

Le paratexte théâtral face à l'*auctoritas* : entre soumission et subversion

Regards croisés en Italie, France
et Espagne aux XVI^e et XVII^e siècles

Textes réunis par
Jean-François Lattarico,
Philippe Meunier et Zoé Schweitzer

Édités par
Sandrine Blondet et Marc Vuillermoz

*LE PARATEXTE THÉÂTRAL FACE À
L'AUCTORITAS :
ENTRE SOUMISSION ET SUBVERSION*

*REGARDS CROISÉS EN ITALIE, FRANCE
ET ESPAGNE AUX XVI^e ET XVII^e SIÈCLES*

TEXTES RÉUNIS PAR
JEAN-FRANÇOIS LATTARICO,
PHILIPPE MEUNIER ET ZOÉ SCHWEITZER

ÉDITÉS PAR
SANDRINE BLONDET ET MARC VUILLERMOZ



LABORATOIRE LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS,
ÉTUDES TRANSFRONTALIÈRES ET INTERNATIONALES



COLLECTION ÉCRITURE ET REPRÉSENTATION

N° 31

© Université Savoie Mont Blanc
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés,
Études Transfrontalières et Internationales
BP 1104
F – 73011 CHAMBÉRY CEDEX
Tél. 04 79 75 85 14
www.llseti.univ-smb.fr

Réalisation : Catherine Brun

Illustration de couverture: Camillo Giulio *L'idea del teatro*, Firenze, 1550.

ISBN: 978-2-919732-55-5

ISSN: 1774-3842

Dépôt légal: mars 2016

DIRECTEUR DU LABORATOIRE

Frédéric Turpin

Cet ouvrage a été réalisé avec le concours de :
Centre d'Étude sur les Langues et les Littératures Étrangères et Comparées
Agence Nationale de la Recherche



SOMMAIRE

Préface

Le Paratexte au carrefour des autorités

Marc Vuillermoz 7

Introduction

Jean-François Lattarico, Philippe Meunier et Zoé Schweitzer..... 13

Stratégies rhétoriques et polémiques éthiques 23

*Entre poétique et encomiastique : les paratextes des tragédies
en Italie et leurs stratégies promotionnelles (1580-1650)*

Danielle Boillet 25

De quels dieux s'agit-il?

Justifications et mystifications théologiques dans les paratextes tragiques

Enrica Zanin 61

Écrire après le Tribunal de l'Inquisition :

le paratexte apologétique et théorique de Luigi Groto, Ciecò d'Adria

Stéphane Migliarina 75

*Trois paratextes de la Controverse éthique sur la légitimité du théâtre
à la fin du XVII^e siècle aux prises avec l'autorité*

Carine Herzig 91

Face aux Anciens 105

« Mais que faire ? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans »

*Le rapport à l'auctoritas des Anciens dans les préfaces des pièces
de Corneille et de Racine : de la soumission à la contestation*

Marie Saint-Martin 107

À qui profite le crime ?

Auteurs et autorités dans quelques tragédies violentes du XVII^e siècle

Zoé Schweitzer 123

Négocier le rapport à l'autorité aristotélicienne :

*l'apport de la comedia dans le prologue
des Trahisons d'Arbiran de d'Ouille*

Anne Teulade 139

Las dedicatorias de las comedias mitológicas de Lope de Vega

Marcella Trambaioli 151

L'affirmation des Modernes	175
<i>Las reivindicaciones de autoría en los paratextos del teatro español del Siglo de Oro</i>	
Germán Vega García-Luengos	177
<i>La construction de l'autorité du « poète comique » au siècle d'or</i>	
Anne Cayuela	197
<i>Prologues comiques de la première moitié du XVI^e siècle : les comédies de l'Arioste</i>	
Sandra Clerc.....	215
<i>Le paratexte de Deleitar aprovechando de Tirso de Molina : acte de soumission ou évolution esthétique personnelle ?</i>	
Isabel Ibañez	233
<i>Les préfaces de tragi-comédies : défense et illustration d'un nouveau genre (Espagne, France, Italie)</i>	
Véronique Lochert	255
<i>Poétique du dramma per musica. Les paratextes vénitiens (1640-1690) et la tentative de définition d'un nouveau genre</i>	
Jean-François Lattarico	267
Bibliographie.....	289
Index.....	301

LAS REIVINDICACIONES DE AUTORÍA EN LOS PARATEXTOS DEL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

Es sabido que el teatro español del siglo XVII, el más destacado en cantidad e innovación de los de su época y entorno, fue parco en tratados que permitan un conocimiento más preciso de los fundamentos teóricos de su «arte nuevo»¹. Por lo que el investigador se ve aún más necesitado de paliar esta carencia de escritos específicos con la búsqueda de reflexiones más o menos sistemáticas en lugares tan propicios *a priori* como los prólogos, dedicatorias o aprobaciones de los impresos con los que las obras dramáticas llegaron a las librerías y bibliotecas, objeto de la encomiable labor de edición y estudio del proyecto IdT.

Y no será por falta de ediciones. También la abundancia caracteriza este otro cauce del apremiante consumo teatral de los territorios hispánicos del Seiscentos. A partir de 1603, fecha de aparición del volumen de *Seis comedias de Lope de Vega*², los textos teatrales iniciaron una venturosa y larga trayectoria³, que afectó sobre todo a lo que los contemporáneos

-
- 1 Marc Vitse califica la preceptiva dramática española del Siglo de Oro como «pobre, coyuntural, fragmentaria, desigual, asistemática y empírica: así aparece en cuanto se la compara con otros corpus teóricos europeos de la misma época». «Si, en efecto –prosigue–, se ponen aparte las contribuciones relativamente extensas y ordenadas de los preceptistas neoristótelicos declarados (López Pinciano, 1596; Cascales, 1604; Mártir Rizo, 1623; González de Salas, 1633), hombres todos de estudio más que de teatro, son la brevedad, la diseminación y el pragmatismo los que caracterizan las intervenciones de los poetas y tratadistas áureos en la controversia estético teatral de la España de los últimos Habsburgo» («Preceptiva», en F. Casa, L. García Lorenzo y G. Vega, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Editorial Castalia, 2002, p. 238-240; p. 238).
 - 2 Ver el reciente estudio de L. Iglesias Feijoo, «La única edición de las *Seis comedias* de Lope de Vega (Lisboa, 1603)», *Bulletin of Spanish Studies*, XC, 4-5, 2013, p. 719-734.
 - 3 Que lo primero es el espectáculo queda subrayado desde la propia cronología del fenómeno: hicieron falta más de quince años para que la Comedia Nueva triunfante en los escenarios llegara a las librerías, donde, eso sí, pronto consiguió adeptos: lo dicen las cifras y algunos testimonios concretos. El florentino Girolamo di Sommaia,

denominaban «comedias» (en puridad genérica, tragedias, dramas y comedias propiamente dichas), y menos a otras modalidades dramáticas, como los autos o las piezas cómicas breves⁴. Aunque también se publicaron en libros misceláneos, junto con creaciones de otros géneros, sus cauces específicos principales fueron las *partes* (volúmenes que en el caso más frecuente de que se tratara de comedias solían agrupar una docena) y las *sueltas*.

Algunas notas generales sobre los paratextos del teatro español del siglo XVII

Habida cuenta de que este trabajo se inserta en un proyecto como el de IDT, que pretende relacionar las concepciones y prácticas teatrales de diferentes ámbitos, quizá no esté de más proponer un cuadro que refleje, de forma sintética pero lo más completa posible, la tipología y las cifras de la producción editorial española durante el periodo de vigencia de la Comedia Nueva⁵:

estudiante en Salamanca, cuenta en su diario que en mayo de 1604 compró la *Parte I* de Lope y se la leyó en cinco días. En ese mismo diario deja constancia de su afición a asistir a las comedias (G. Haley, ed., *Diario de un estudiante de Salamanca. La crónica inédita de Girolamo da Sommaia (1603-1607)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977).

- 4 De las razones de su primacía editorial sobre el resto de las que componen la variedad genérica del teatro español del siglo XVII me he ocupado en otras ocasiones: «Sobre la identidad de las *partes* de comedias», *Criticón* (Ejemplar dedicado a: *Las comedias en sus partes: ¿Coherencia o coincidencia?*), 108, 2010, p. 57-78; p. 65-68).
- 5 El cuadro no tiene en cuenta las reediciones que tuvieron algunos de los volúmenes, especialmente los de Lope y Calderón. El orden de las colecciones de un autor o de varios obedece a la fecha de publicación del primer volumen.

Específicas		En volúmenes (partes) [210 vols.]		
		De un solo autor [77 vols.]		
Individuales (<i>sueltas</i>)	De varios autores [133 vols.]			Comedias
	Piezas breves	Autos	Comedias	Comedias
En volúmenes con obras de otros géneros				

Nos engañaríamos al creer que este panorama editorial tan rico en textos, lo es también en paratextos. Para comenzar, una porción importante de esas ediciones, las *sueltas*, carece de ellos por sistema; es decir, que solo excepcionalmente los presentan. Aunque queda mucho por conocer sobre ellas⁶, no cabe esperar ninguna rectificación de lo que hoy sabemos en relación con lo que aquí nos interesa, «le paratexte théâtral»: que, salvo excepciones, carecen de hojas preliminares. Este formato orientado a un público amplio,

6 Su control ha dejado mucho que desear, debido a su número elevado y a la frecuente ausencia de datos de imprenta en ellas (especialmente en las más antiguas, y, por lo tanto, las de mayor interés *a priori*); también a la poca atención que se les ha prestado hasta tiempos no muy lejanos.

que desea un acceso fácil y barato a los versos de las comedias, aprovecha el papel hasta el extremo de renunciar no solo a prólogos y dedicatorias sino incluso a una portada exenta, de tal manera que la página que ejerce de tal agrupa, con los mínimos interlineados en blanco, el encabezamiento con la fórmula genérica (comedia famosa, nueva, etc.), el título, la atribución, la relación de *dramatis personae*, y, sin más dilaciones, los versos iniciales de la obra (a dos columnas para mayor economía de espacio).

En las *partes*, en cambio, es raro que no haya paratextos, pero son bastantes las que se limitan a ofrecer poco más que el índice y los escritos legales (privilegio, aprobaciones, fe de erratas y tasa), careciendo de prólogo y dedicatoria, que es donde más fácilmente pueden surgir los comentarios sobre cuestiones de poética e historia literaria.

En esta apreciación general, cabe apuntar que son más valiosas para nuestros fines las *partes* de un solo dramaturgo que las de varios. En aquellas existe la posibilidad de que sea el poeta quien escriba, o suscite de alguna manera⁷, esos textos y diga cosas de cierta enjundia sobre su concepción del teatro o sobre sus obras. Esto es raro que lo encontremos en los volúmenes de diversos autores, que, por otro lado, son mayoría porcentualmente.

Y si acercamos la lente en esta observación rápida, podremos determinar que los mejores paratextos, para los objetivos que aquí se plantean, están en las *partes* de Lope, sobre todo a partir de la *Novena* (1617), en que toma las riendas de la edición, y más aún de la *Trecena* (1620) a la *Veinte* (1625), en que además de los prólogos generales inserta una dedicatoria al frente de cada comedia⁸. También en esta faceta el Fénix resulta extraordinario. Los demás ingenios conocidos no nos han transmitido las reflexiones sobre su arte a través de los paratextos de sus colecciones particulares en la misma cantidad ni calidad. A Calderón y a Tirso –las otras dos figuras que componen la “triple corona” de la dramaturgia áurea, y que también le siguen, aun de lejos, en el número de volúmenes publicados– apenas tenemos oportunidad de oírles su propia voz. La de don Pedro solo consta fehacientemente en su *Cuarta parte* (1672) y en la *Primera*, y única que

7 Al hacer esta puntualización pienso especialmente en la posibilidad de que los prólogos de algunas de las primeras *partes* tanto de Lope como de Calderón obedezcan a ideas de los propios escritores, aunque formuladas a través de personas interpuestas.

8 Fuera de los volúmenes lopistas, los únicos que he localizado con dedicatorias múltiples, seguramente por influencia suya, son la *Parte veinticinco* (1632) de la colección de *Diferentes Autores* y el *Primero tomo* de Pérez de Montalbán (1638). Si a las de este volumen no les falta interés, las del primero resultan ciertamente insulsas y reiterativas. Firmadas por el librero Pedro Escuer, costeador del libro, se dirigen a prohombres de Zaragoza. En todas se repiten las mismas ideas: alabanza del personaje, el gran trabajo que se ha tomado en rescatar la comedia de la deformación a que ha sido sometida, la petición de amparo contra los que la critiquen.

publicó, de sus *Autos sacramentales alegóricos y historiales* (1677). Mientras que la de Gabriel Téllez –tan locuaz sobre la materia en sus misceláneas– aparece fugaz en las *partes Segunda* (1635), *Cuarta* (1635) y *Quinta* (1636) para defenderse de la envidia y de los colegas, fundamentalmente; y para desconcertarnos también, como veremos más adelante a propósito de la restricción de responsabilidad que manifiesta en la primera de las citadas. Esta es la pauta que siguen en líneas generales las *partes* de los otros autores destacados, con la excepción del *Primero tomo* de Pérez de Montalbán (1638), en el que encontramos provechosas palabras del escritor tanto en su «Prólogo largo» al frente del volumen como en las dedicatorias de cada obra. Claro que en el panorama de los nombres principales del teatro áureo aún son más drásticos los casos de Luis Vélez de Guevara y Antonio Mira de Amescua, que nunca vieron sus comedias publicadas en volúmenes propios. Son los únicos que no cuentan con una colección particular entre la docena de ingenios que gozaron de una mayor acogida a lo largo del siglo XVII, y que, en líneas generales, también se corresponde con la que han alcanzado en nuestra época. La mayoría de los que sí la tienen figuran en esas primeras posiciones, con la excepción quizá de Jacinto Cordeiro y, sobre todo, de Juan de Cabeza, de quien apenas se sabe nada, salvo que fue párroco del pueblo aragonés de Vistabella y que escribió las doce comedias que dio a las prensas en una denominada *Primera parte* (1662).

Obviamente, para los objetivos del proyecto IdT hay más tipos de paratextos interesantes que los que ofrecen las palabras de los propios creadores. Los hay también entre los debidos a los editores o los censores: piénsese, por ejemplo, en los firmados por Vera Tassis y el Padre Guerra en la *Verdadera quinta parte* de Calderón (1682) o, mucho menos conocida, la aprobación de Tomás de Avellaneda en defensa del teatro en la *Parte veinte y dos* (1665) de la colección de *Nuevas Escogidas*. No obstante, debe advertirse una vez más que ni son muchos ni escapan normalmente a la repetición de fórmulas.

A estos paratextos del teatro español se han acercado para extraer sus ideas con cierta sistematicidad investigadores como Anne Teulade y Christophe Couderc, con meritorios trabajos en los que se señalan sus carencias para acceder a esa poética no escrita del teatro español⁹.

No cabe tratar ahora con detalle por qué ocurre eso, pero, sin duda, la explicación última guardaría relación con el hecho de que la responsabilidad

9 A. Teulade, «Un lieu pour saisir une dramaturgie sans théorie: les préfaces du Siècle d'Or espagnol», [in] *L'Art de la préface*, éd. Ph. Forest, Nantes, Éditions Cécile Defaut, coll. Horizons Comparatistes, 2006, p. 87-101. C. Couderc, «El autor ante la edición de sus obras. Los prólogos de las *partes* de comedias», *Paratextos en la literatura española: siglos XV-XVIII*, éd. M. Moner, P. Civil y M. S. Arredondo, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, p. 120-133.

principal de las ediciones teatrales no solía recaer sobre los dramaturgos o sus allegados sino sobre empresarios del libro, que se consideraban –sin que el ordenamiento jurídico lo contradijera– dueños y señores de aquellos textos que habían comprado con la esperanza de multiplicar fácilmente la inversión, para lo cual no sentían ninguna necesidad de arropar la mercancía vendible con explicaciones literarias.

Los problemas de autoría en el teatro español del siglo XVII

Examinados en conjunto los prólogos y las dedicatorias existentes en los impresos teatrales, se podría concluir que son dos los asuntos que más les preocupa a escritores y editores: la deformación textual y la falsedad autorial. Aunque ambos están estrechamente relacionados, en esta ocasión nos centraremos sobre todo en el segundo, con el objetivo de comprobar la utilidad de los paratextos a la hora de abordar este importante problema del teatro español, que lo es no solo por sus abultadas cifras, sino por su peso en los diferentes niveles de estudio de una obra artística: el conocimiento de su autoría y de las intervenciones sucesivas, en su caso, es fundamental para determinar cuándo, para qué o para quién se creó; lo que en definitiva ayudará a descifrar sus significados primarios, que debe ser objetivo prioritario de quienes se enfrentan a los textos del pasado.

Algunos datos, tan escuetos como contundentes, valdrán para apreciar su peso numérico¹⁰. De las 506 comedias atribuidas a Lope de Vega que analiza la *Cronología* de S. G. Morley y C. Bruerton serían auténticas, 27 probablemente, 73 dudosas y 90 ajenas¹¹. Las cifras de Calderón son aún más llamativas: el *Manual bibliográfico calderoniano* de K. y R. Reichenberger registra 153 títulos de comedias en el apartado de «obras supuestas», frente a las 124 que se consignan como auténticas (incluidas las escritas en colaboración)¹². El problema no solo afecta a estas dos figuras preeminentes, sino que se aprecia también en otros que disponen de bibliografías elaboradas con suficiente rigor. En la de Mira de Amescua de A. Valladares se alistan 52 títulos de «obras desconocidas

10 De este problema he tratado en un trabajo anterior, algunos de cuyos datos e ideas aprovecho aquí: «Los problemas de autoría en el teatro español de los Siglos de Oro», *Unidad y multiplicidad: tramas del hispanismo actual. VIII Congreso Argentino de Hispanistas. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina. 21 al 24 de mayo de 2007*, ed. Mariane Genoud de Fourcade y Gladys Granata de Egües, Mendoza, Zeta Editores, 2009, t. 1, p.95-135.

11 *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.

12 *Manual bibliográfico calderoniano*, t. I, Kassel, Verlag Thiele und Schwarz, 1979, p.733-818. En dicho apartado se incluyen además 41 autos, 11 piezas breves y 5 obras de carácter diverso.

dudosas o falsamente atribuidas», frente a 81 que se consideran suyas (de las que, por cierto, 23 tienen testimonios críticos que se adjudican a otros dramaturgos)¹³. En la de R. González Cañal, U. Cerezo y G. Vega sobre Rojas Zorrilla, se registran 57 comedias entre las de autoría en exclusiva o en colaboración; mientras que son 43 las dudosas o definitivamente ajenas¹⁴. Otro índice bien significativo de la relevancia del problema es que afecte a algunas de las obras más famosas del repertorio global, como *La estrella de Sevilla*, *El condenado por desconfiado*, *El burlador de Sevilla* o *Del rey abajo, ninguno*.

Las razones por las que esto ocurre son de diferente índole. Resulta muy importante su régimen legal, tan decisivo en lo que respecta a su primigenia dimensión escénica como cuando se convierte en objeto de lectura. En ambos ámbitos la propiedad se reconoce al comprador, ya sea *autor de comedias* o librero, y no al ingenio. Constatación fehaciente de este principio lo encontramos en el fallo contrario a las pretensiones de Lope de Vega cuando en 1616 llevó a los tribunales al editor de las partes *Séptima* y *Octava* de sus comedias, por haberlas publicado sin su consentimiento¹⁵. El *autor de comedias*, efectivamente, solía actuar a sus anchas con los versos adquiridos. Tampoco encontraba insalvables cortapisas legales si en la búsqueda de una mayor ganancia trocaba el nombre del poeta por el que más gancho comercial tenía en cada momento. Tras nuevas operaciones de compra-venta entre empresarios de la escena y del libro, estas piezas así tratadas alcanzaban la imprenta, donde no era infrecuente que experimentaran nuevas transformaciones por el interés comercial de los patrones o el desinterés en la composición tipográfica de los operarios. Esto no obsta para aceptar que gracias a las perspectivas de ganancia que pusieron estos hombres de negocios en la fabricación y el tráfico de impresos teatrales ha llegado hasta nosotros, con todas las deficiencias que se quiera, la mayor parte de las obras conservadas.

Es obvio que como producto impreso el teatro ve potenciada su dimensión literaria, aunque no deje de evocar su originario destino espectacular refiriendo las circunstancias de la puesta en escena y manteniendo las acotaciones. Su incorporación a los cauces por los que circula el resto de las creaciones literarias hace que la autoría del texto cobre una relevancia que en los ámbitos del espectáculo queda más diluida por la existencia de otros agentes que intervienen en la comunicación teatral, como el director de la compañía, los actores, etc. En letra impresa el principal

13 *Bibliografía de Antonio Mira de Amescua*, Kassel, Edition Reichenberger, 2004.

14 *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla*, Kassel, Edition Reichenberger, 2007.

15 Ángel González Palencia, «Pleito entre Lope de Vega y un editor de sus comedias», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 3, 1921, p. 17-26.

reclamo comercial es el poeta al que se atribuye. Y al posible comprador no le da lo mismo que sea uno que otro.

Monografías y bibliografías, como las citadas con anterioridad, señalan meridianamente que Lope y Calderón están en los puestos de cabeza de la adscripción a su nombre de las obras de otros. En estos casos van de la mano el prestigio que tuvieron en su época con el de la nuestra. Pero no en todos los casos se da ese acompasamiento y hay escritores que hoy cuentan poco pero que en su momento parece que suscitaron un gran interés. El caso más llamativo quizá sea el de Pérez de Montalbán. En la ejemplar *Bibliografía* que le dedicó M. G. Profeti sorprende el elevado número de títulos que figuran en el apartado de «*Commedie di discussa attribuzione*», 42, casi tantas como las auténticas, 49 (dos de ellas en colaboración). De bastantes de esa cuarentena larga sabemos fehacientemente quiénes son los verdaderos autores. La importancia de algunos de estos despojados –Lope de Vega, Calderón, Ruiz de Alarcón, Luis Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla– hace aún más evidente que los criterios de valoración de su época no son los de la nuestra y, por supuesto, que pueden escapárseos factores que no controlamos.

De acuerdo con lo dicho, los dramaturgos dedicaron una proporción alta de sus intervenciones en los paratextos, cuando las tienen, a lamentarse de las usurpaciones en uno y otro sentido: de las comedias propias a nombre ajeno y de las ajenas al propio. Como se verá más adelante, el primer supuesto puede hacer que declaren explícitamente la atribución de obras concretas e incluso que tomen la iniciativa de su publicación para defenderla o preservarla; el segundo supuesto les puede llevar desde el rechazo de algún título concreto a la elaboración de listas de espurios, como hizo Calderón en su *Cuarta parte* (1672). No obstante, y por lo general, no se aprecian reacciones consistentes ante el problema; diríase que lo asumen con cierta dosis de desengaño, tan barroco. Y no faltan razones para esta actitud.

De alguna manera consideran que el teatro impreso supone un desvío de la verdadera razón de ser de esos textos, que es el espectáculo. Lo proclaman Lope y Calderón en sus paratextos. Famosa es la ocasión en que lo hace el Fénix en la primera de las *partes* que él dice controlar, la *Novena* (1617): «No las escribí [...] para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos». Ahonda más Calderón en las razones por las que se separan texto impreso y espectáculo al dedicar sus *Autos* (1677): «El papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas, si ya no es que el que los lea haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería, sin entero juicio de lo que es». No faltan testimonios que dejan entrever una cierta incomodidad en los dramaturgos porque se puedan leer con calma –y censurar, Lope *dixit*– unos versos que fueron trabajados para un destino que no requería el tipo

de depuración de otros géneros. El Fénix, en el prólogo de la *Parte quince* (1621), llama a sus comedias «flores del campo de su vega que sin cultura nacen», y las contrapone a las otras obras suyas que han extendido su fama más allá de las fronteras. El teatro, además de demandar el acompañamiento de otros órdenes de signos, comporta unas condiciones comunicativas de instantaneidad, sin que sea posible retroceder o avanzar a voluntad, y de separación temporal entre espectáculos, que permiten el reaprovechamiento más o menos creativo de materiales. No debe olvidarse que aquellos poetas cómicos escribieron muy presionados por un consumismo teatral desatado que obligaba a que las compañías renovasen constantemente el repertorio. Las 320 comedias conservadas de Lope o las 127 de Calderón, restos de otras muchas perdidas, son consecuencia de una explotación intensiva, en la que era muy fácil verse empujado a reutilizar elementos previos, de manera consciente –sobre todo cuando se han experimentado los buenos resultados cara al público– o inconsciente. Que en la «censura de los aposentos» se podían detectar estas auto-reescrituras es algo ante lo que Calderón quiere justificar en la ya mencionada dedicatoria del tomo de *Autos* (1677), para lo que alude a que es lógico que haya coincidencias, ya que, por un lado, el asunto del que tratan todas las obras es el mismo, y, por otro, que «este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que van en esta *Primera parte* ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio divididos que hallarlos juntos debajo de un cuaderno».

De nuevo hay que recurrir a los condicionantes jurídico-económicos de muchos aspectos del fenómeno para explicar esta apariencia de desapego de los dramaturgos para con sus textos impresos. En esta ocasión debe considerarse la pérdida de propiedad sobre ellas una vez que las han vendido, deshaciéndose incluso de los originales por prescripción de los contratos. Eso hace difícil recuperar textos fiables. Bastaría para ejemplificarlo recordar las condiciones en que fueron impresas dos de las principales obras del canon, pertenecientes a sus dos más grandes figuras: *La dama boba* y *La vida es sueño*. Para la edición de la primera en la *Novena parte*, Lope debió de valerse de una copia que acusaba las deformaciones propias de haber sido trasladada, robada, de memoria. Para la inclusión en la *Primera parte* (1636) del drama de Segismundo, al que Calderón profesó más estima que a ninguna pieza y con la que quiso dar inicio a su legado editorial, tuvo que utilizar al parecer una copia impresa deturpada¹⁶. Rescatar una pieza escrita hace tiempo de la que no se ha guardado copia, depurarla del maltrato experimentado en su transmisión y velar porque en el proceso editorial no se

16 Véase J. M. Ruano de la Haza, ed., P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Castalia, 1994, p. 12-13.

añadan nuevos desperfectos es una tarea ímproba, por la que el dramaturgo no recibía a cambio las sustanciosas contrapartidas económicas alcanzadas cuando las crearon por primera vez para su explotación escénica. Ahora solo cabía el estímulo de que su nombre no se asociara a defectos ajenos. Pero esto tampoco podían asegurarlo, ante la inviabilidad legal y práctica de impedir que otros llevaran sus obras a la imprenta sin necesidad de su permiso. El desentendimiento del problema, no sin visos de desencanto, que se aprecia en distintos pasajes de Calderón sería consecuencia de tal estado de cosas.

Paratextos y reclamaciones de autoría

Considero que la más determinante reivindicación de paternidad localizada en prólogos y dedicatorias es la de Lope de Vega, que la hace, no en relación con un texto o un conjunto de ellos, sino de la fórmula con que todos trabajan. Lo suyo es una apuesta a la totalidad del «arte nuevo».

Desde J. M. Rozas, que diera nombre y entidad al ciclo *de senectute* del poeta¹⁷, los distintos estudiosos han diagnosticado la presencia de una serie de obsesiones en sus escritos tanto epistolares como literarios. Es una de ellas el deseo de que se le reconozca su carrera tanto en lo material como en lo espiritual. Si con lo primero entroncaría su postulación para el puesto de cronista real; con lo segundo, su insistencia en proclamarse el padre del invento teatral del que viven todos.

El Fénix se sentía atacado en los campos literarios por dos tipos de enemigos (que no tienen por qué encarnar personas distintas): por los partidarios de la nueva poesía, que lo consideraban como representante de la «lengua antigua», de los viejos usos que había que superar, y por los escritores teatrales más jóvenes (Calderón, Rojas, Villaizán...), que están haciéndose hueco en los corrales comerciales y, sobre todo, en la corte, donde gozan de la protección de los notables, especialmente a partir de la entronización de Felipe IV y el asentamiento en el poder de Olivares: son esos a quienes hoy los críticos llaman genéricamente «pájaros nuevos», aplicando un sintagma de la *Égloga Amarilis* (1633): «Canta y darás envidia / a los pájaros nuevos, que fastidia / el canto de los dulces ruseñores». De su enfrentamiento contra unos y otros hay huellas bastante tempranas. Para lo que aquí se trata es muy interesante el testimonio que proporciona el prólogo de «El Teatro a los lectores» de la *Décima quinta parte* (1621), donde defiende el estilo de siempre, la lengua «antigua», en que están escritas

17 *Lope de Vega y Felipe IV en el «ciclo de senectute»*, Badajoz-Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982; «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega» y «Texto y contexto de *El castigo sin venganza*», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 465-484 y 355-383.

las doce comedias que incluye el libro, frente a los partidarios de la nueva poesía, los «poetas deste año»:

Estas son suyas, en la lengua que los poetas deste año llaman antigua: ¡caso notable, que tengan muchos por bueno aquello sólo que no entienden! Creo que tienen razón; porque desconfiando de sus juicios, les parece cosa de poco ingenio la que con facilidad alcanza el suyo.

Y frente a los dramaturgos jóvenes, les dice –en un párrafo del que ya se citó un fragmento más arriba– que no espera agradecimiento por haberles proporcionado la fórmula, «el presente hábito», con que triunfan:

No quiere el poeta de las presentes singularizar las suyas, ni quitar a los que agora las escriben lo que merecen, ya sea por solo su natural, ya con alguna arte, que de haberlas puesto en el presente hábito, no les pide agradecimiento, ni jamás tuvo arrogancia: porque teniendo ingenio, y letras para los libros que corren suyos por Italia y Francia, tiene las comedias por flores del campo de su Vega, que sin cultura nacen.

El prólogo acaba con esa misma proclamación de su relevancia en la historia de la Comedia Nueva, por haber proporcionado la «carta de navegar»:

Lea, pues, el desapasionado el libro, el que no quiere con una comedia sola escurecer novecientas y veinte y siete, que este autor ha escrito, contando las que se llaman autos; perdonando los yerros que por haber corrido por tantas manos, serán forzosos: y el que ha tan poco que las escribe, no sea ingrato a lo que en su vida acertara sin esta carta de navegar.

Esta idea se hará más densa en la cabeza y obras del Fénix años más tarde, especialmente en la *Égloga a Claudio* (1632), cuya fase final se destina a la reivindicación de su teatro, responsable de los componentes fundamentales de la fórmula (temas, personajes, figuras retóricas, etc.) con la que alcanzan el éxito sus competidores, «enanos» subidos a hombros del «gigante» que es él – apunta en otro momento – y que encima se permiten criticarlo:

Débenme a mí de su principio el arte,
si bien en los preceptos diferencio
rigores de Terencio,
y no negando parte
a los grandes ingenios, tres o cuatro,
que vieron las infancias del teatro.

Las expropiaciones o deformaciones de textos concretos aparecen mencionadas con frecuencia en los paratextos. Incluso, según se apuntó, se alegan como una de las razones principales que movieron a intervenir a los propios dramaturgos o a personas allegadas.

Lope es el primero que lo dice con claridad en el prólogo de su *Novena parte* (1617), desde el desagradable recuerdo del fracaso de su demanda ante la justicia:

Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimir las por mis originales.

Años más tarde Ruiz de Alarcón abre su *Segunda parte* (1634) con una dedicatoria «Al lector», donde reivindica la autoría de las obras que han circulado bajo el nombre de otros y señala inequívocamente a los impresores como responsables de tales operaciones:

Cualquiera que tú seas, o mal contento o bien intencionado, sabe que las ocho comedias de mi *Primera parte* y las doce desta *Segunda* son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son *El tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de maridos* y otras que andan impresas por de otros dueños: culpa de los impresores, que les dan las que les parece, no de los autores a quien las han atribuido, cuyo mayor descuido luce más que mi mayor cuidado; y así he querido declarar esto más por su honra que por la mía, que no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia.

Valgan también las palabras de José Calderón en la dedicatoria de la *Primera parte* de las comedias de su hermano (1636):

La causa [...] que me ha movido a haber juntado estas doce comedias de mi hermano, no ha sido tanto el gusto de verlas impresas, como el pesar de haber visto impresas algunas dellas antes de ahora, por hallarlas todas erradas, mal corregidas, y muchas que no son suyas en su nombre, y otras que lo son en el ajeno.

Es posible que estas palabras en realidad las dictara el propio don Pedro, aunque aparezcan bajo el nombre de su hermano. Sí que firma él mismo las que van al frente del volumen de *Autos* de 1677, donde responsabiliza de la publicación de esas piezas a los abusos del mundo editorial, que imprimen sus obras sin su consentimiento y sin rigor con la letra y las atribuciones. La materia religiosa de la que tratan –sus «escrupulosos asuntos»– es bien delicada como para arriesgarse en tiempos y territorios inquisitoriales:

Este consentido abuso [...] me ha puesto en recelo de que los autos sacramentales, que en su festivo día se han representado a sus Majestades y a sus Reales Consejos de más de treinta años a esta parte, no corran, pues no hay quien lo impida, la desecha fortuna que han corrido las comedias; porque siendo como son tan escrupulosos sus asuntos, que por un término errado, o por la pluma o por la prensa, puede pasar de lo sensible del ingenio a lo intolerable de la reputación, me ha movido, mejor dijera me

ha forzado, a que, ya que hayan de salir, salgan por lo menos corregidos, y cabales, que para defectos bastan los míos sin que entren a la parte los ajenos.

Naturalmente, las alteraciones de la letra molestan a los dramaturgos afectados, aunque no afectan a la atribución. Sin embargo, pueden provocar que alguno no solo rechace lo que no es suyo en ellas sino la totalidad. Todo apunta a que eso es lo que hizo Calderón en ocasiones con piezas que tiempo atrás habían salido de su pluma, tal como lo confiesa en algunos de los preliminares de sus volúmenes. «Ya no eran mías las que lo fueron» –dice en la *Cuarta parte* (1672); para insistir sobre la idea en el tomo de *Autos* (1677), con referencia a la falsa *Quinta parte* que acababa de salir: «No ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están no cabales, adulteradas y defectuosas». Fuera de los paratextos y con mayor explicitud se pronuncia al respecto en la carta que en 1680 dirigió al duque de Veragua: «Pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados traslados». Que no se quedó solo en las palabras y que en la práctica pudo negar como suyas algunas piezas que se han conservado es algo sobre lo que en seguida volveremos.

Aclaraciones, confusiones y errores de autoría de los dramaturgos en los paratextos

Más allá de lo que los prólogos y dedicatorias apuntan sobre posturas generales en relación con los problemas de atribución, el investigador puede encontrar en ellos informaciones ocasionales sobre los que afectan a determinadas obras.

Así, también en el tan traído preliminar de la *Cuarta parte* (1672) Calderón aclara la paternidad sobre una de las dos versiones que circulan de la comedia titulada *El Conde Lucanor*. Su inclusión en el tomo es condición que le pone a ese curioso amigo suyo que le había solicitado permiso para publicarlo:

«Haced vos lo que quisiéredes – le dije –; pero con condición, si se imprimiere, que ha de ser la de Lucanor alguna dellas». Aquí entra la citada prueba, de que aun las mías no lo son, pues hallará el que tuviere curiosidad de cotejarla con la que anda en la *Parte quince*, que a pocos versos míos, prosigue con los de otros; si buenos, o malos, remítome al cotejo.

Efectivamente, en este caso tiene don Pedro toda la razón para decir que no es obra suya, porque ocurre tal cual él lo refiere: tras unos versos iniciales idénticos a los de su comedia, el resto es bien diferente.

Otro testimonio nos lo da Rojas Zorrilla en la dedicatoria «Al lector» de su *Segunda parte* (1645):

Imprimen en Sevilla las comedias de los ingenios menos conocidos en nombre de los que han escrito más; si es buena la comedia, usurpando a su dueño la alabanza: y si es mala, quitando la opinión al que no la ha escrito. Habrá quince días que pasé por las Gradas de la Trinidad, y entre otras comedias que vendían en ellas, era el título de una: *Los desatinos de amor*, de don Francisco de Rojas. No me bastan, dije, mis desatinos, ¿sino que con mi nombre bauticen los ajenos? Determiné, por esta causa, proseguir esta impresión; no porque no me recelo de tu censura, lector amigo, sino porque no quiero pagar también la que haces a los otros.

Efectivamente, la comedia en cuestión se ha conservado en dos ediciones sueltas sin datos de imprenta, una de las cuales bien podría ser con la que topó Rojas, ya que su tipografía permite pensar que salió de las prensas sevillanas de Francisco de Lyra hacia 1635¹⁸.

Pero hay que recibir la información de los paratextos con mucha precaución, porque no siempre se expresan con claridad, y más que luz pueden sembrar la duda y la desazón.

Un testimonio notable de ello lo tenemos en la *Segunda parte* de Tirso (1635), en cuyos preliminares el propio escritor dice dedicar «destas doce comedias, cuatro, que son mías, en mi nombre, y en el de los dueños de las otras ocho (que no sé por qué infortunio suyo, siendo hijas de tan ilustres padres, las echaron a mis puertas) las que restan». En ese tomo va nada menos que *El condenado por desconfiado*, y la afirmación antedicha es la principal fuente de dudas sobre su autoría.

Además de ambigüedades, los dramaturgos y editores pueden transmitir inexactitudes, de forma involuntaria o no. De nuevo, alegaremos casos en los paratextos de Calderón. En la dedicatoria «A un amigo ausente» de los preliminares de la *Cuarta parte* (1672), va más allá de la rutinaria queja sobre deformaciones y atribuciones falsas y ofrece una relación de 41 piezas supuestamente apócrifas. La cifra casi se habría de triplicar diez años más tarde, hasta alcanzar las 115, en las listas que Vera Tassis incluyó en la *Verdadera quinta parte* (1682) y en la *Séptima* (1683). A pesar de lo abultado de los números, es evidente que tanto a uno como a otro se les escaparon otros impresos de comedias falsamente adjudicadas a Calderón. Pero también, y esto es lo que ahora interesa, cometieron errores al rechazar obras que sí que eran suyas: *Los empeños que se ofrecen*, mencionada en la *Cuarta parte* es, en realidad, *Los empeños de un acaso*; *Las tres edades de España*, que cita Vera Tassis, es un título alternativo de *Origen, pérdida y*

18 R. González Cañal, U. Cerezo y G. Vega, *Bibliografía de Francisco de Rojas Zorrilla* cit., nº 257.

restauración de la Virgen del Sagrario. Estos fallos han sido reconocidos por el común de los calderonistas; pero estas listas también dejan fuera otras comedias que con los datos puestos hoy sobre la mesa quizá no debieran estar ahí: *La batalla de Sopenrán*, *El perdón castiga más* y *El prodigio de Alemania*¹⁹.

Vuelve a confundirnos Calderón en el tomo primero y único de *Autos* (1677), donde muy molesto por la publicación de la falsa *Quinta parte* (1677) dice que «de diez comedias que contiene, no ser las cuatro mías». Él mismo rectificaría tres años más adelante, cuando en la lista de comedias que se conoce como del rey Carlos II consigna que son solo tres las no auténticas: *El rey don Pedro en Madrid e infanzón de Illescas*, *Cómo se comunican dos estrellas contrarias* y *La crítica del amor*. Hoy los calderonistas sólo descartan las dos citadas en primer lugar y achacan el error de incluir la tercera al cambio de título sufrido por *No hay burlas con el amor*²⁰. Y, sin embargo, tras estudiar con detenimiento las dos comedias que han entrado siempre en todos los descartes, son relevantes los indicios para asignarle también *Cómo se comunican dos estrellas contrarias*²¹. En definitiva, que en los paratextos de Calderón más que las reivindicaciones de autoría llaman la atención los posibles repudios de media docena de sus comedias.

Pistas de atribución ajenas a los dramaturgos en los paratextos

Hasta ahora se han contemplado aclaraciones y confusiones que derivan de lo que los autores afirman, pero los preliminares ofrecen otro tipo de indicios que pueden ayudar en las atribuciones.

Hay dos casos curiosos en la *Oncena parte* (1658) de la colección de *Nuevas Escogidas*. El que menos problemas plantea de interpretar es el de la comedia *Vencerse es mayor valor*, que adjudica a Calderón el encabezamiento del texto, lo que es rectificado en el índice: «*Vencerse es mayor Valor*. De los Figueroas, que aunque está adentro de don Pedro Calderón se erró al escribirlo».

19 Un resumen de las pesquisas que en distintos trabajos he llevado a cabo sobre estas obras, de las que resultan argumentos sobre una posible autoría calderoniana, se puede ver en G. Vega «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en A. Bègue y E. Herrán Alonso, eds., *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional "Siglo de Oro" (Poitiers, 11-15 de julio de 2011)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de Criticón 19), 2013, p. 111-142.

20 E. Cotarelo, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Tip. de la Rev. de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, 1924. Ed. facsímil de I. Arellano y J. M. Escudero, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, 2001, p. 338.

21 Ver G. Vega, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», art. cit., p. 111-142.

Ese índice y los respectivos comienzos asignan dos comedias a Andrés de Baeza: *El valor contra Fortuna* y *No se pierden las finezas*. Sin embargo, ese mismo volumen lleva una aprobación del propio escritor, en la que se lee: «En este libro he hallado, solicitada de ajena diligencia, una comedia mía, y por no faltar al precepto de obedecer a V. A., la he visto como juez, no como padre, y hallo que si no en cuanto al acierto, en cuanto al decoro se puede imprimir como las otras». Ya C. A. de la Barrera llamó la atención sobre esta falta de correspondencia²², que H. Urzáiz toma como indicio de que una de las dos no es suya²³. Pero para encontrar la respuesta hay que ir a los paratextos del volumen siguiente de la colección, la *Duodécima parte*, tramitada y fabricada al mismo tiempo que la *Oncena*, donde también hay una comedia de Baeza, *Más la amistad que la sangre*. El librero Juan de San Vicente habría pedido autorización para las dos conjuntamente, como reflejan la licencia del ordinario de Alonso de las Ribas («damos licencia para que se puedan imprimir dos libros de comedias de diferentes autores») y la aprobación de Gerónimo Pardo («he leído dos tomos de comedias diferentes, que son la *Oncena* y *Duodécima parte*»), que se imprimieron idénticas en ambos volúmenes, al igual que la aprobación de Baeza, aunque en este caso solo se referiría al segundo de los libros («por comisión de V. A. he visto doce comedias de que se compone este libro...»), en el que solo hay una comedia suya. Casi con seguridad, el poeta realizó una aprobación diferente para el primer tomo, pero pasó inadvertida para el responsable de componer el volumen en la imprenta.

Al igual que sucedía con algunas de las afirmaciones de los dramaturgos en las dedicatorias, también las aprobaciones pueden suscitar interrogantes de nada fácil respuesta. Así ocurre con la *Parte treinta y cuatro* (1670) de la misma serie de *Nuevas Escogidas*, que incluye la comedia titulada *El disparate creído*, atribuida a Juan de Zabaleta tanto en el encabezamiento como en el índice. Su texto es básicamente el mismo que aparece con los títulos alternativos de *El embuste acreditado*, *Otro demonio tenemos* o *Los encantos de Merlín* en al menos otros nueve testimonios localizados del siglo XVII, con asignación mayoritaria a Luis Vélez de Guevara (excepto la edición de 1670 y un manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma, en que se adjudica a tres ingenios)²⁴. A pesar de la insistencia del nombre de Vélez en

22 *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII* [Madrid, Rivadeneira, 1860]. Ed. facsímil: Madrid, Gredos, 1969, p. 23.

23 *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, p. 150.

24 Durante tiempo fue la comedia a nombre de Vélez que contó con una edición más cuidada, llevada a cabo por A. G. Reichenberger (Luis Vélez de Guevara, *El embuste acreditado*, Granada, Universidad de Granada, 1956), para la que se tuvieron en

las copias y de la mayor antigüedad constatada de alguna de ellas, como la que va inserta en la *Quinta parte* de la misma colección de *Nuevas Escogidas* (1653), *a priori* no es de despreciar el apoyo que obtiene la candidatura de Juan de Zabaleta del hecho de que en el susodicho volumen en el que se le adjudica lleve su firma una de las aprobaciones. No parece lógico, en principio, que un censor pueda dar por buena la atribución de una obra que no es suya; una obra que, además, no resultaría desconocida para el lector, a juzgar por el número de copias conservadas. Este indicio relevante, notado por M. G. Profeti, la llevó al cuestionamiento de la responsabilidad de Vélez, que yo mismo he asumido en distintos trabajos²⁵.

Las fechas de la reconstrucción biográfica que de Zabaleta ofrecían A. C. de La Barrera y ampliaba C. Cuevas no presentaban inconvenientes serios. Según esta, la vida se le puso muy difícil a partir de diciembre de 1664, en que quedó ciego²⁶, aunque había proseguido con la escritura y publicación de sus textos, principalmente *El emperador Cónmodo* (1666) y *Obras en prosa* (1667). También había participado en libros ajenos con aprobaciones y algún poema. Respecto a las primeras, cita C. Cuevas, además de la que ahora consideramos, la de la colección de piezas breves *Ociosidad entretenida* (1668) y la de la *Parte treinta y tres* (1670), el volumen previo al que interesa en la misma colección. El último hito que proporciona el estudioso es la inclusión de un poema, «Romance a una dama», en el libro *Delicias de Apolo* (1670). Todo ello le lleva a conjeturar su fallecimiento en 1670 «o poco más tarde»²⁷.

Pero no mucho después de estas noticias se publicaba otra fundamental, que desconocía en mis primeras alusiones al episodio, y que obliga a repensarlo de nuevo: Ana Elejabeitia había localizado en la parroquia madrileña de San Sebastián la partida de defunción del escritor, según la cual esta había ocurrido el 17 de noviembre de 1667, año y medio

cuenta distintos testimonios, sin que se ponga en entredicho la atribución al escritor ecijano.

- 25 M. G. Profeti, «Luis Vélez de Guevara e l'esercizio ecdotico», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 5 (1980), p. 60-63; G. Vega, «La transmisión del teatro de Luis Vélez de Guevara», *Los segundones. Importancia y valor de su presencia en el teatro aurisecular*, A. Cassol y B. Oteiza, eds., Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 237-255; p. 249.
- 26 C. A. de la Barrera, *Catálogo, op. cit.*, p. 500-502; C. Cuevas, «Introducción biográfica y crítica», Juan de Zabaleta, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Madrid, Castalia, 1983, p. 9-86.
- 27 «Introducción biográfica y crítica» *ibid.*, p. 31-32. Es fecha que asume E. García Santo Tomás en su entrada sobre el autor, *Diccionario filológico de Literatura Española. Siglo XVII*, Pablo Jauralde Pou, dir., Madrid, Castalia, 2010, t. 2, p. 670-673.

antes de la data que figura en la aprobación de la *Parte treinta y cuatro*²⁸. Así pues, había que volver sobre los indicios que se acaban de enumerar y que parecían apuntar hacia fechas posteriores, para comprobar que, efectivamente, del hecho de que los libros donde se encuentran lleven pie de imprenta de 1668 y 1670 no debe deducirse que todo lo que contienen corresponda a esos años. Es evidente que no ocurre con la aprobación de *Ociosidad entretenida* (1668), firmada en febrero de 1667. Por otro lado, el poema inserto en *Delicias de Apolo* (1670) bien podría ser muy anterior (de hecho su sensualidad erótica no se aviene con el tono de sus últimas obras).

Cuestión distinta es la que plantean las aprobaciones de las *partes* de la colección de *Nuevas Escogidas*, la *Treinta y tres* y la *Treinta y cuatro*, a las que habría que añadir una más, la de la *Veinte y nueve* (1668), no consignada por C. Cuevas. Nada llama la atención en esta, que lleva fecha del 1 de junio de 1665; mientras que sí lo hace la inserta en la *Parte treinta y tres* (1670) –que, por cierto, incluye una comedia indisputada de Zabaleta, *Cuerdos hay que parecen locos*– donde consta el 26 de marzo de 1666, que, si bien cae dentro de la cronología del autor, choca con las datas restantes de los preliminares del volumen, que corresponden al año 1669. La aprobación de la *Treinta y cuatro* aunque no es incoherente con las de los demás escritos legales resulta imposible para el firmante: el 1 de junio de 1669.

Y no es esta chirriante discordancia la única prueba de que tiene que ser una falsificación, también lo es su propio texto, prácticamente idéntico al que se lee en las otras dos licencias que se la adjudican a Zabaleta en las *partes* que anteceden a esta. De este detalle también debería deducirse la condición de falsa de la *Parte treinta y tres*. Pero en ella, al menos, parece que la manipulación solo afecta a esta aprobación, siendo aparentemente normales el resto de los textos legales. No es el caso de la *Treinta y cuatro*, en la que una mirada más abarcadora comprueba que son falsas todas las aprobaciones, que prácticamente reproducen tal cual las de la *Veinte y nueve*: nombres de los firmantes (con la única variante del nombre del Vicario de la Villa), textos, distribución en la página. Hasta tal punto faltó imaginación en los *contrafacta* que se repiten las fechas –ya de por sí apretadas en exceso para lo que son los usos de la época–, cambiando únicamente el año: la aprobación del Padre Martín del Río pasa de llevar la fecha del 12 de junio de 1665 a 12 de junio de 1669; la licencia del Ordinario, del 13 de junio de 1665 a 13 de junio de 1669; y la de Zabaleta, del 1 de junio de 1665 a 1 de junio de 1669. Ambas *partes* fueron responsabilidad del mismo impresor y del mismo librero, los madrileños Josef Fernández de Buendía y Manuel Meléndez, mientras que el costeador de la *Treinta y tres* fue Juan Martín

28 «La nueva biografía del escritor Juan de Zabaleta», *Letras de Deusto*, 14, 28 (1984), p. 59-73.

Merinero. Los tres, juntos o por separado, y especialmente Fernández de Buendía figuran en los pies de imprenta de distintos volúmenes de la serie entre 1663 y 1679. Todo apunta que a ellos se les ocurrió la fechoría.

Una vez conocida, es evidente que la candidatura de Zabaleta a la autoría de la comedia de marras pierde un importante apoyo. Pero, al tiempo, se abre un interrogante sobre las razones que pudieron mover a alguien a asignársela, en contra de toda la tradición de copias, en el mismo volumen en que se había falsificado su aprobación, porque es difícil creer que ambas intervenciones se produjeran de forma independiente. Sea como sea, lo ocurrido en la *Parte treinta y cuatro* no permite cerrar definitivamente el caso de *El disparate creído*.

Lo expuesto hasta aquí ha querido mostrar algunas caras del interés que los paratextos de los impresos teatrales ofrecen sobre las atribuciones, un problema no menor, habida cuenta del número de obras afectadas y lo que su aclaración ayudaría a conocerlas mejor. En prólogos, dedicatorias, aprobaciones y otros textos preceptivos el estudioso podrá localizar información sensible para sus objetivos, bien sea declarada directamente por los agentes que participaron en la edición de los textos, con los propios dramaturgos en posición destacada, bien sea entresacándola de los indicios dispersos que en los impresos confluyen. Tanto en un caso como en otro serán necesarias las mayores cautelas a la hora de interpretarlos, porque no son pocas las trampas.

