

LOPE MÁS ALLÁ DE LOPE: EN LOS PRELIMINARES DE LIBROS AJENOS*

Alejandro García-Reidy (IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

CITA RECOMENDADA: Alejandro García-Reidy, «Lope más allá de Lope: en los preliminares de libros ajenos», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XXX (2024), pp. 281-311.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.511>>

Fecha de recepción: 19 de abril de 2023 / Fecha de aceptación: 12 de mayo de 2023

RESUMEN

Este artículo se centra en los textos de Lope de Vega que fueron publicados como paratextos preliminares en libros de otros autores. En una primera parte se examina el lugar que ocupa este corpus de unos ochenta poemas y algunos textos en prosa en el conjunto de la producción literaria del Fénix y cómo funcionó como elemento de promoción. En la segunda parte del artículo se analizan diversos aspectos más concretos de la composición de este tipo de (para)textos: algunos de los procedimientos de su escritura, los principales tópicos empleados, los deslizamientos autoriales que pueden detectarse y la presencia de temas más propios de la creación literaria de Lope.

PALABRAS CLAVE: Literatura de los Siglos de Oro; Lope de Vega; paratextos.

ABSTRACT

This paper focuses on the texts by Lope de Vega that were published as preliminary paratexts in books by other authors. In the first part of the paper, I examine the role that this group of around eighty poems and texts in prose played in Lope's wider literary production, and how they were used as a way of self-promotion. In the second part of the paper, I analyze several specific aspects of how these (para)texts were created: some of the ways in which they were written; the main topoi that were used; the authorial displacements that we can detect; and the presence of themes that are more specific to Lope's literary work.

KEYWORDS: Spanish Golden Age Literature; Lope de Vega; Paratexts.

* Esta publicación se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de I+D+i «Prácticas editoriales y sociabilidad literaria en torno a Lope de Vega» (UCO-FEDER 2018-1262510), véase <<https://www.uco.es/presolo/>>; «Literatura y reginalidad en la España de los siglos XVI y XVII: las mujeres de la casa de Austria» (PROYEXCEL_00847), y por la ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por «FEDER Una manera de hacer Europa».

La escritura desatada de Lope de Vega atraviesa todos los géneros fundamentales de la literatura de la Alta Edad Moderna española. Con el tiempo, las miradas críticas han ido ampliando su perspectiva sobre el vasto océano textual del Fénix, prestando atención a un mayor número de obras suyas, más allá del canon fijado por la primera contemporaneidad. Con todo, sigue habiendo lugares de su producción que todavía no han recibido una lectura pausada. En este artículo quiero centrarme en una de estas parcelas poco exploradas en la obra del Fénix: aquellos poemas —y, más raramente, textos en prosa— escritos para servir como paratextos en las obras de otros autores. Estos textos que Lope escribió para su inclusión entre los preliminares de libros de amigos y colegas son ejemplos del género epidíctico en su mayor parte,¹ pero forman una categoría propia por estar concebidos para un espacio liminar muy específico: el de los preliminares del libro impreso. Se trata de un corpus de más de ochenta textos que apenas ha merecido interés dada su gran topicalidad retórica —esto es así y conviene dejarlo claro desde el inicio— y su pertenencia dominante a ese cajón de sastre que es la llamada *poesía de circunstancias*, con el agravante de la paradójica bendición y condena que supone el tamaño y calidad de la producción literaria lopesca.² Sin embargo, estos textos en alabanza de otros autores y sus obras aportan información relevante sobre algunas prácticas literarias del Fénix. Transformados en paratextos de obras ajenas, responden a va-

1. Como recuerda Alain Bègue [2013:11-12], «la literatura de alabanza halla, en efecto, su origen en las retóricas antiguas: el elogio pertenece a uno de tres géneros de la elocuencia, el género demostrativo, o epidíctico, siguiendo la terminología fijada por Aristóteles».

2. Con todo, el reconocimiento de la singularidad de este corpus dentro de la obra del Fénix cuenta con una importante genealogía antológica. En algún momento del siglo XVIII un anónimo recopilador preparó una selección manuscrita de estos preliminares en obras ajenas titulada *Obras varias de Lope de Vega Carpio sacadas de varios autores a quienes él elogió* (BNE, Mss. 10540); en el último cuarto de dicho siglo, el proyecto editorial de las obras sueltas del Fénix llevado a cabo por Antonio de Sancha y Francisco Cerdá y Rico incluyó, en su volumen XVII, una sección titulada *Varios versos y prosas de Lope de Vega Carpio que se hallan esparcidos en algunos libros en alabanza de ellos y de sus autores* (agrupación miscelánea al incluir tanto paratextos como algunos poemas que formaron parte de antologías literarias o publicaciones de certámenes poéticos), que se amplió con un suplemento en el volumen XXI de la misma serie. Esta labor recopilatoria se actualizó en época moderna con la edición imprescindible de los poemas preliminares de Lope a cargo de Zamora Lucas [1961], que ya solo se ha ampliado mínimamente con trabajos como el de Manuel Alvar [1963]. Estas son las fuentes consultadas para el presente artículo.

rias dinámicas de sociabilidad literaria de la época, a filias y fobias, a las amistades y favores pedidos, a los afanes por ocupar el centro del campo literario. En otras palabras, nos muestran a un Lope más allá del universo literario del propio Lope.

Desde que el icónico libro de Gérard Genette [1997], publicado en su original francés en 1987, vigorizara los estudios sobre el complejo entramado paratextual de las obras literarias, la crítica ha explorado sobre todo las dinámicas de transtextualidad de las que participan los paratextos, en cuanto «eslabones de una cadena de producción de sentido, en relación con la interpretación de las obras (textos o recopilaciones de textos) con las que estaban relacionados», en palabras de Michel Moner [2009:xiv]. Después de todo, si «el libro está al servicio del texto» (Moll 1992:16), también los paratextos están al servicio del texto al que acompañan porque cobran pleno sentido como parte del libro. Sin embargo, la bibliografía con una visión más panorámica de los paratextos —se centre o no en la tradición española— ha estado más interesada en aquellos vinculados a la pluma del autor del libro y a su papel en la generación de sentido de la obra.³ Los trabajos centrados en los preliminares de otros autores son más bien escasos en comparación.⁴ Estos paratextos elogiosos forman parte de un conjunto de preliminares que inciden en la conexión del libro-objeto con su contexto extra-literario: con la esfera legal y económica, en el caso de los preliminares exigidos por la legislación, y con la esfera cultural y social, en el caso de los preliminares añadidos por el autor o editor. Son, en otras palabras, parte del entramado paratextual que funciona dentro de las estrategias de mercadotecnia del libro antiguo (Silva 2020).

Mi aproximación a este corpus lopesco oscilará entre la idea de esparcimiento, de heterogeneidad y de variedad que genera la amplitud cronológica y de relaciones paratextuales con las obras donde se publicaron, y la idea de centralidad, de focalización y de nodo intertextual que genera esta mirada autorial. Después de todo, la autoría de estos paratextos —o, más concretamente, el nombre bajo el que se publicaron— es lo que les confiere autoridad y una funcionalidad determinada, más allá del elogio que despliega retóricamente el texto encomiástico. La sanción de una obra ajena no se debe tanto a las virtudes que se loan en estos versos o prosas preliminares como a la paternidad del elogio, es decir, quién lo firma. En una especie

3. Véanse, por ejemplo, y aparte del citado libro de Genette [1997], los volúmenes de Moner y Lafon [1992], Arredondo, Civil y Moner [2009], Smith y Wilson [2011] o Duncan y Smyth [2019].

4. Véanse, como muestras recientes, los trabajos de Van Dam [2015] o de Tautschnig [2022].

de *mise en abyme*, lo que dota de auténtico valor a estos textos no es su ejecución literaria o contenido, sino su propio paratexto: el rótulo que indica el nombre de su autor-*auctoritas*.⁵

Este acercamiento crítico, inspirado en la función-autor de Foucault [1992] como índice conector de textos, nos obliga a tener muy presentes los deslizamientos, las trampas y los peligros que conllevaría una concepción ingenua de un individuo externo como generador único de los significados de este corpus (para)textual. Recordemos, por ejemplo, las falsificaciones autoriales que caracterizan ciertos preliminares de obras impresas del Fénix, como el prólogo *Al lector* de *La Dorotea* firmado por Francisco de Aguilar y escrito en realidad por Lope. Mas la superposición de funciones en un mismo paratexto (la función-transtextual y la función-autor)⁶ permite enriquecer nuestra comprensión de este corpus: la transacción pragmática y estratégica (Genette 1997:2) no sólo se establece entre el preliminar y el texto central, sino también con el resto de paratextos. A su vez, esta red intertextual establece vínculos sociales entre individuos concretos más allá de la página impresa: el autor del paratexto, el autor del texto central y aquellos individuos representados en los otros preliminares (principalmente, los autores del resto de paratextos y el dedicatario). Los paratextos pueden tener múltiples destinatarios: el autor al que se elogia, los anónimos lectores-compradores del volumen, otros miembros del campo literario, potenciales mecenas, etc. La complejidad del libro de la Alta Edad Moderna como artefacto material y cultural contribuye a esta red de funciones y significados en la que se insertan los paratextos laudatorios áureos. Todo ello inserta los paratextos en la realidad humana de su composición y uso, es decir, en la trayectoria literaria del Fénix.

5. Este tipo de paratexto refleja la dinámica de pluriautorialidad que suele caracterizar el espacio liminar del libro (Birke y Christ 2013:70-71). Pedro Ruiz Pérez [2009:26] considera que la acumulación de poemas elogiosos preliminares es muestra de la debilidad de la autoría de obras de entretenimiento en la sociedad altomoderna, aunque considero que también puede verse como indicio de una autoría imbricada en dinámicas comunitarias extraliterarias (búsqueda de mecenazgo y prestigio social) e intraliterarias (la pugna con otros escritores por ocupar una posición más central en el naciente campo literario; el libro impreso como un artefacto colectivo, fruto del trabajo de escritor, editor e impresor, pero también de otros agentes). Después de todo, a través de los siglos «paratexts constitute a uniquely powerful focus for asserting or generating literary authority» (Readioff 2021:6).

6. La función-transtextual conecta al paratexto con el texto principal del libro donde se publica, mientras que la función-autor lo liga al nombre de la firma. A su vez, un paratexto puede cumplir varias funciones en relación con el texto al que acompaña: véase Birke y Christ [2013:67-68].

LOS PARATEXTOS EN LA ACTIVIDAD LITERARIA LOPESCA

Como señaló Simón Díaz [1983:142], la práctica de incluir poemas laudatorios de amigos y familiares del autor entre los preliminares de un libro surgió en fecha temprana en la historia del libro español, primero en obras latinas y, a partir de la década de 1530, también en obras en romance. Este recurso de autopromoción editorial, inicialmente de origen culto y humanístico, pronto se extendió y arraigó entre todo género de obras hasta convertirse, en el cambio de siglo, en una práctica que era ya objeto de burla, como tan bien supo aprovechar Cervantes en el celeberrimo caso del *Quijote* —con los poemas preliminares burlescos en su primera parte y la renuncia a incluir «sonetos campanudos» (Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo*, ed. L. Gómez Canseco, p. 198) en la segunda— y que también mereció dardos de escritores como Barahona de Soto y Suárez de Figueroa, quien habló del «vicio de sonetos mendigados» (Simón Díaz 1983:141).

Estas críticas coetáneas al género no impidieron que la composición de textos laudatorios fuera una faceta más de la actividad literaria de la época, asumida como parte ordinaria del *habitus* de bastantes escritores. Juan Pérez de Montalbán, en su *Fama póstuma*, cuantificó la fecundidad literaria del Fénix indicando cómo sus comedias y sus principales obras en verso y en prosa sumaban el equivalente a «cincuenta cuerpos» o volúmenes. A todo ello, afirmaba Montalbán a continuación, había que sumar «los versos menores que hizo a particulares asuntos, porque no hubo suceso que no publicasen sus elogios, casamiento grande a quien no hiciese epitalamio, parto feliz a quien no escribiese natalicio, muerte de príncipe a quien no consagrarse elegía, vitoria nueva a quien no dedicase epigrama, santo a quien no celebrase con villancicos, fiesta pública que no luciese con encomios y certamen literario [a] que no asistiese» (Juan Pérez de Montalbán, *Para todos*, ed. E. Di Pastena, p. 32). En el contexto de este discurso de la abundancia barroca, Montalbán reúne bajo la categoría de «versos menores» una heterogeneidad de textos literarios, dentro de la cual cabe situar aquellos que se publicaron como paratextos en obras de otros autores y que se insertan dentro del molde genérico de la *laudatio*. La composición de este tipo de textos fue una labor continua en la vida profesional del Fénix, pues el arco cronológico de su producción abarca desde su primerísima etapa como escritor —su primer poema prelimi-

nar se publica en 1586—⁷ hasta el final de su vida —con textos preliminares que aparecen ya póstumos, en 1636 y 1639—.⁸ En comparación, Lope actuó como censor de libros solo a partir de 1612.⁹

Un notable ejemplo de cómo la composición de estos paratextos fue una constante en la escritura lopesca lo hallamos en el elogio que hizo de su amigo Manuel de Faria e Sousa, incluido en los preliminares de la magna edición comentada de *Os lusíadas* que preparó el lusitano y que se publicó en 1639. El largo «Elogio al comentador», que ocupa diez páginas de los preliminares y está dividido en veintiséis apartados, se presenta como un proyecto en el que Lope estaba trabajando cuando falleció, como informa el titulillo de este paratexto póstumo: «Escribíale Lope Félix de Vega Carpio al tiempo que se murió. Por esto se dejaron algunas cláusulas que estaban imperfectas y se añadieron otras por Juan Baptista de Sosa, amigo de Lope de Vega y de Manuel de Faria y de estos estudios» (Faria e Sousa, *Lusíadas*, f. †7r).¹⁰ Volveré sobre su contenido más adelante, pues ahora solo quiero destacar cómo el hecho de que el rótulo preliminar incida en el detalle de que el texto quedó inacabado apunta al valor simbólico que adquiere su carácter póstumo, al prestigio del inédito de un autor fallecido, aunque sea un paratexto. Recuérdese cómo lo mismo sucede en la «Advertencia preliminar» de *La vega del Parnaso*, donde se destaca que la silva *El siglo de oro* la escribió Lope «el día antes que le diese la enfermedad»,

7. Se trata del soneto «Al sacro imperio de la cipria diosa», incluido en el *Cancionero* de Juan López Maldonado. Puede especularse con que se publicaran dos sonetos preliminares de Lope («Alegres nuevas, venturoso día» y «La hermosa y muy discreta gallardía») en una hipotética edición de 1582 del *Galateo español*, cosa que implícitamente presenta Zamora Lucas [1961:5] al datar ambos poemas en dicha fecha, aunque el testimonio más temprano que conocemos es su presencia en la edición de *El galateo español* de 1593. Incluso aunque hubiera existido una edición de la obra de 1582, no puede deducirse que figurarían en ella los dos sonetos de Lope. Téngase en cuenta que el poema religioso *Los cinco misterios dolorosos de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, con su Sagrada Resurrección*, escrito en torno a 1582, se considera el texto más temprano del Fénix que hemos conservado (Sánchez Jiménez 2018:60).

8. Estos textos póstumos incluyen el soneto «Lisboa, por el griego edificada», publicado en 1636 en la también póstuma *Ulissea ou Lisboa edificada, poema heroico*, de Gabriel Pereira de Castro (y recogido asimismo en *La vega del Parnaso*, como ahora se verá), y los poemas aparecidos en 1639 «De tu Alfeo enamorado» (publicado en *Alfeo, y otros asuntos en verso*, de Miguel de Colodrero Villalobos) y «Gloria del Ebro undoso» (incluido en un volumen de la *Corónica de la religión de San Juan de Jerusalén*, de Juan Agustín de Funes).

9. Según Zamora Lucas [1941:8], Lope actuó como censor de libros hasta 1624, pero Ignacio García Aguilar, en un trabajo en elaboración, demuestra que la actividad aprobadora del Fénix se extendió hasta el final de su vida.

10. A lo largo de este artículo modernizo y puntué todas las citas que no provienen de una edición crítica del texto.

mientras que del soneto paratextual «Lisboa, por el griego edificada» se refiere que «advierta el lector que fueron los últimos versos que compuso» (Lope de Vega, *La vega del Parnaso*, coord. F.B. Pedraza Jiménez, vol. I, p. 87).

Otro importante indicio de la naturalidad que suponía escribir paratextos en la actividad literaria de Lope radica en cómo varios poemas elogiosos destinados a preliminares de obras ajenas forman parte de dos de los borradores de trabajo que conservamos del Fénix *de senectute*: el *Códice Durán-Masaveu* y el *Códice Daza*.¹¹ Como señalan García de la Concha, Domínguez Cintas y Madroñal [2011:32], «es evidente que al Fénix le gustaba colaborar con los escritores que se lo pedían. El *Códice Durán* es rico en poemas que se compusieron para preliminares de libros y que Lope iba escribiendo según se lo solicitaban». Lo mismo puede afirmarse del *Códice Daza*. A lo largo de los folios de estos dos códices nos vamos topando con borradores de diversos poemas que compuso destinados a servir de preliminares en libros de amigos y colegas. No hay distinción entre este tipo de textos y el resto de versos y prosas en los que Lope fue trabajando durante los años que utilizó estos cuadernillos: los futuros paratextos van apareciendo con naturalidad en sus hojas, muy probablemente conforme Lope recibía de amigos o intermediarios la petición de versos elogiosos para una próxima publicación.

Tanto en el *Códice Durán-Masaveu* como en el *Códice Daza* encontramos algunos poemas que quedaron inéditos, aunque su temática y su retórica revelan el contexto para el que fueron concebidos. Es el caso del siguiente soneto del *Códice Daza*, articulado como un doble elogio a una obra —destacando la calidad de su lenguaje— y a su autor —por ingenioso, docto, prudente y discreto, entre otras virtudes—:

Viendo tan dulces voces, tan difusas,
dijo y juzgó por alabanza poca
Italia, en una voz, que por la boca
de Plauto hablaban las romanas musas.
Moreno, sin metáforas confusas,
tan dulce y grave los extremos toca

11. No sucede así en el *Códice Pidal*, donde no encontramos ningún poema usado como preliminar en obra ajena o que parezca destinado a tal función (aunque téngase en cuenta que este códice, cuyo original hoy está en paradero desconocido, parece que formaba una unidad con el actual *Códice Durán-Masaveu*).

de nuestra lengua que a decir provoca
que hablan por él las de Castilla infusas.

Estos *Avisos*, de su ingenio efetos,
tan peregrinos son, tan inauditos,
tan doctos, tan prudentes, tan discretos
que puede competir —siendo infinitos—
con el alma interior de sus concetos
el artificio con que están escritos. (En *Entrambasaguas* 1970:47)

Entrambasaguas [1970:47-48] ya señaló que se trata de un poema que solo tiene sentido si se lee como destinado a los preliminares de un libro que llevara por título *Avisos* y que estuviera vinculado a la pluma de un autor apellidado Moreno. Este lopista propuso una identificación más concreta: Miguel Moreno, escritor y secretario del duque de Béjar, autor de una obra titulada *Avisos políticos* que quedó sin publicar, pero que sabemos por Pérez de Montalbán y su *Para todos* que tenía escrita hacia 1632.

Una consecuencia de la atención que Lope prestó a esta actividad de componer textos elogiosos se refleja en el elevado número de los que escribió: más de ochenta destinados a casi setenta autores diferentes. Podemos comparar esta cifra con los cerca de diez poemas laudatorios que escribió Cervantes; los siete que compuso Góngora; los catorce de Calderón de la Barca; los diez de Mira de Amescua, o incluso la producción laudatoria de otros poetas bastante profusos en este género, como los veintinueve poemas de José de Valdivielso, los veinte de Juan Pérez de Montalbán o los dieciocho de Luis Vélez de Guevara.¹² La significativa distancia en lo que se refiere a números absolutos refleja no sólo la tónica productividad del Fénix, sino también su intensa centralidad en el campo literario. Esta presenta a su vez una doble faceta: por un lado, lo que hubo de ser una elevada y constante petición de textos preliminares refleja la sólida posición hegemónica de Lope en el mundillo literario (sobre todo durante el período 1600-1635); por otro lado, al propio Fénix le interesaría colaborar con estos poemas laudatorios como una estrategia más para reforzar esa posición preeminente, pues la presencia paratextual acrecentaba su visibilidad editorial. No podemos olvidar que la imprenta, como los espejos borgia-

12. Los números están tomados de la antología de José Simón Díaz [1978], salvo los de Cervantes y Calderón, que he calculado consultando distintas ediciones de estos autores.

nos, multiplica el nombre del autor.¹³ De ahí que, a partir de 1601, apenas haya año en que no se publicara algún poema laudatorio de Lope entre los preliminares de libros de amigos o conocidos. Además, esta presencia paratextual también contribuyó a multiplicar los espacios geográficos que actuaban como centros difusores de la fama literaria del madrileño. Si bien se percibe una esperable preeminencia de paratextos laudatorios del Fénix en volúmenes aparecidos en Madrid, también se destinaron a obras impresas en Salamanca, Sevilla, Zaragoza, Milán, Amberes y Lisboa. Los textos lopescos paratextuales se movieron, pues, por el mercado nacional e internacional del libro hispano.

Una mirada a estos paratextos como nodos textuales en las redes de relaciones sociales que caracterizan la actividad literaria de la época, cuando no existe la figura del escritor solitario (Rodríguez 2003:58), permiten detectar algunas de las afinidades de Lope o, quizá mejor, algunos de sus movimientos dentro del campo literario con intención de ubicarse siempre en posiciones lo más centrales posibles. Esto es especialmente notable en la primera etapa de la producción literaria del Fénix, la que abarcaría las últimas décadas del siglo XVI, cuando estaba labrándose un nombre como escritor. Como ha señalado Sánchez Jiménez [2018:368], en los años 80 Lope se movió en los círculos de fray Pedro de Padilla y Vicente Espinel, y esto lo ayudó a compartir paratextos con varios de los ingenios poéticos que destacaron en esa época (Carreño 1979:17). Así, en los preliminares del mencionado *Cancionero* de Gabriel López Maldonado, publicado en 1586, figuran paratextos de Lope junto con otros de Luis de Vargas, Miguel de Cervantes, Vicente Espinel, Juan de Vergara, Pedro de Padilla o Liñán de Riaza. En 1593, Lope contribuyó con dos poemas preliminares al *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco, donde también figuran paratextos de

13. Además, como señala Luján Atienza [2003:264], «un solo acto de escritura vale (o puede valer) para innumerables actos de enunciación. Toda alabanza es futura». Esto supone también un pequeño efecto de pervivencia publicitaria de Lope y de otros poetas que participan del elogio paratextual. La multiplicación de Lope en los preliminares de textos ajenos es, por ejemplo, una característica llamativa de los preliminares del libro *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán, publicado por primera vez en 1624. Se trata de la obra primeriza de este autor novel, la cual apareció bajo la protección de Lope, quien redactó la censura y el primer poema preliminar, pero también de otros amigos del grupo lopesco, como eran José de Valdivielso, Francisco de Quintana o Tirso de Molina, autores de algunos de los otros poemas preliminares. Tres de estos otros poemas epidícticos mencionan a Lope por nombre o por alguno de sus apodos literarios (*Vega, Fénix*), pues buscan presentar a un todavía bisoño Montalbán como discípulo del escritor consagrado. Este emparejamiento Montalbán-Lope se convirtió en un tópico de la construcción de la imagen pública de Montalbán que lo acompañó hasta después de su muerte (García-Reidy 2020:226-228).

Gálvez de Montalvo, Francisco de Campuzano o Gaspar de Morales. Los preliminares de estas dos importantes publicaciones funcionan como una especie de plasmación material de una parte importante del centro del campo literario coetáneo.¹⁴

Junto con estas filias literarias, las contribuciones paratextuales del primer Lope también permiten detectar un fenómeno que caracteriza otras facetas de su producción: sus intentos por lograr el favor de potenciales mecenas, especialmente del monarca, y sus primeros pasos por dotarse de una pátina de *poeta científico*, idea que se haría más importante para Lope sobre todo en su etapa de madurez (Menéndez Pidal 1991:42-43). De ahí que encontremos preliminares del Fénix en libros destinados a un público cortesano, como el ya mencionado caso del icónico *Galateo español*, pero también otros volúmenes misceláneos como son el *Tratado nuevamente impreso de todas las enfermedades de los riñones, vejigas y carnosidades de la verga y urina* (1587), compuesto por el doctor Francisco Díaz y dedicado al médico de Felipe II; el *Amparo de los pobres* (1598), de Cristóbal Pérez de Herrera, dedicado al monarca mismo, o los *Proverbios morales* de Alonso de Barros (1598), dedicado al nuevo gobernador del arzobispado de Toledo.¹⁵

Este uso por parte del Fénix del poema elogioso preliminar para posicionarse en obras que aspiraban a generar relaciones de mecenazgo importantes prácticamente

14. ¿Puede verse en esta presencia de Lope en determinadas comunidades paratextuales afinidades literarias, pero también ideológicas? Según la teoría de las facciones cortesanas, Lope se situaría en este primer momento en el ámbito de los nobles y escritores *ebolistas*, pero en los años 90 se acercaría al grupo opuesto, el de los *castellanistas*, sobre todo al acabar trabajando al servicio del duque de Alba: «Quizá no sea casual que los nobles que sirvieron de protección a Montemayor, Gálvez, Cervantes e incluso fray Pedro de Padilla, sean afines a grupos políticos con una ideología común en la segunda mitad del XVI. Lope de Vega, que compartió los comienzos poéticos de Cervantes en el entorno de Ascanio Colonna en Alcalá de Henares según hemos visto, bien podía tener presentes estas conexiones cuando situó su *Arcadia* en el entorno “opuesto” de los Toledo» (Marín Cepeda 2015:412). Esta aparente oscilación de Lope en el plazo de una década, más allá de posibles transformaciones ideológicas (muy difíciles de determinar dado que el pensamiento político del Fénix es un tanto superficial en su obra de esta época), puede reflejar más bien el pragmatismo de los escritores dentro de la lógica del mecenazgo, donde importa más el beneficio que se pueda obtener que posibles filias ideológicas. De ahí que esta presencia pueda combinar tanto ligeras afinidades políticas como, simplemente, el interés por figurar entre nombres que en esas fechas estaban en la primera línea del campo literario.

15. Sobre el contexto ideológico tacitista común a este grupo, véase el trabajo de Juan Varo Zafra [2015:546], así como lo dicho en la nota anterior. Acerca de la importancia de Alonso de Barros en el contexto cortesano finisecular y el lugar de sus paratextos en estas dinámicas, véanse los trabajos de Ernesto Lucero Sánchez [2019a, 2019b] sobre el tema. Para otras inquietudes letradas de Lope a lo largo de las décadas y su interés por figurar en los paratextos de tratados humanísticos y científicos, véase Sánchez Laílla [2008:278-283].

desaparece con el cambio de siglo. Propongo una doble explicación para este fenómeno. Por un lado, Lope, una vez empezó a publicar sus propias obras a partir de 1598 (con la tríada de *La Dragontea*, la *Arcadia* y el *Isidro*), focalizó allí su estrategia de autopromoción vía la página impresa y sus paratextos autoriales (Wright 2001). Esta dinámica es la que explotaría con mayor o menor éxito —según la vara con que se mida— hasta su muerte, con la publicación constante de obras impresas (y recuérdese el caso icónico de la multiplicación de dedicatorias de comedias a partir de la *Parte XIII* con afán de ampliar las posibilidades de mecenazgo).¹⁶ Por otro lado, al llegar a ocupar una posición central del campo literario hispánico, Lope pasó de buscar oportunidades para figurar en los paratextos de obras ajenas para labrarse un nombre a dedicarse más a satisfacer peticiones de colaboración (lo que encaja con la profusión de paratextos que escribe desde 1601 en adelante, como ya he señalado). Véase, por ejemplo, el inicio de la carta preliminar del Fénix incluida en el libro de Francisco de Quintana *Experiencias de amor y fortuna* (publicado en 1626), donde refería que, al conocer la existencia del libro, ya quiso alabarlo, pero que fue el hecho de que le hubiera dedicado el volumen lo que le obligaba a esta correspondencia:

Cuando vi este poema de Vuestra Merced manuscrito, tuve ánimo de alabarle y, después que me vi obligado con la discreción en que me hace tantas honras, cuantas le merece mi amor y desmerece mi ingenio, le tuve de escusarme, que, aunque el agradecimiento al beneficio es de justicia en ley divina y humana generalmente, sola esta excepción padece, que es responder al que alaba con la alabanza misma. (Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XVII, p. 300)

Eso sí, la estrategia de promoción preliminar con vistas al mecenazgo no desaparecería para Lope en el siglo XVII. Ahí está el texto en prosa elogiando el libro *Desengaño de amor*, de Soto de Rojas, publicado en 1623 y dedicado al Conde Duque de Olivares, donde el Fénix lleva a cabo una alabanza de la poesía ensalzando al final que se ha llegado a «tanta estimación por el honor que el divino planeta de nuestra monarquía, como en el número de los Felipes cuarto, así en la cuarta esfera Febo y sol resplandeciente, amante soberano de los laureles y musas» (Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XVII, p. 250). Con todo, se percibe un notable cambio en la importancia de esta función de sus preliminares con el nuevo siglo y la

16. Véase al respecto el trabajo de Mercedes de los Reyes Peña [2019].

consolidación de la fama literaria del Fénix. La loa al monarca —e, indirectamente, a Olivares— en el preliminar del libro de Soto de Rojas es significativa al poder situarse dentro de las renovadas dinámicas del Fénix de petición de mecenazgo con el cambio de reinado (López Lorenzo 2022), pero no deja de ser una breve mención en un texto donde el componente metaliterario es lo más importante.

Dos de sus cartas ofrecen buena muestra de esta centralidad de Lope en el mercadeo paratextual de la época. La primera es aquella célebre de 1604 en donde refiere que «ninguno [poeta] hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*» (Lope de Vega, *Cartas*, ed. A. Carreño, p. 100), con ese Lope al tanto de las infructuosas peticiones cervantinas de elogios de colegas. En la segunda, fechada en 1624 y dirigida a Martín Carrillo, abad de Montearagón, el Fénix alaba su volumen *Elogios de mujeres insignes del Viejo Testamento*, que preparaba para imprenta, y nos ofrece información sobre su papel en la creación, obtención y transmisión de poemas preliminares:¹⁷

Yo he tenido poca salud este verano y, así, sólo pude escribir esos dos epigramas; pero pude pedir los que van con ellos a las personas que aquí escriben con más opinión, y particularmente ese del Príncipe de Esquilache, que podrá vuestra señoría imprimir con su nombre, que él lo quiere así y se honra Su Excelencia de que esté en su libro de Vuestra Señoría por la grande opinión de su universal doctrina. Los que yo pudiere y los amigos irán el ordinario que viene, y pienso que adornarán el edificio como suelen las estatuas en los nichos de la arquitectura, quedando no menos honrados los dueños de ellas. (Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XVII, p. 270)

Estas dos citas ilustran el carácter interpersonal en la gestión de paratextos, donde jugaban un papel esencial las dinámicas de amistad entre escritores y las relaciones entre individuos concretos dentro de lo que podríamos denominar las redes humanas del campo literario de la Alta Edad Moderna. Lope, por su éxito como escritor, contaba con ricas y extensas relaciones que le permitían moverse con soltura por las interacciones paratextuales: en la metáfora de la red, era un nodo central con múltiples vectores.

17. Esta carta pasó a convertirse en un paratexto, ya que Carrillo la incluyó como prefacio lopesco entre los preliminares del volumen, que finalmente se publicó en 1627.

EN EL TALLER PARATEXUAL DEL FÉNIX

En este punto conviene recordar que el carácter liminar de un paratexto conllevaba una cierta inestabilidad o fluidez dentro del espacio material del libro impreso, pues el autor de un paratexto carecía de cualquier tipo de control sobre el mismo. Así, el lugar exacto que ocupaba un poema elogioso dentro de la configuración de un volumen quedaba subordinado a criterios editoriales ajenos al contenido del texto o a las circunstancias de su encargo, lo que a veces implica que los paratextos experimentaran un desplazamiento o que incluso se convirtieran en tal por voluntad ajena al escritor:¹⁸ véase la ya citada carta del Fénix al abad de Montearagón, que este integró en su libro como preliminar. Otro caso que afecta a Lope lo encontramos en el volumen titulado *El monte Vesubio, ahora la montaña de Soma*, compuesto por Juan de Quiñones y publicado en 1632. El libro se centra en la historia y características del Vesubio, fue escrito tras la gran erupción que tuvo lugar en diciembre de 1631 y su narratario es Felipe IV. Al final del volumen, el narrador afirma que «porque con mayor gusto acabe de leer Vuestra Majestad este papel, pongo los versos que los ingenios de esta corte, raros, agudos y célebres en la poesía, han escrito al monte Vesubio. En ellos hallará Vuestra Majestad mucha erudición y qué admirar, viendo la diversidad de conceptos, modo en pensar y decir. Como tan gran mecenas, leyendo sus obras, honre Vuestra Majestad sus trabajos» (Juan de Quiñones, *El monte Vesubio*, f. 56r). Siguen, efectivamente, más de una veintena de composiciones en torno al Vesubio salidas de plumas de primer nivel: Lope, Quevedo, el príncipe de Esquilache, Juan Ruiz de Alarcón, Jerónimo de Villaizán, Pérez de Montalbán o Gabriel de Bocángel, entre otros.

Inmaculada Osuna [2019:244] ha señalado cómo esta «sección poética que remata *El monte Vesubio*» parece ser el resultado de «certámenes literarios, de parti-

18. Un ejemplo vinculado a Lope se halla en *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas*, publicado en 1602. El libro incluye tres partes muy diferentes: el poema épico principal, los doscientos sonetos que luego formarían el núcleo de las *Rimas* y la segunda edición del también poema épico *La Dragontea*. Este último reproduce entre sus paratextos iniciales los poemas elogiosos que se incluyeron en la primera edición del poema, aparecida en 1598, pero también incluye dos nuevos sonetos laudatorios: uno de Andrés de Valmaseda y otro de Miguel de Cervantes. Como ha estudiado Kenji Inamoto [2001], estos dos poemas, al igual que otros seis que cierran el conjunto del volumen, no se escribieron con *La Dragontea* en mente, sino para elogiar *La hermosura de Angélica*. Sin embargo, los dos sonetos se colocaron entre los preliminares de *La Dragontea* ante la necesidad de rellenar un folio para que coincidiera así el número de hojas usadas con las de la primera edición de dicho poema épico, es decir, para facilitar lo que hoy llamaríamos la maquetación del volumen.

cipación concurrente a unos mismos asuntos, sin asignación unipersonal, pero, aun así, de acceso restringido a un grupo delimitado». ¿Nos hallamos ante un paratexto, en este caso postliminar, o ante una sección propia del texto principal, que reúne poemas de varios autores, como una sección más del volumen, a la manera de antologías poéticas? ¿O tal vez ante un solapamiento de texto y paratexto (Ruokkeinen y Liira 2017:107)? En el caso de la silva cultista de Lope al Vesubio, todo parece indicar que es un poema escrito en ese contexto de sociabilidad literaria al que remite Osuna —un probable encargo académico— y no propiamente un texto elogioso concebido por el Fénix como postliminar (o preliminar), aunque hoy pueda entenderse como un paratexto. Esta (re)configuración tanto del poema de Lope como los de los restantes escritores se debe a una decisión de Juan de Quiñones o su editor: podrían haberse insertado a lo largo de las páginas del volumen —otra práctica editorial común en la época— o incluso ocupar una posición preliminar prototípica. Así lo apunta la materialidad del impreso mismo (Ruokkeinen y Liira 2017:125-126), pues las hojas que contienen los poemas finales cuentan con firmas independientes de los folios principales, marcados con símbolos de párrafos, y, además, los dos poemas que cierran el volumen en el f. §§2v son claramente dos ejemplos de paratextos postliminares epidícticos: un epigrama latino («Auctoris epigramma») y una décima laudatoria al autor del volumen («Del conde de Coruña al autor»). La naturaleza de los paratextos podía ser difusa, esparcida, a medio camino entre una función (post)liminar y su integración en el cuerpo de la obra por su posición-marco de cierre (Sherman 2011).

En ocasiones podemos detectar el fenómeno del autoplagio, de la reescritura o del reciclaje textual entre paratextos. Es el caso de uno de los dos poemas firmados por Lope que se publicaron entre los preliminares del poema heroico titulado *El santo milagroso agustiniano, san Nicolás de Tolentino*, escrito por Fernando de Salgado y Camargo, y publicado en 1628. El primero de los poemas elogiosos de Lope es un soneto original que celebra el poema y a su autor. El segundo de los poemas es una serie de cuatro décimas dirigidas al lector, que comienzan con el verso «Lector, no hay sílaba aquí». Zamora Lucas [1961:56] afirmó que la primera décima es igual, salvo por una variante en el tercer verso, a la primera estrofa del poema preliminar de Lope incluido en el libro de Baltasar Elisio de Medinilla titulado *Limpia concepción de la Virgen nuestra señora* y publicado diez años antes, en 1618. En realidad, la relación entre ambos poemas preliminares es mucho mayor: las cuatro

décimas a Camargo provienen de las ocho escritas una década antes, aunque con el orden cambiado y con algunas modificaciones concretas:¹⁹

Poema de 1628	Poema de 1618	
<p>Lector, no hay sílaba aquí que de oro puro no sea, que a quien en virtud emplea su ingenio sucede así: si eres capaz, mira en ti de tan levantada parte porque el arte sin el arte es infinita distancia y podría tu ignorancia de tanto sol despeñarte.</p> <p>Yo he puesto siempre el oído a los ingenios de España y, si el gusto no me engaña, satisfacción no he tenido: ahora sí, que ha subido Camargo la prima tanto que el sol se para a su canto y que ya su dulce lira del mismo cielo que admira borda el estrellado manto.</p> <p>Tres cosas le hacen divino; el sujeto, el celo, el arte, tan divino en cada parte que a él solo a igualarse vino. Al igual con el latino corre en el verso español, mostrando en puro crisol que quien tan bien pinta un cielo no tiene escoria del suelo, pues cada verso es un sol.</p> <p>Lector, si atento leyeres, el campo elisio verás, almas solas hallarás, cuerpos no, si cuerpos quieres. Pero si el alma entendieras de este poema divino, dale gracias a Augustino, que de su ingenio prestó la pluma a quien escribió las glorias de Tolentino.</p>	<p>Lector, no hay sílaba aquí que de oro puro no sea, que a quien en pureza emplea su ingenio sucede así: si eres capaz, mira en ti de tan levantada parte porque el arte sin el arte es infinita distancia y podría tu ignorancia de tanto sol despeñarte.</p> <p><i>Por la segunda Raquel más hermosa y más que el cielo —pues fue de Dios hombre velo y la mejor después de él— con angélico pincel que admira propios y estraños, sirvió Elisio siete años, pero mejores serán, aunque la envidia a Labán quiera imitar los engaños.</i></p> <p>Tres cosas le hacen divino; el sujeto, el celo, el arte, tan divino en cada parte que a él solo a igualarse vino. Al igual con el latino corre en el verso español, mostrando en puro crisol que no es aquesta la luna, que para menguante alguna la dejara sola el sol.</p> <p><i>Punto informa tan sonoro que parece que Gabriel es el que canta y que a él responde el último coro. Para el humano decoro musas fabulosas cría la siempre dulce poesía y aquí con su gracia infusa fue la soberana musa la cristífera María.</i></p>	<p>Yo he puesto siempre el oído a los ingenios de España y, si el gusto no me engaña, satisfacción no he tenido: ahora sí, que ha subido de Elisio la prima tanto que el sol se para a su canto y que ya su dulce lira del mismo cielo que admira borda el estrellado manto.</p> <p><i>Soberano autor del día para mayor gloria fue el dejar a nuestra fe lo que resulta a María, pues con tan dulce armonía canta, descubre, argumenta Elisio la reina esenta de la culpa original, que del coro celestial la eterna música aumenta.</i></p> <p><i>Docto cantó Sanazaro el parto de esta señora, mas hoy Elisio su Aurora con plectro más dulce y claro; fénix de ingenio tan raro que el Tajo, que en su decoro su puro cristal sonoro ciñe de verde laurel, tendrá más nombre por él que por sus arenas de oro.</i></p> <p>Lector, si a Elisio leyeres, el campo elisio verás, almas solas hallarás, cuerpos no, si cuerpos quieres. Pero si el alma entendieras de esta divina poesía, dale gracias a María, que dio luz tan soberana a una pluma toledana de quien siempre su honor fía.</p>

19. El poema de 1618 está tomado de Lope de Vega (*Colección de obras sueltas*, XXI, pp. 182-185), mientras que el de 1628 proviene de Lope de Vega (*Colección de obras sueltas*, XVII, pp. 223-224).

En cursiva marco el texto exclusivo del poema a Medinilla; en redonda está el texto que se mantiene sin cambio alguno, y en negrita están marcadas las diferencias imprescindibles y casi quirúrgicas de Lope para dotar de coherencia al nuevo poema. Por ejemplo, el juego que palabras entre el nombre de Baltasar Elisio y los campos elíseos presente en el segundo verso de la última estrofa se convierte en la versión de 1628 en una referencia mucho menos lograda al tópico de un espacio metafísico vinculado a la virtud, que evita a Lope tener que hacer una modificación adicional. El tópico del elogio general a los respectivos poetas y sus obras se mantiene constante en ambas versiones del preliminar, lo que permite el fácil intercambio del escrito(r) elogiado.

Este ejemplo concreto muestra cómo los poemas elogiosos preliminares no siempre establecían una relación paratextual con la obra principal que podríamos llamar *fuerte*, entendiéndola en la perspectiva que presenta Genette [1997] de un paratexto que contribuye a generar sentido del texto central para el lector, sino una relación paratextual *débil*: el peso de los tópicos y convenciones del género encomiástico vacía de significado novedoso y pertinente el poema preliminar. En cambio, la función paratextual se genera principalmente a nivel de los nombres de los autores: el del Fénix —quien firma el poema— y el del elogiado, que se inserta explícitamente en los versos del paratexto o a través de un conceptuoso juego de palabras. En otros casos, la potencial desconexión entre elogio paratextual y obra elogiada es incluso más evidente, como sucede en otro poema inédito cuyo borrador se conserva en el *Códice Durán-Masaveu* y que el Fénix hubo de concebir como paratexto de un volumen de temática religiosa:

Por bien dichas pudieran estas culpas
 ser sospechosas de no bien sentidas,
 pues el entendimiento del que siente
 a los ojos remite en las disculpas
 en el mudo silencio repetidas,
 que no pide el dolor lengua elocuente.
 Pero si aquí, señor omnipotente,
 ha dado el sentimiento
 luz al entendimiento,
 recibe con abrazo compasivo
 de estas palabras el afecto vivo.

Serán con la dulzura de su acento
en tus misericordias infinitas
tan bien sentidas como bien escritas.

(Lope de Vega, *Códice Durán-Masaveu*,
eds. V. García de la Concha, C. Domínguez Cintas
y A. Madroñal Durán, p. 594)

Se trata de una breve silva de temática sacra, cuyo receptor implícito es Dios o Jesús, a quien se pide que considere sincero el sentimiento y las culpas de la obra, su «afecto vivo», aunque se presenten en «lengua elocuente». La retórica del elogio de la calidad formal de la obra sirve para generar y articular imágenes («la dulzura de su acento», «tan bien sentidas como bien escritas»), pero quedan desligadas del contenido específico y diferenciador de la obra elogiada. La ausencia de cualquier indicación sobre el nombre del autor de la obra o su título impide cualquier propuesta de conexión entre el potencial paratexto y su libro-contenedor, indicio de una relación paratextual débil. Aquí vemos la importancia fundamental que tiene la ubicación material del poema elogioso dentro del aparato paratextual de su obra-destino, pues aportaría la información que el poema no transmite por sí mismo.

El ejemplo que he comentado antes de reciclaje textual de un poema elogioso de 1618 una década más tarde no debe hacernos pensar que Lope tendiera a componer poemas laudatorios con desgana o con materiales de acarreo. Es el único ejemplo que he localizado de esta práctica evidente de reutilización de materiales poéticos previos entre los paratextos en obras ajenas. De hecho, los borradores de este tipo de composiciones que encontramos en los códices del Fénix presentan una historia muy diferente, con el poeta madrileño dedicándoles la misma atención que podía tener con versos destinados a sus propias obras. Un caso un tanto extremo, pero elocuente visualmente, es el soneto que Lope compuso para los preliminares del libro de Ana de Castro Egas titulado *Eternidad del rey don Felipe Tercero*, publicado en 1629. Conservamos el borrador de este soneto en el *Códice Durán-Masaveu* (imagen 1).

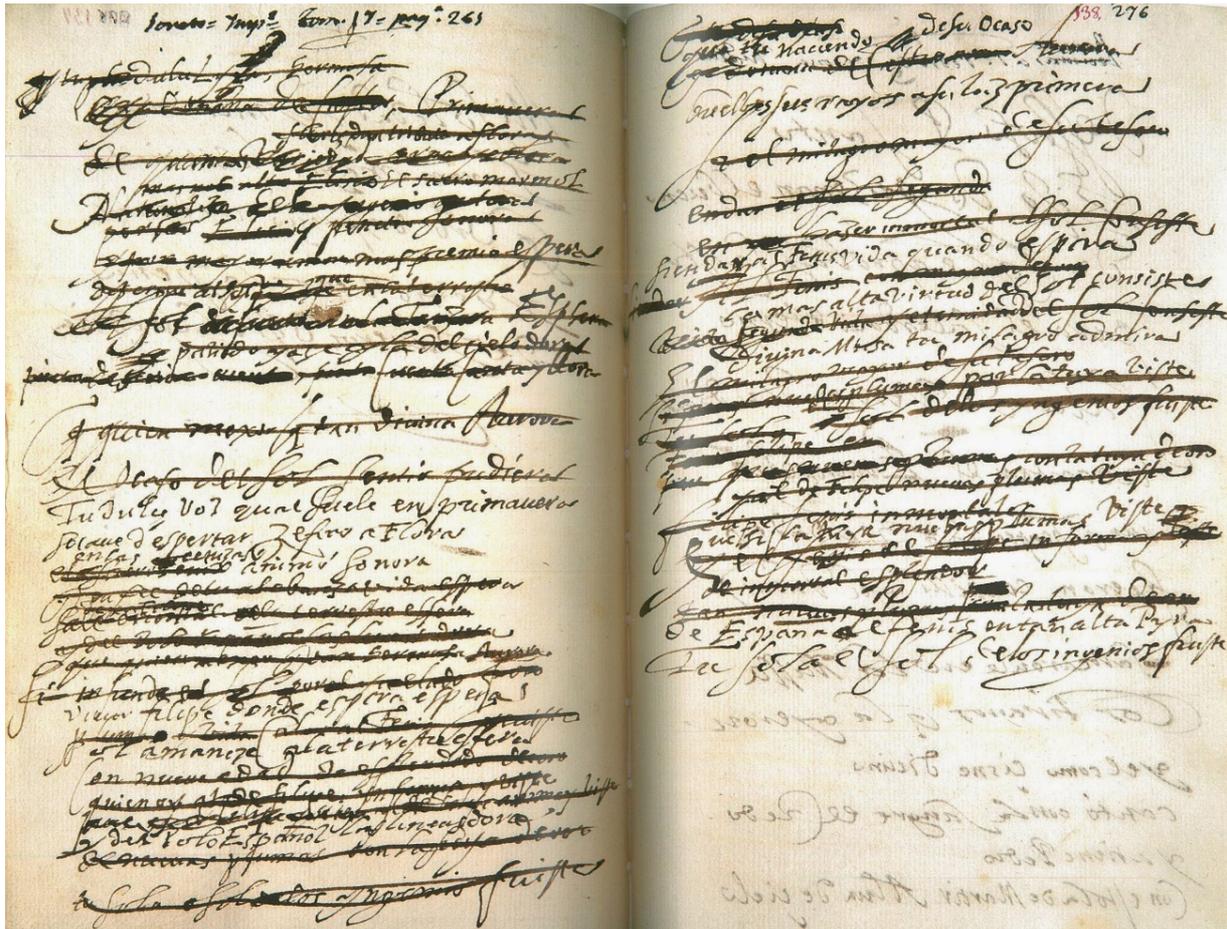


Imagen 1. Ff. 137v y 138r del *Códice Durán-Masaveu* (reproducción obtenida de Lope de Vega Carpio, *Códice Durán-Masaveu: cuaderno autógrafo*, eds. V. García de la Concha, C. Domínguez Cintas y A. Madroñal Durán, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2011. Con permiso de la RAE, la Corporación Masaveu y la Fundación María Cristina Masaveu Peterson).

Como podemos comprobar, la versión final de los catorce versos del poema emerge a duras penas de una tupida selva textual de reescrituras totales o parciales de cada línea:

Versión <i>Códice Durán-Masaveu</i>	Versión publicada
<p> y tu oh dulce Lyra, hermosa El doñana de Castro Primavera — flores dan tributo a flora de quanta variedad arma y colora mas nol alto Elisio El sacro marmol Naturaleza del yngenio gustosa por los Elisios penetro sonora y por mas desamor mas premio espera descriue al sol q que en la terrestre Al Sol difunto en la Terzera Esphera y pálido yaze y del cielo dora pinta de \square cuanto pinta cuanto canta y hora q quien mexor q tan diuina Aurora El ocaso del sol sentir pudiera Tu dulce voz qual suele en primavera suaue despertar zefiro a Flora en las cenizas q el sacro Fenix animo sonora q en fee de tu alabanza vida espera dexa Filipe salen inmortal de la terrestre esfera y del Polo Español las líneas dora q quien mexor q tu hermosa Aurora si infunde el sol por el ya elado Polo viuir filipe donde espira espera plumas y vida Calor a Felis q reuiste sol amaneze ala terrestre esfera Con nueua edad de esplendido decoro quien oy al de filipe informa y viste pues es filipe quien al de filipe anima y viste y del Polo Español las lineas dora de nueuas plumas con la suya deue tu sola o sol de los yngenios fuiste q tu de su ocaso que tu naciendo de su ocaso q doñana de Castro como Aurora buelbes sus rayos a su luz primera si el milagro mayor de su tesoro en dar al sol segundo en ya hazer inmortal sol consiste si en dar al Fenis vida quando espira </p>	<p> Tu dulce voz, cual suele en primavera suave despertar Céfito a Flora, en las cenizas que animó sonora vivir Felipe, donde espira, espera. Sol amanece a la terrestre esfera y del polo Español las líneas dora, que tú, naciendo de su ocaso aurora, vuelves sus rayos a su luz primera. Si en dar al Fénix vida cuando espira, la más alta virtud del sol consiste, divina musa, tu milagro admira. Que si la tuya nuevas plumas viste de España al Fénix en tan alta pira, tú sola sol de los ingenios fuiste. </p> <p> (Lope de Vega, <i>Colección de obras sueltas</i>, XVII, p. 261) </p>

Versión <i>Códice Durán-Masaveu</i>	Versión publicada
<p>la mas alta virtud del sol consiste vi segunda vida y eternidad del sol consiste diuina Musa tu milagro admira el milagro mayor de su tesoro si pues nuevas plumas por la tuya viste Tu sola sol de los yngenios fuiste Fenis filipe en pr u pues nuevas plumas con la tuya de oro y al de Felipe nuevas plumas viste filipe fenis inmortal que si la tuya nuevas plumas viste y el fenis de filipe informa y viste de inmortal esplendor ————— por tan nuevas plumas con la tuya de oro de España al fenis entan alta Pyra Tu sola el sol de los ingenios fuiste.</p> <p>(Lope de Vega, <i>Códice Durán-Masaveu</i>, eds. V. García de la Concha, C. Domínguez Cintas y A. Madroñal Durán, pp. 588-589)</p>	

Esta muestra del taller de Lope nos permite adentrarnos en algunos de sus procedimientos de composición de poesía laudatoria preliminar. En este caso, el soneto destinado a integrarse en el espacio paratextual de la obra de Ana de Castro combina tópicos relacionados con la escritura femenina (de ahí el uso del adjetivo «dulce» tanto en borrador como en versión final; o su asociación con la primavera y lo floral, que en el borrador llegó a vincularse con los campos elíseos, ya usados en el mencionado poema preliminar a Medinilla) con el elogio fúnebre del monarca —las metáforas astronómicas (sol, esfera, polo, cielo), la imagen del ave fénix— y con el elogio de la escritora por contribuir a que renazca la memoria del rey. El borrador muestra que Lope tenía claros los tópicos que iba a emplear para el contenido del soneto, presentes también en los versos descartados.²⁰ Estos muestran cómo el poeta se esforzó en la ejecución formal de sus ideas, con múltiples variaciones

20. Véase, como ejemplo de técnica ligeramente distinta de composición de sonetos áureos, Dadson [1996].

desechadas: cuarenta y cinco versos están completa o parcialmente tachados en los dos folios antes de dar con los catorce del soneto definitivo. Se trata de una buena muestra de cómo Lope podía dejar igualmente «escuro el borrador y el verso claro» (Lope de Vega, *Rimas humanas y divinas*, ed. I. Arellano, p. 515, v. 14) tratándose de un poema destinado a servir de paratexto ajeno. El oficio del poeta y la meticulosidad de su trabajo abarcaba versos aparentemente lejos del principal foco de la energía creadora del Fénix.

El *Códice Daza* ofrece asimismo un ejemplo de esas potenciales trampas autoriales que mencioné al inicio de este trabajo. Entre sus folios encontramos el borrador de la dedicatoria al marqués de Estepa que, a nombre de Rodrigo Fernández de Ribera, se publicó entre los preliminares del libro de este escritor titulado *Mesón del mundo*, que se publicó en Madrid en 1631 con otros dos textos del Fénix, estos sí bajo su nombre: la censura y una décima elogiosa —cuyo borrador aparece en el mismo *Códice Daza* a continuación de la dedicatoria— (Entrambasaguas 1970:52-53). Los otros elementos paratextuales significativos los firmaron Quevedo —la aprobación del libro— y Pérez de Montalbán —la otra décima elogiosa que acompaña a la de Lope—. Todo quedaba entre amigos.²¹ Desde esta perspectiva, el concepto de escritura en colaboración puede aplicarse a este grupo de paratextos si los concebimos como una unidad libresca heterogénea. No es fácil determinar la motivación detrás de esta escondida autoría lopesca de la dedicatoria, que no tiene nada de excepcional y responde a las convenciones del género. Tal vez Fernández de Ribera simplemente le pidió este favor a Lope, tan ducho en preparar este tipo de escritos; tal vez la mala salud del autor —falleció en diciembre de ese mismo 1631 (Hazañas y la Rúa 1889:102-103)— fue un factor.²²

21. Lope elogiaría a Fernández de Ribera ese mismo año en su *Laurel de Apolo* y Montalbán haría lo mismo al año siguiente en su *Para todos* (Hazañas y la Rúa 1889:106).

22. Quizá algún día la estilometría digital nos permita aclarar problemas de autoría de textos breves o hiperbreves, pues no me sorprendería que la mano de Lope se halle presente en otros paratextos publicados en obras de amigos. La inestabilidad autorial de estos poemas preliminares va más allá del corpus lopesco, claro está. Cervantes ya se burló de este fenómeno, sobre todo en lo referente al uso de nombres de nobles, en el prólogo a la segunda parte del *Quijote* y la falsificación autorial de estos elogios seguiría siendo objeto de chanzas y críticas a mediados del siglo XVIII, como vemos en *Fray Gerundio de Campazas*, donde su protagonista menciona las «más ruidosas campañas de aprobaciones, acrósticos, epigramas, décimas y sonetos mendigados, cuando tal vez no los haya fabricado el mismo autor, buscando solo amigos para que le presten sus nombres» (Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. E. Rodríguez Cepeda, p. 532). Simón Díaz [1983:145] recoge el dardo lanzado ya a mediados del siglo XVI por Jerónimo Arbolanche en *Los nueve libros de las habidas*

Como señala Simón Díaz [1983:146], estas composiciones son de entre

las más convencionales de cuantas se escribieron en el Siglo de Oro, ya que ni siquiera disponen de las facilidades evasivas que pueden brindar, aunque sólo sea acumulando imágenes, otras también de circunstancias como el Epitalamio o la Elegía. [...] La base de sustentación es mínima [y] los datos de que disponen vienen a ser los de la portada: nombre y apellidos, naturaleza y profesión del autor; título de la obra (y, por consiguiente, su materia) y persona a la que está dedicada.

Todo ello reducía el entramado retórico de estos paratextos a «la hipérbole, [...] la importancia del asunto, la grandeza del mecenas, la profesión o el río de la ciudad natal» (Simón Díaz 1983:146-147), así como los juegos conceptuosos con el nombre o apellido del autor. Esto se sazónaba de otros tópicos, como son alusiones a referentes del mundo grecolatino, a la idea de la fama perenne del autor y al discurso nacionalista de la contribución de la obra a la grandeza de la patria. Es decir, las convenciones de este subgénero de la epidíctica dejaban poco margen para una cierta originalidad. Por ejemplo, el soneto preliminar de Lope al poema épico de Antonio de Saavedra Guzmán *El peregrino indiano* (1599) loa al autor de la obra a través del tópico de las armas y las letras, pero también desde la óptica del discurso imperialista, como vemos desde el cuarteto inicial: «Un gran Cortés y un grande cortesano / autores son de esta famosa historia. / Si Cortés con la espada alcanzó gloria, / vos con la pluma, ingenio soberano» (Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XVII, p. 262).²³ Los textos en prosa, más abiertos a una tonalidad ensayística, permitían ampliar el abanico de temas.²⁴

Por ello, en este género laudatorio pueden entrar en tensión diferentes facetas de lo que Pedro Ruiz Pérez [2009] ha llamado «la rúbrica del poeta». Por un lado, estos paratextos contribuyen a la formación de una «identidad colectiva» corporativa (Ruiz Pérez 2009:75) al ser un elemento de publicidad de la obra y el dedicatario,

(1566) contra quienes vendían versos preliminares por dinero: «Ni yo me alquilo para hacer sonetos / a los libros que imprimen nuevamente». Y recordemos el caso antes comentado del elogio a Faria e Sousa que quedó inconcluso a la muerte de Lope y que acabó Juan Bautista de Sosa, peculiar —y creo que único— ejemplo de la inserción de una pluma ajena en la producción paratextual del Fénix.

23. Para la presencia de algunos de estos tópicos presentes en el ya mencionado soneto preliminar «Lisboa, por el griego edificada», véase Profeti [2009:561].

24. Es el caso, por ejemplo, de la alabanza de la poesía que Lope lleva a cabo en el prefacio en prosa que funciona como preliminar al poemario de Pedro Soto de Rojas *Desengaños de amor*.

y al visibilizar la comunidad literaria en la que se integran ambos elementos. Estas posibilidades de proyección pública son factibles gracias a la materialidad del libro impreso y al mercado literario que lo difunde. Lope, que abrazó la página impresa como cauce de circulación de su obra literaria con más mirada comercial y de autopromoción que otros compañeros de su generación, hubo de sentirse cómodo participando de esta creación de comunidad literaria, especialmente porque le permitía navegar entre dos aguas: la del mercado y la del mecenazgo. Por otro lado, el espacio paratextual ajeno también puede activar un mecanismo de la otra faceta de la rúbrica del poeta, la «conciencia de individualidad» (Ruiz Pérez 2009:75) o singularidad que diferencia a un poeta de otro. Las características del género epidíctico paratextual crean una cierta tensión porque sus convenciones y puntos focales —obra y autor ajenos, distintos al sujeto del paratexto— no invitan de partida a la aparición de marcas autoriales individualizantes. Basta con ojear cualquier selección de poemas preliminares para darse cuenta de que un número no menor de ellos podría someterse a un juego de redistribución de nombres de autor sin que el cambio chirriara demasiado. Las falsificaciones autoriales ya mencionadas que se dieron en paratextos vinculados a la pluma de Lope apoyan esta disolución de individualidad en un puchero de tópicos y convenciones genéricas: en otras palabras, la marca «Lope» queda dispersada en los textos paratextuales ajenos.²⁵ Como señala Luján Atienza [2003:258], las características y convenciones de la poesía de alabanza facilitan «que el autor desaparece como persona particular para convertirse en una voz hasta cierto punto desindividualizada que sostiene un discurso».

Sin embargo, esto no significa que los textos epidícticos paratextuales en obras ajenas estén completamente cerrados a la rúbrica personal del Fénix. Lope los utiliza de vez de cuando para abrir espacios textuales desde donde desplegar sus propias estrategias de promoción o donde emplear una cierta huella autorial propia. Es cierto que esa tendencia a la autoficción lopesca que abunda en el sujeto lírico de sus obras apenas emerge en los paratextos para obras ajenas, que escasamente alberga algún fognazo de esta práctica. Es el caso del soneto preliminar presente en el opúsculo de Luis Vélez de Guevara titulado *Elogio del juramento del serenísimo príncipe don Felipe Domingo, cuarto de este nombre*, publicado en 1608. El poema elogia la pluma de Luis Vélez y el tono militar que rodea la «regia pompa» del jura-

25. Para la imagen de Lope como recurso literario, véase Sánchez Jiménez [2016:1-18].

mento de lealtad del joven príncipe, «luz nuestra, rayo al Asia, espanto al moro». El lenguaje marcial del poema le permite a Lope rematar su soneto con una antítesis donde tímidamente emerge un sujeto poético en el que resuena la máscara del amante, tan profusamente utilizada por el Fénix: «Mostrad en lejos de este cuadro el arte / y al Cupido español que tierno adoro / rendid las armas del sangriento Marte» (Zamora Lucas 1961:29). Se trata del único caso de esta naturaleza que he localizado en el corpus analizado.

Un aspecto de «la singularidad de Lope» (Ruiz Pérez 2009:210) del que se localizan más ejemplos en los paratextos ajenos se relaciona con su condición de polemista empedernido. Se trata de otra consecuencia de la posición central de Lope en el mundo literario. Los ejemplos son pocos si tenemos en cuenta la profusión de ataques abiertos y pullas indirectas que pueblan otros ámbitos de la producción del Fénix, y que el ámbito paratextual era especialmente favorable a estas cuestiones metaliterarias. Pese a ello, en el corpus que nos interesa encontramos ejemplos de pullas lopescas. En el prólogo-dedicatoria al conde de Mora que Lope escribió para el libro de Elisio de Medinilla *Limpia concepción de la Virgen nuestra señora*, aparecido en 1618, el Fénix recurre a un tópico como el de la presión de los amigos para incitar a un escritor a que publique su obra, pero lo entreteje con un dardo presente en otros textos lopescos de la época: el ataque contra los críticos envidiosos. Así lo vemos en el final de este paratexto: «A los ingenios piadosos, nobles y bien nacidos, que no andan a darse a conocer en las puertas de los libreros, ni intentan fama con reprehensiones indignas, suplico le lean con atención» (Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XXI, p. 182).

En lo referente al enfrentamiento de Lope con la nueva poesía de Góngora, parece que Lope se contuvo cuando se trata de textos elogiosos para otros colegas y que el grueso de sus ataques quedaba reservado para los paratextos de obras propias o creadas a propósito para esta pugna literaria: es el caso de la dedicatoria prologal a Pérez de Montalbán que se incluye entre los preliminares del *Orfeo en lengua castellana* (Daza Somoano 2008), volumen que sólo se entiende dentro de esta polémica poética. Pero hallamos también ecos de esta polémica en paratextos de obras ajenas a este debate poético. Un primer ejemplo es una epístola-dedicatoria en prosa ya mencionada que Lope escribió para los preliminares del libro de Francisco de Quintana *Experiencias de amor y fortuna*, publicado en 1626. El volumen se abre con la dedicatoria del autor a Lope, basado en tópicos muy lopescos

como son el elogio de la fecundidad de su pluma y la inclusión de un catálogo de obras del Fénix. A esta dedicatoria sigue la epístola-dedicatoria de Lope, que responde así al prólogo-dedicatoria que le antecede, en un juego dialógico intra-paratextual. El elogio que Lope lleva a cabo de la obra de Quintana empieza con una serie de alusiones a la retórica, la oratoria y la filosofía que trae a colación para alabar la calidad y contenido del libro. Esto prepara la alabanza del estilo humilde, elegante y medio de la obra, momento que da pie a Lope para mandar su dardo antigongorino: «En este poema se ve la mediocridad de que habla Plutarco [...] mas no con la afectación que ahora se usa, y en tantas partes he defendido, porque yo nunca tuve vergüenza de no saber otras lenguas con perfección, sino de ignorar la mía, porque las otras me he contentado con entenderlas y la mía quisiera saber hablarla, que no es saberla sacarla de su dialecto y genio» (Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XVII, p. 301). Como se ve, la pulla de carácter polémico es indirecta, pero claramente identificable para cualquier conocedor de la época por la referencia a «la afectación que ahora se usa» y al tópico del desplazamiento antinatural de la lengua castellana que Lope veía en la propuesta poética de Góngora y sus seguidores.

También se inserta en la polémica lopesca contra el poeta cordobés ese último paratexto que dejó sin terminar, el largo elogio de Faria e Sousa que saldría póstumamente en 1639. Como bien ha estudiado Valentín Núñez Rivera [2018], en la semblanza biográfica y generoso elogio del portugués que traza Lope se entremezclan ataques contra José de Pellicer de Tovar con otros contra la estética gongorina, como en el caso de la alusión a «cláusulas de estilos modernos vanos» (Faria e Sousa, *Lusíadas*, f. †8r), todo ello mezclado con otra preocupación recurrente en los años *de senectute* de Lope: la falta de recompensa regia y el desengaño cortesano. Estos ejemplos de paratextos que presentan un Lope centrado en sus obsesiones literarias se caracterizan por ser textos en prosa extensos. También algún poema epidíctico refleja esta misma temática. En el inédito soneto en elogio de un libro de Miguel Moreno que se conserva en el *Códice Daza*, ya reproducido anteriormente, el Fénix alaba la claridad de su estilo y aprovecha para incorporar un ataque a la estética cultista en el segundo cuarteto: «Moreno, sin metáforas confusas, / tan dulce y grave los extremos toca / de nuestra lengua, que a decir provoca / que hablan por él las de Castilla infusas» (Entrambasaguas 1970:47). Como sucede en el conjunto de la producción del Fénix, estas pullas se compaginan con la propia evolución lírica del poeta y la influencia que en ella ejerció la poética gongorina. Los textos destina-

dos al ámbito paratextual ajeno funcionan así a modo de breve reflejo de las tendencias literarias de Lope. A modo de ejemplo, citaré el último terceto del soneto elogioso que se incluyó entre los preliminares del libro de Manoel de Galhegos *Templo da Memoria*, publicado en Lisboa en 1635, donde hallamos la clara huella gongorina presente en otros escritos del Fénix *de senectute*: «La luna de los orbes andaluces, / duplicando los Géminis del cielo, / de sus zafiros son eternas luces» (Manoel de Galhegos, *Templo da Memoria*, f. §3r).

En conclusión, este corpus de más de ochenta textos constituye una faceta de la producción literaria de Lope más allá de Lope: son versos y prosas salpimentados a lo largo de decenas de obras junto con paratextos de otros autores. Su topicalidad y el limitado margen de creatividad que ofrecía la circunstancia restringe también la originalidad creadora, dispersando la individualidad de la voz literaria dentro de unos moldes que, como hemos visto, podían reaprovecharse si hacía falta. Con todo, encontramos temas que encajan con la obra mayor del Fénix, desde reflexiones metaliterarias, el elogio del lenguaje llano y las pullas propias de polémicas coetáneas, hasta el elogio del poder y el empleo del discurso imperial: todos ellos merecen más atención de la que he podido prestarles en estas páginas para situar estas composiciones en el marco más amplio de la trayectoria lopesca. La escritura de estos textos fue una práctica central y constante en la escritura de Lope, quien hizo uso de ellos para promocionarse, proyectar filias y fobias, y ejercer su condición de agente central en el campo literario de su época hasta el día de su muerte. Los textos escritos por Lope para servir como paratextos en obras ajenas ponen así en marcha tanto una función-transtextual y una función-autor, estableciendo conexiones con el resto del volumen que les da sentido y con las dinámicas asociadas al nombre bajo el que se publicaron. Nos recuerdan que un escritor de la Alta Edad Moderna siempre formaba parte de una comunidad letrada, de un sistema literario y de su mercado editorial, incluso en piezas consideradas marginales, menores o circunstanciales desde nuestra mirada, pero que pudieron ser mucho más centrales para el propio Lope de lo que tradicionalmente podríamos pensar.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel, «Cinco papeletas bibliográficas sobre Lope de Vega», *Revista de Filología Española*, XLVI (1963), pp. 451-458.
- ARREDONDO, María Soledad, Pierre CIVIL y Michel MONER, eds., *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Casa de Velázquez, Madrid, 2009.
- BÈGUE, Alain, «Introducción», en *La poesía epidíctica del Siglo de Oro y sus antecedentes. I. Versos de elogio*, ed. A. Bègue, Academia del Hispanismo, Vigo, 2013, pp. 11-18.
- BIRKE, Dorothee, y Birte CHRIST, «Paratext and Digitized Narrative: Mapping the Field», *Narrative*, 21 (2013), pp. 65-87.
- CARREÑO, Antonio, *El romancero lírico de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, 1979.
- DADSON, Trevor J., «Cómo se hacía un soneto en el Siglo de Oro: el caso de “Amor, la red de amor, digo que es hecha”», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO) (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, coords. M.C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1998, vol. I, pp. 509-524.
- DAZA SOMOANO, Juan Manuel, «Lope, Góngora, Jáuregui y los preliminares del *Orfeo* de Montalbán (con la polémica gongorina de fondo)», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela 7-11 de julio de 2008)*, coords. A. Azaustre y S. Fernández Mosquera, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2008, vol. I, pp. 245-251.
- DUNCAN, Dennis, y Adam SMYTH, eds., *Book Parts*, Oxford University Press, Oxford, 2019.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura*, XXXVIII (1970), pp. 5-117.
- GALHEGOS, Manoel de, *Templo da Memoria*, Lourenço Craesbeeck, Lisboa, 1635.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, Carlos DOMÍNGUEZ CINTAS y Abraham MADROÑAL DURÁN, eds., *Lope de Vega, Códice Durán-Masaveu: cuaderno autógrafo*, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2011.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Lusíadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España*, Juan Sánchez, Madrid, 1639.
- FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. Gómez Canseco, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

- FOUCAULT, Michel, «What is an Author?», en *Modernism and Its Discontents*, eds. J.L. Marsh y J.D. Caputo, Fordham University Press, New York, 1992, pp. 299-314.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, «Dinámicas y retóricas de la sociabilidad literaria en los volúmenes-homenaje al escritor fallecido», en *Ámbitos artísticos y literarios de sociabilidad en los Siglos de Oro*, eds. A. Ulla Lorenzo y E. Martínez Carro, Reichenberger, Kassel, 2020, pp. 217-238.
- GENETTE, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *Biografía del poeta sevillano Rodrigo Fernández de Ribera y juicio de sus principales obras*, Carlos de Torres y Daza, Sevilla, 1889.
- INAMOTO, Kenji, «¿Cervantes escribió un soneto laudatorio para *La Dragontea* de Lope de Vega?», en *Cervantes en Italia: Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Academia de España, Roma, 27-29 septiembre 2001*, coord. A. Villar Lecumberri, Asociación de Cervantistas, Palma de Mallorca, 2001, pp. 207-211.
- ISLA, José Francisco de, *Fray Gerundio de Campazas*, ed. E. Rodríguez Cepeda, Cátedra, Madrid, 1995.
- LÓPEZ LORENZO, Cipriano, *Lope de Vega como escritor cortesano: “La Filomena” (1621) y “La Circe” (1624) a estudio*, tesis doctoral, Université de Neuchâtel, Neuchâtel, 2022.
- LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto, «La dedicatoria de la *Filosofía cortesana* de Alonso de Barros a Mateo Vázquez de Lecca», *Libros de la Corte*, 18 (2019a), pp. 33-53.
- LUCERO SÁNCHEZ, Ernesto, «La dedicatoria de los *Proverbios morales* de Alonso de Barros a García de Loaysa Girón», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 7 (2019b), pp. 101-120.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, «Pragmática de la lírica: el acto comunicativo de la alabanza en la poesía española del Renacimiento», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 12-13 (2003), pp. 253-270.
- MARÍN CEPEDA, Patricia, *Cervantes y la corte de Felipe II. Escritores en el entorno de Ascanio Colonna (1560-1608)*, Polifemo, Madrid, 2015.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La lengua castellana del siglo xvii*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- MOLL, Jaime, «El libro, entorno del texto», en *Le livre et l'édition dans le monde hispanique xvie.-xxe. siècles: Pratiques et discours paratextuels*, eds. M. Moner y

- M. Lafon, Centre d'études et de recherches hispaniques de l'Université Stendhal, Grenoble, 1992, pp. 9-19.
- MONER, Michel, «El paratexto: ¿para qué?», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, eds. M.S. Arredondo, P. Civil y M. Moner, Casa de Velázquez, Madrid, 2009, pp. xi-xviii.
- MONER, Michel, y Michel LAFON, eds., *Le livre et l'édition dans le monde hispanique. XVI^e-XX^e siècles. Pratiques et discours paratextuels*, Université Stendhal, Grenoble, 1992.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Un último testimonio del desengaño de senectute: Lope en la biografía de Faria e Sousa (con Camões al fondo)», *Criticón*, CXXXIV (2018), pp. 141-157.
- OSUNA, Inmaculada, «Sociabilidad literaria e imprenta: academias poéticas madrileñas publicadas entre 1661 y 1663», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 6 (2019), pp. 241-269.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos*, ed. E. Di Pastena, Edizioni ETS, Pisa, 2001.
- PROFETI, Maria Grazia, «Los “últimos versos” de Lope de Vega», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, eds. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez Onrubia, CSIC, Madrid, 2009, pp. 557-564.
- READIOFF, Corrina, «Recent approaches to paratext studies in eighteenth-century literature», *Literature Compass*, 18 (2021), pp. 1-13.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Lope de Vega y el mecenazgo a través de las dedicatorias de las *Partes XIII a XX* de sus comedias», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 7 (2019), pp. 137-166.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *El escritor que compró su propio libro: para leer “El Quijote”*, Mondadori, Barcelona, 2003.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009.
- RUOKKEINEN, Sirkku, y Aino LIIRA, «Material Approaches to Exploring the Borders of Paratext», *Textual Cultures*, 11 (2017 [2019]), pp. 106-129.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega: el verso y la vida*, Cátedra, Madrid, 2018.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, «“Oh estudio liberal, discreto amigo”. Lope y la apología del sabio», *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 291-342.

- SHERMAN, William H., «The beginning of ‘The End’: terminal paratext and the birth of print culture», en *Renaissance Paratexts*, eds. H. Smith y L. Wilson, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 65-87.
- SILVA, Andie, *The Brand of Print. Marketing Paratexts in the Early English Book Trade*, Brill, Leiden-Boston, 2020.
- SIMÓN DÍAZ, José, *Textos dispersos de autores españoles. 1, Impresos del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1978.
- SIMÓN DÍAZ, José, *El libro español antiguo: análisis de su estructura*, Reichenberger, Kassel, 1983.
- SMITH, Helen, y Louise WILSON, eds., *Renaissance Paratexts*, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.
- TAUTSCHNIG, Irina, «Constructing Authority in the Paratext: The Poems to Johannes Hevelius’ *Selenographia*», *Perspectives on science*, 30 (2022), pp. 1005-1041.
- VAN DAM, Harm-Jan, «Poems on the Threshold: Neo-Latin *carmina liminaria*», en *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis*, eds. A. Steiner-Weber y K.A.E. Enenkel, Brill, Leiden-Boston, 2015, pp. 50-81.
- VARO ZAFRA, Juan, «Grupos tacitistas españoles del siglo XVI», *Signa*, 24 (2015), pp. 537-556.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Cartas (1604-1633)*, ed. A. Carreño, Cátedra, Madrid, 2018.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Códice Durán-Masaveu: cuaderno autógrafo*, eds. V. García de la Concha, C. Domínguez Cintas y A. Madroñal Durán, Fundación María Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, 2011.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Colección de obras sueltas, así en prosa como en verso, de don Frey Lope de Vega Carpio del hábito de San Juan*, ed. F. Cerdá y Rico, Antonio de Sancha, Madrid, 1776-1779, 21 vols.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. I. Arellano, Reichenberger, Kassel, 2019.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La vega del Parnaso*, coord. F.B. Pedraza Jiménez, Instituto Almagro de Teatro Clásico-Universidad de Castilla La Mancha, Ciudad Real, 2015, 3 vols.
- WRIGHT, Elizabeth, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Bucknell University Press, Lewisburg, 2001.
- ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega, censor de libros. Colección de aprobaciones, censuras, elogios y prólogos del Fénix, que se hallan en los preliminares de al-*

gunos libros de su tiempo, con notas biográficas de sus autores, Artes Gráficas Boscá, Larache, 1941.

ZAMORA LUCAS, Florentino, *Lope de Vega: poesías preliminares de libros*, CSIC, Madrid, 1961.