, «La Moria de Erasmo y el prólogo del Quijote», en *Collected Studies for Américo Castro*, Oxford, Lincombe Lodge Research Library, pp. 423-433.

*

CAYUELA, Anne. «De reescriitores y reescrituras: teoría y práctica de la reescritura en los paratextos del Siglo de Oro». En *Críticón* (Toulouse), 79, 2000, pp. 37-46.

Resumen. Este artículo presenta algunas prácticas de reescritura en el paratexto de la prosa de ficción del siglo XVII, como la reescritura de títulos o de prólogos, haciendo hincapié sobre la influencia de la imprenta y del contexto editorial sobre dichas prácticas.

Résumé. Quelques exemples du travail de réécriture des éléments paratextuels (titres, prologues) des œuvres de fiction en prose au XVII^e siècle, avec, notamment, l'impact du contexte éditorial sur un pareil phénomène.

Summary. This article deals with some practices of rewriting in the paratext of the Spanish novel in the seventeenth century, such as rewriting of titles or prologues, and underlines the influence of printing and publishing on those practices.

Palabras clave. Paratexto. Prólogos. Prosa de ideas. Prosa de ficción. Reescritura. Títulos.