

Antonio Balsón

Estudio Independiente, Narrativas medievales

Prof. Domínguez

7 de mayo, 2013

“Desocupado lector”

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

A mi padre, cuya narrativa continúa.

### La epístola como prólogo de la temprana edad moderna

Cualquier tiempo es un tiempo entre dos tiempos. Esta declaración aparentemente obvia y redolente a Heráclito<sup>1</sup> se ha de tener en mente al considerar los prólogos de la literatura medieval y renacentista española, especialmente en su formato epistolar. Siguiendo este enunciado, el medievo en la Península Ibérica es principalmente un tiempo entre la antigüedad del manuscrito y la modernidad de la imprenta, entre la tradición oral y la escrita, entre el latín y el romance en español.

La introducción, prólogo, preámbulo, prefacio, y en algunos casos la dedicatoria han existido desde tiempos inmemoriales y son un punto clave para comprender la evolución de la literatura castellana de los siglos XV al XVI. En este trabajo, propongo analizar las cartas prólogo en algunas obras de los últimos años de la dinastía Trastámara y principios de los Austrias en que se utiliza asimismo como instrumento para satisfacer sus objetivos, - y para

---

<sup>1</sup> Para profundizar más en la doctrina de flujo de Heráclito, recomiendo Guthrie, W. A. *History of Greek Philosophy*. Cambridgeshire: U. P., 1962. Print.

encauzar la lectura del texto. También será necesario contemplar el prólogo dentro del marco narrativo de la obra en sí.

Para poder examinar la cuestión de los prólogos de la temprana edad moderna en formato epistolar será necesario remontarse y desmenuzar en medida de lo necesario el origen de los proemios y también contrastar diferentes modelos del momento literario analizado. Dos caminos que pueden dirigir a esos proemios medievales son las introducciones a las historias Bíblicas y las introducciones usadas en el teatro griego. Las necesidades políticas, económicas y culturales de la temprana modernidad requieren nuevas técnicas para presentar los textos, para ello, los narradores, escritores (y escritoras) y creadores inventan nuevas técnicas para llegar a su público.

La bibliografía referente a los prólogos de la antigüedad tanto Bíblicos como griegos es extensa, y es generalmente directa. El narrador quiere y/o necesita establecer el marco narrativo, la verosimilitud de la historia, etc. Ya'irah Amit en su Reading Biblical Narratives de 2001, hablando de crítica literaria y la *Biblia* hebrea explica como: "There are beginnings that work rather like a honey trap: at first you are seduced with a juicy piece of gossip, or an all-revealing confession..." (8). Concluyendo que en la *Biblia*: "the opening of a story is almost always a contractual agreement between the writer and the reader, not a single, fixed contract form, but a variety of them – and every contract has an ending as well." (45)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Miller, en *How the Bible Came to Be* aclara que los cimientos de la Biblia originan en el Sirach hebreo del siglo II antes de Cristo que narra la historia de Jesus ben Sira y como el nieto de este en el año 132 AC traduce este libro al griego... "When doing so he wrote a foreword explaining why he as making the translation and telling about his grandfather. This foreword sheds a good bit of light on the scriptures of Judaism as they existed and were being used at the beginning of the second century B.C.E." (5). ¿Quizás este prefacio sea el

La evolución de los escritos bíblicos pronto pasa, como explica Oscar Seitz de Kenyon College, de la manipulación por objetivos doctrinales de salvación. Por ejemplo: “It is therefore highly probable that Mark wrote his gospel for a church already familiar with a christological formula resembling that in Rom. 1 2-4, which he considered to be in need of some correction” (266). Como parte de ese proceso, “Ultimately the poetic prologue-before-the-prologue, in John 1 1-18, seems to have been designed to reaffirm the incarnational Christology already found in Paul’s letters, especially Philippians and Colossians.” (268). No es concebible que los usos doctrinales de la *Biblia* hubiesen pasado desapercibidos por los autores medievales, que usaron estos modelos bíblicos en sus narrativas, de esta manera escribiendo textos que resultarían accesibles a los lectores y de forma más sutil – o no, adoctrinar o inculcar al lector. Lo importante es que la teoría de Seitz es similarmente aplicable en este estudio en el que se verá la evolución de la narrativa y como los autores han de adaptar sus recursos a nuevas necesidades para alcanzar a su público – y en muchos casos a financiación.

Estas breves explicaciones de los orígenes occidentales de los prólogos preparan el terreno para los escritores medievales que tienen en la *Biblia* su modelo narrativo más accesible. A través de las estructuras narrativas Bíblicas, el estudioso medieval podría

---

modelo literal de una introducción “independiente” de la narrativa? También es importante notar que estamos ante una traducción del hebreo al griego. Un tema que apalancaran de una manera u otra desde los autores medievales, hasta los de nuestros días (de muestra un botón: Miguel de Luna y la *Verdadera historia del rey Don Rodrigo*, el traductor de Cide Hamete Benengeli en *El Quijote*, o el traductor de la *Cartas Marruecas* de Cadalso en el siglo XVIII).

comprender estas formulaciones contractuales y construir sobre ellas. Presentar ese contrato entre escritor y lector por medio de una carta, conseguirá varias metas: distanciar la introducción del corpus de la obra, de la narrativa principal y de cierto modo formalizar el contrato entre dos partes y al mismo tiempo contraponer un cariz personalizado, más íntimo. Esta carta como se verá puede estar dirigida al lector directamente o a una tercera parte, involucrando al lector como testigo en el contrato. También se verá como la epístola prólogo puede ser utilizada para solicitar o casi mendigar fondos.

Aparte del teatro griego, de por ejemplo, Eurípides, otra fuente de inspiración – concretamente epistolar - para los escritores de la temprana edad moderna serían las narrativas griegas, filtrada por los romanos. Es decir *Las Heroïdes* o *Las cartas de las heroínas* de Ovidio, a las que sí tendría acceso la clase culta del medievo y de hecho, utiliza Alfonso X el sabio en su *Historia*.

En este breve ensayo propongo acercarme a un puñado de prólogos en formato de misiva del medievo y temprana modernidad para estudiar las técnicas narrativas utilizadas y al mismo tiempo considerar el como y el porque de usar una misiva como plataforma introductoria de un texto. Para poder explorar las cartas como prólogos, sería necesario al mismo tiempo observar algunas obras que no usan esta técnica y aún otras que originalmente no llevan este tipo de introducción y al pasar el tiempo una carta preliminar fue añadida. Entre las obras que este ensayo se propone abordar constan: *Cárcel de Amor* (1492), *La Celestina* (1499 y 1514), *La Carajicomedia* (1519), *La lozana Andaluza* (1524) y *La verdadera historia de don Rodrigo* (1603). Para contrastar, o como “grupo de control” propongo mencionar *Laberinto de Fortuna* (1444), *Lazarillo de Tormes* (1530). Ciento cincuenta y nueve años separan la primera de la última obra a analizar, lo que se espera también permita posiblemente percibir la evolución de la epístola como vehículo introductorio.

El criterio para la selección de las obras analizadas es convenientemente aleatorio para observar a que conclusiones – si las hubiere – se puede llegar. Finalmente, para poder tener una referencia teórica de los formatos, modos y técnicas narrativas será importante contrastar las obras estudiadas con el canon narrativo académico presentado por Barthes, Genette, Ronen, Ryan, White y Zoran, así como con la obra culmen en materia de prólogos: *El prólogo como género literario* de Alberto Porqueras Mayo, el cual, aunque data de 1957 todavía no ha sido superado. Como explica Sterling Stoudemire: “For some years Prof. Alberto Porqueras Mayo has concerned himself seriously with one of the most fascinating and enlightening elements of Spanish literature: the prologues of the *Renacimiento* and *Siglo de Oro*.” (326).

Es, como no, Porqueras Mayo el que nos pone en nuestro rumbo diciendo:

La forma epistolar es muy indicada para un prólogo. El prólogo es, muchas veces, una carta que participa de las dos principales características de esta: a) comunicación de una noticia, de un hecho inmediato, de algo que se nos “envía” (en este caso “un libro”), b) estilo personal y directo, un tú a tú, con el sujeto receptor del envío (en este caso, “el lector”). (108)

Pasa Mayo a puntualizar como este formato introductorio esta “totalmente acreditado en la novela pastoril” (108), y como las palabras “carta o epístola equivalen a prólogo” (108), de hecho se va a ver que con el tiempo la presentación de la presentación puede variar, por ejemplo veremos como en *La verdadera historia de don Rodrigo* comienza el prólogo con “Prohemio al christiano lector” y “Prohemio de Abvlcacim Tarif Abentarique, al sabio lector”.

La pregunta que surge, pues, desde un punto de vista de narrativa es ¿Porqué dar al prólogo un formato epistolar? Aunque ninguno de los teóricos consultados en el campo de la narratología abordan específicamente la función del prólogo en la narrativa, se pueden destilar distintos razonamientos: El “desdoblamiento” narrativo que permite al autor asumir una identidad diferente a la de narrador lo cual ofrece una pluralidad de ángulos de ataque al texto. El distanciamiento que separa una carta del texto en si, la personalización, el tratamiento familiar del que “recibe” la carta, ¿a quién no le gusta recibir una carta?, significa que somos importantes para alguien, que alguien ha pensado en nosotros. El efecto contrario puede ser la formalidad de recibir algo – aunque esto hoy en día se pueda asociar más a facturas o cartas del banco, entonces recibir algo era cosa importante, posiblemente un documento legal.

Gabriel Zoran estudia la relación espacio / tiempo y su complementariedad en su seminal trabajo “Towards a Theory of Space in Narrative”. Partiendo de sus premisas: “Literature is basically an art of time” (310), “language is activated to describe an object in space” (313) o, “Language cannot give full expression to the spatial existence in any object” (313), se puede comprender como una carta se puede usar para manipular el “chronotopos”. Para empezar la carta es personal, íntima, en muchos casos como en cartas de amor - secreto, reduce el espacio entre el autor y el lector. Así un autor que utilice este formato parte con ventaja al acercarse al lector. Es importante también considerar el espacio tiempo entre la carta y el corpus. Una misiva quizás acentúe la distancia entre los dos textos, desligando al autor entre uno y otro texto, o directamente para “lavarse las manos” del corpus y “desheredarlo” como por ejemplo “a continuación un texto que me encontré – pero que no escribí”. Todas estas técnicas pueden y juegan un factor importante en los prólogos. Roland Barthes apuntando a esa desconexión entre el prólogo y el resto del texto que puede facilitar

una carta declara: “the *who speaks* (in the narrative) is not the one *who writes* (in real life) and the one *who writes* is not the one *who is*. (261).

Es Mayo, quien independientemente de la teoría, nos indica la conexión tan básica y humana de la carta-prólogo: “Es tan intensa la vitalidad de la epístola-prólogo que, como en el caso de Boscán y tantos otros, sólo basta publicar una carta, sin ninguna indicación de que se trata de un prólogo, porque la identificación se ha hecho total.” (110). Con este positivo mensaje, que mejor punto de partida que el “Muy virtuoso señor” (85) con el que abre Diego de San Pedro su *Cárcel de amor*, de 1492, el primer prólogo a poner bajo el microscopio. Previo al “Muy virtuoso señor” se lee: “El siguiente tractado fue hecho a pedimento del señor don Diego Hernández, Alcayde de los Donzeles y de otros caualleros cortesanos. Llámese Cárcel de Amor. Conpúsolo Diego San Pedro. Comiença el prólogo assi:” (85) esta nota apunta a ser del impresor más que del autor, ya que le resta impacto al “Muy virtuoso señor” que sigue, y porque quizás el interés de San Pedro no sea el de que se sepa el nombre del receptor, así abarca más público que se pueda dar por aludido en su petición y como remarca Domínguez todo depende de donde esté el dinero.<sup>3</sup>

Luego de una temprana exposición de *captatio benevolentiae* que se pondría tan de moda en el barroco, es necesario seguir hasta la última frase para leer: “Suplico a vuestra merced: antes de que condene mi falta, juzgue mi voluntad, porque reciba el pago, no segund mi razón, mas segund mi deseo.” (86). Una clave – posiblemente *la* clave – para comprender la naturaleza de los prólogos en esta época, radique como dice Frank Domínguez en saber donde buscar el lucro, la ganancia monetaria. Keith Whinnom remarca la flexibilidad de San

---

<sup>3</sup> Conversación con el Prof. Domínguez el 6 de mayo de 2013, Chapel Hill, Carolina del Norte.

Pedro en adaptar su estilo: “En el prólogo de *la Cárcel* también revela su complacencia en cambiar su manera de escribir “Me fue dicho que devia hazer alguna obra del estilo de una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel, porque le parescía menos malo que el que puse en otro tratado que vido mío. Assí que por conplir su mandamiento pensé hacerla...” (81). Esta puntualización de Whinnom señala igualmente al ánimo de lucro de San Pedro, quien estaría dispuesto a modificar su estilo si en ello encontrará beneficio. Todavía un tema a explorar referente a *Cárcel* y a Diego San Pedro es el debate sobre su posible estatus de converso. Según Enrique Moreno Báez esto no está probado, pero sí abre las esclusas a su búsqueda de aprobación y aceptación social, lo cual puede quedar proyectado en el prólogo y específicamente en el *captatio benevolentiae* incluso en su voluntad de amoldarse como explica Whinnom. Esta necesidad de aceptación social o reinscripción social se verá también en *La verdadera historia de don Rodrigo* al final del estudio. Un concepto que se asocia en varios artículos<sup>4</sup> sobre *Cárcel* es el de retórica, lo cual es efectivamente aplicable a nivel narrativo y en el uso de un autor / narrador que se introduce en la acción y también en la *captatio benevolentiae*.

Desde un punto de vista narrativo, *Cárcel* consigue unidad gracias a la aplicación narrativa del autor. Como dice Esther Torrego: “el refinamiento técnico, que da a *La cárcel* “una unidad extraordinaria para la época en que fue compuesta” (Whinnom, I, p.63), está trabado con la invención del “auctor” (330) y “Si la *Cárcel* es literariamente superior, ello se debe, según mi tesis, al hecho de que el narrador figura como personaje de la historia” (331). Pese a que Torrego no lo alude en su ensayo, un factor crítico que ayuda a que funcione la

---

<sup>4</sup> Dorothy Sherman Severin, Torrego y Moreno aluden directa u oblicuamente a la retórica de *Cárcel*.



figura del *auctor*, reside precisamente en su presentación personal fuera de la narrativa, más aún en una misiva, en el prólogo, de modo que cuando el lector se haya dentro de la narrativa, el *auctor* es como un viejo amigo, o por lo menos un conocido.

“El autor a un su amigo” son las primeras palabras de *La Celestina*. Aunque Pedro Piñero aclara que “Esta carta aparece por vez primera en la edición de la *Comedia* de Toledo, 1500” (71) y no en el original (si lo es) de 1499. Estas seis familiares palabras automáticamente involucran al lector al “secreto” que puede haber entre el autor y su amigo, o quizás sea el lector el nuevo amigo del autor. De igual manera, el vínculo está hecho. No obstante, para rematar la conexión, unas líneas más adelante aprendemos: “asaz veces retraýdo en mi cámara, acostado sobre mi propia mano, echando mis sentidos por ventores y mi juyzio a bolar...” (71) el autor nos introduce en su cámara en un acto de familiaridad y como lo llama Snow, “un alarde costumbrista” (540). La breve continuación expone que el escritor es jurista y que escribió la obra en “quinze días”.

Un problema que distingue a *La Celestina* de otras obras es, como dice Joseph Snow:

La problemática autoría de “Celestina” quien pone en duda hasta el origen de esta carta, lo cual le lleva a una tesis de Di Camillo: la carta es una iniciativa de los humanistas italianos e introducida después en España. Toma frecuentemente, como en esta instancia también la forma de epístola, sólo que normalmente el emisor y el receptor de la epístola humanista son identificados. Se aferra Di Camillo a la noción de que la presencia de la Carta-accessus en estas tempranas obras impresas se debe a una invitación de parte del impresor para aumentar las ventas (“La péñola,” 118). Es decir, el origen de

la idea de la Carta correspondería al impulso de una  
incuestionable importancia comercial. (542)

Snow defiende que Francisco de Rojas no es el autor total y auténtico de *Celestina*, incluso critica a Stephen Gilman cuando dice: “Y es que Gilman como tantos otros, peca por aceptar a priori que Rojas era el autor de los últimos veinte autos de la obra, continuador de un genio que dejó unos “papeles” a su alcance.” (557). Luego nuestra primera carta prólogo, a pesar de que consigue su labor al “engatusarnos”, se “pierde” en un debate sobre su autoría y por consiguiente su autenticidad. No obstante, Otis Green vuelve a la carga en este debate, y con algunos argumentos clave para rescatar este primer prólogo. Primero: “the moral purpose of the author(s) of the *Comedia* is apparent in the 1500 (Toledo) prologue (“El auctor a un su amigo”). The *Comedia* is presented as a book that will *serve* the author’s country, not as a *general desengaño de todo lo existente*... The relationship between this optimista *carta* and the tenor of the entire work (including Pleberio’s *planctus*), has been, I fear, somewhat slighted.” (17). Green continua declarando: “All of this is exactly the kind of “lesson” which the 1500 (Toledo) Prologue announces – warnings to a young man thought of as being able (with guidance) to conduct his life *wisely* in a *moral* universe” (18). Para terminar sentenciando: “Thus what the 1500 (Toledo) Prologue *promises from outside the drama*, the *Trajicomedie* fulfills *inside the text*” (18). ¿Qué queda en limpio? La posibilidad de que el prólogo de *La celestina* no tenga otro propósito – según Snow y Di Camillo - que el de mero anuncio para vender libros. O en el caso de Green, que sea una introducción a una guía de vida moral y ética, una presentación a una lección. Y todo esto ¡independientemente del autor del prólogo! También es pertinente para este estudio ver como Green separa el prólogo “outside the drama” del resto del libro “inside the text” para obtener un punto de referencia narrativo. Llegados a este punto del estudio el marcador lee: funciones

numismáticas de la epístola-prólogo 2, resto de argumentos, causas y/o razones para la epístola-prólogo 0.

Cronológicamente y estilísticamente siguiendo la *Trajicomedia*, la próxima obra a examinar, de 1519, *Carajicomedia*, la cual comienza con un halagador “Muy magnifico señor” (98) y continua relatando el autor como estando en una biblioteca encontró el siguiente sermón compuesto por un fray Bugeo Montesinos y como le parece “cosa contemplativa y devota para rey (de nuevo el desdoblamiento narrativo gracias a la carta prólogo). En apenas siete líneas, el autor nos ha tratado de “magnifico señor” y nos explica que el texto que sigue tiene que ser muy digno de leer ya que se encontró en una biblioteca y la escribió un religioso, y es digna de reyes, y para demostrarlo cita a Virgilio. ¿Cómo puede el lector no creer y no continuar su lectura? ¿Aunque sepa muy bien que se trata de una carta bufonesca que es el aperitivo de lo que viene?

La primera línea del texto lee: “Al muy impotente carajo profundo” (99) que contrasta directamente con el “Al muy prepotente don Juan el segundo” (3) del *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena de 1444. Curiosamente, el poema de Mena carece de prólogo de ningún tipo, lo cual suplica la pregunta: ¿Por qué la sátira tiene prólogo y el poema original no? Para 1499 el público de *Laberinto* ha cambiado: Juan II ha muerto y la reconquista ha terminado lo cual deja a la obra de Mena como manual o entretenimiento para los nobles, que sí están necesitados de explicaciones del texto por lo que es necesaria una glosa para facilitar la lectura. Curiosamente la glosa del *Laberinto*, las *Trezientas de Juan de Mena* de Hernán Nuñez de 1499 sí tienen prólogo y lo que es más, en epístola a un “Muy magnifico señor”, curiosamente igual que en *Carajicomedia*. Esta equivalencia añade leña al debate sobre si *Carajicomedia* es un paratexto (en la definición de Genette) de *Laberinto*, concretamente un “paratexto sexual” como indica Victoria Arbizu-Sabater. En este caso la igualdad desacreditaría el concepto de paratexto. Lo que si consiguen estas palabras en

*Carajicomedia*, claramente, es desprestigiar las del prologo de la glosa de Núñez, lo que Antonio Pérez-Romero llama “This trivialization of language mocks official ideology relentlessly.” (75). O como dice Antonio Alatorre: “Y aquí el homenaje-parodia es doble: para el poeta y para su comentarista Hernán Núñez” (470). Otro argumento es que el uso del mismo saludo afianza y acredita la *Carajicomedia* al igual que el uso en ella de lugares reales, especialmente en Valencia: “Així, doncs, l’aparició de topònims en un discurs de caire satíric o burleta està lligada, en aquest sentit, a la utilització d’aquests mots a manera de referents de la quotidianitat” (Méndez Cabrera 390). Sea como fuere, Frank Dominguez apoya que *Carajicomedia* “masterfully mirrors 117 of Mena’s stanzas, Núñez’s prologue and footnotes in two compositions a prefatory letter, and glosses” (15), Domínguez también observa agudamente: “The preoccupation of Núñez’s prologue with the evanescence of life inspires the prefatory letter of *Carajicomedia* and its first gloss, with its allusion to a burlesque “vita y martytio” of Fajardo.” (33). Lógicamente el triángulo creado por *Laberinto*, su glosa *Las Trezientas* y *Carajicomedia* da para mucho, aunque sólo se discuta el prólogo. Para este estudio baste decir que la riqueza y profundidad que ofrece este triangulo supera los confines del ensayo.

*La lozana andaluza* (1528) recurre directamente al “Ilustre señor” para su prólogo, curioso cuan menos ya que el libro que tenemos entre manos, se sabe por el título trata de una mujer con obvias características sexuales.<sup>5</sup> Continúa el exordio con “Sabiedo yo que vuestra señoría toma placer cuando oye hablar en cosas de amor, que deleitan a todo hombre...como abajo diremos, el arte de aquella mujer que fue en Salamanca en tiempo de

---

<sup>5</sup> La RAE define lozanía: (De *lozano*) 1. f. En las plantas, vigor y frondosidad. 2. f. En los hombres y animales, viveza y gallardía nacidas de su vigor y robustez.

Celestino segundo.” (15). De nuevo el autor ha conectado con el lector automáticamente y de manera muy personal, primero con mucho respeto (“Ilustre señor”), pero una vez superado eso, para cuchichearme al oído “cosas de amor” que según el autor “deleitan a todo hombre” y más tratándose de “aquella mujer” con referencias a un tal Celestino segundo. Hablando de Celestino, Alejandro Higashi sitúa *La lozana* entre *Celestina* y *Lazarillo*, por lo que no llega a unirse a ninguna de las dos épocas literarias o sus movimientos: ni la celestinesca ni la picaresca. Lo cual es evidente en que sí contiene una epístola prólogo (el prólogo en *Lazarillo* es conocidamente rompedor con su “Yo por bien tengo...” (73), pero carece de mas “anzuelo” como se han visto en prólogos previos. Delicado busca verosimilitud en su exordio, citando al cronista Fernando del Pulgar. Pero parece caer, como otros prologuistas estudiados, en el beneficio que le pueda reportar: “por tanto he dirigido este retrato a su señoría para que su muy virtuoso semblante me dé favor para publicar el retrato de la señora lozana.” (15).

Terminamos en 1603 con *La verdadera historia del rey don Rodrigo*. La portada es todo un juego literario que lee:

*La verdadera historia del rey don Rodrigo, en la qual se trata de la causa principal de la perdida de España, y la conquista que Della hizo Miramamolin Almançor Rey que fue del Africa, y de las Arabias, y vida del Rey Iacob Almançor. Compuesta por el sabio alcayde Abulcacim Tarif Abentarique, de nación Arabe, y natural de la Arabia Petrea. Nuevamente traduzida de la legua Arabiga, por Miguel de Luna vezino de Granada, Interprete del Rey don Phelippe nuestro señor. Año 1603, etc*

Los prólogos de Luna no son menos interesantes. El primero “Prohemio al Rey Nuestro Señor” incluye el escueto saludo digno de rey “Señor”. Este va seguido de todo tipo de licencias, sonetos, redondillas, otro prohemio, esta vez al Christiano lector por parte de Miguel de Luna y finalmente otro prohemio, esta vez del Abulcacim Tarif Abentarique al sabio lector. Esta sarta de presentaciones, exordios, etc. sirve la función de poner al lector en alerta de la falsa crónica que tiene entre manos. Se sabe que Miguel de Luna era granadino médico morisco y traductor de árabe (Bernabé Pons 1). Lo que recalca Mercedes García-Arenal es que “Lo que Luna pretendía, como lo pretendieron otros de sus contemporáneos, era diseñar una historia alternativa de la sociedad en que vivían – una historia necesariamente trazada a partir de sus orígenes sagrados cristianos – que permitiera la inclusión en ella de los grupos destinados a quedar en las márgenes: los cristianos de origen islámico o judío.” (2). Esta observación, que parece razonable y muy factible, entonces puede aclarar muchas dudas sobre obras cuyos prólogos hemos estudiado con anterioridad. Luis Fernando Bernabé Pons se alinea con García-Arenal al declarar: “Echando mano de los recursos literarios en boga en la España de la segunda mitad del XVI (descubrimiento y traducción de manuscritos, pseudohistoria modelada, etc.) Miguel de Luna puede plantear una rectificación de las coordenadas históricas y sociales de toda la sociedad española, cristiana y morisca.” (2). Esta declaración que viene que ni pintada para cerrar el círculo de este estudio, bien podría ser alterada mínimamente para cambiar el “etc” entre los paréntesis por epístola-prólogo, y así servir de conclusión a este tratado.

En conclusión, aunque únicamente se hayan estudiado media docena de obras, lo que si se puede decir es que estos prólogos representan muy bien la situación española de la época: El tema de integración de los conversos y moriscos, la sátira político-social, los bajos mundos en contraste con las altas esferas de la sociedad, y como floclante el perenne tema económico. Es como menos curioso, que el hilo que une *Carcel de amor* con *La verdadera*

*historia de don Rodrigo* sea posiblemente el de inclusión social de marginados y que ambos autores elijan la epístola-prólogo como herramienta para abrir sus narrativas. Otro hilo conector es como *Celestina*, *Carajicomedia*, y *La lozana* tratan de temas tabú y que otra vez estos autores elijan la epístola prólogo. ¿Es casualidad que ambos grupos sean marginados sociales?. Este estudio solo toca la punta del iceberg, por lo que sería necesario continuar la gran labor de Porqueras Mayo para seguir investigando los prólogos en formato de misiva para ver si efectivamente existen hilos conductores en estas obras o simplemente la elección – supuestamente – aleatoria de este estudio está, valga la redundancia, viciada.

Obras citadas:

Alatorre, Antonio, and Alvaro Alonso. "Anónimo. Carajicomedia. Ed., introd. y notas de

Álvaro Alonso. Ediciones Aljibe. Málaga: Archidona, 1995. 130 p. (Erótica  
Hispánica; 2)." (1998).

Amit, Yaira. *Reading Biblical Narratives: Literary Criticism and the Hebrew Bible*.

Minneapolis, MN: Fortress Press, 2001.

Arbizu-Sabater, Victoria. "Paratexto sexual y sátira misógena en la

Carajicomedia." *Scriptura* 19 (2008): 37-56.

Beltrán, Luis. "The Poet, the King and the Cardinal Virtues in Juan de Mena's

Laberinto." *Speculum: A Journal of Mediaeval Studies* (1971): 318-332.

Bernabé Pons, Luis Fernando. "Literatura de Mudéjares y Moriscos. Biblioteca virtual

Miguel de Cervantes, los autores y sus obras: Miguel de Luna". 2.26.2013.

Barthes, Roland, and Lionel Duisit. "An introduction to the structural analysis of

narrative." *New Literary History* 6.2 (1975): 237-272.

Cabrera, Jerónimo Méndez. "Entorn dels topònims urbans de la València de 1519 a la

Carajicomedia: l'espai de la paròdia." *Societat d'Onomàstica: butlletí interior* 108

(2008): 389-398.

Chorpenning, Joseph F. "Loss of Innocence, Descent into Hell, and Cannibalism: Romance

Archetypes and Narrative Unity in "Carcel de Amor". *The Modern Language*

*Review* 87.2 (1992): 342-351.

Darbord, Bernard. "Decir y cantar: sobre la práctica del Exemplum en el Laberinto de

Fortuna (Juan de Mena)." *Estudios románicos* 11 (1999): 61-70.

Delicado, Francisco. *La lozana andaluza*. Barcelona: Linkgua, 2006.

San Pedro, Diego de. *Diego De San Pedro's Carcel De Amor*

*London Critical Edition*

Tamesis Books, 1987. Print.

San Pedro, Diego de. *Obras Completas*. Madrid: Castalia, 1972. Print

San Pedro, Diego de. *Obras. Edición Samuel Gili y Gaya*. Madrid: Espasa-Calpe, 1950.

Domínguez, Frank A. "Carajicomedia and Fernando el Católico's Body: The Identities of

Diego Fajardo and María de Vellasco." *Bulletin of Hispanic Studies* 84.6 (2007): 725-744.

-----, *Carajicomedia and Las Trezientas: Parody and Satire in Early Modern Spain*.

Manuscript.



García-Arenal, Mercedes, and Fernando Rodríguez Mediano. "Médico, traductor, inventor:

Miguel de Luna, Cristiano arábigo de Granada"." (2006).

Genette, Gérard, and Ann Levonas. "Boundaries of narrative." *New Literary History* 8.1

(1976): 1-13.

Hulton, A. O. "The Prologues of Sophocles." *Greece & Rome* 16.1 (1969): 49-59.

Gordillo Vázquez, Ma. *El Léxico De "El Laberinto De Fortuna."* Córdoba, España:

Universidad de Córdoba, 1992. Print.

Green, Otis H. "Se acicalaron los auditorios: An Aspect of the Spanish Literary Baroque."

*Hispanic Review* 27.4 (1959): 413-422.

----- "The Artistic Originality of" *La Celestina*". *Hispanic Review* 33.1 (1965): 15-31.

Higashi, Alejandro. "Francisco Delicado. La lengua andaluza. Barcelona: Círculo de

Lectores, 2007." *Medievalia* 39 (2011).

Luna, Miguel de. *La verdadera historia del rey don Rodrigo*. Zaragoza: Angelo Tauanno,

1603. Print.

Mena, Juan de. *El Laberinto De Fortuna; O, Las Trescientas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

Print.

Mena, Juan de. *Obra Completa*. Madrid: Turner, 1994.

McInnis, Judy B. "The Fetid Blossoms of Mediterranean Soil: The Narrators of Cárcel de

amor (Prison of Love) in 1492 and 1996." *HISPANOFILA-CHAPEL HILL*- 152

(2008): 1.

Miller, John W. *How the Bible Came to Be*

Exploring the Narrat

York: Paulist Press, 2004.

Navarro Durán, Rosa. *La Vida De Lazarillo De Tormes, y De Sus Fortunas y Adversidades*.

Cuenca: Alfonsópolis Editorial, 2003. Print.

Oz, Amos. *The Story Begins: Essays on Literature*. 1st ed. New York: Harcourt Brace, 1999.

Oscar J. F. Seitz. Gospel Prologues: A Common Pattern? *Journal of Biblical Literature*, Vol. 83, No. 3 (Sep., 1964), pp. 262-268.

Pérez-Romero, Antonio. "The Carajicomedia": The Erotic Urge and the Deconstruction of Idealist Language in the Spanish Renaissance." *Hispanic review* 71.1 (2003): 67-88.  
----- . *The Subversive Tradition in Spanish Renaissance Writing*. PA: Bucknell U.P., 2005. Print.

Porqueras Mayo, Alberto. *El Prólogo Como Género Literario; Su Estudio En El Siglo De Oro Español*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957. Print.

Porqueras Mayo, Alberto. *El Prólogo En El Renacimiento Espanõl*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965. Print.

Puerto Moro, Laura. "Sobre el contexto literario e ideológico de La Carajicomedia." *Atalaya* 12 (2011).

Rivera-Cordero, Victoria. "The Savage Imperium: Masculinity, Subversion and Violence in Carajicomedia." *Romance Notes* 49.1 (2009): 43.

Rojas, Fernando de. *Celestina*. Ed. Pedro Piñero. Madrid: Espasa, 2011. Print.

Ronen, Ruth. "Paradigm shift in plot models: An outline of the history of narratology."

*Poetics today* 11.4 (1990): 817-842.

Ruiz, María Remedios Fortes. "Saberes y costumbres de las mujeres a través de la Lozana andaluza." Universidad de Granada.

Ryan, Marie-Laure. "The modal structure of narrative universes." *Poetics Today* 6.4 (1985): 717-755.

Seitz, Oscar JF. "Gospel Prologues: A Common Pattern?" *Journal of Biblical Literature* (1964): 262-268.

Severin, Dorothy Sherman. "Structure and Thematic Repetitions in Diego de San Pedro's Cárcel de Amor and Arnalte y Lucenda." *Hispanic Review* 45.2 (1977): 165-169.

Snow, Joseph Thomas. "La problemática autoría de " Celestina"." *Incipit* 25 (2005): 537-561.

Stoudemire, Sterling A. *El prólogo en el manierismo y barroco españoles* by Alberto Porqueras Mayo Review by. *Hispania*, Vol. 52, No. 2 (May, 1969), pp. 326-327.

Torrego, Esther. "Convención retórica y ficción narrativa en la Cárcel de amor." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 32.2 (1983): 330-339.

Varo, Carlos. Ed. *Carajicomedia Texto facsimilar*. Madrid: Playor, 1981. Print

Walsh, Jerome T. *Old Testament Narrative: a Guide to Interpretation*. 1st ed. Louisville, Ky.: Westminster, John Knox Press, 2009. Print.

White, Hayden. "The question of narrative in contemporary historical theory." *History and theory* 23.1 (1984): 1-33.

Zoran, Gabriel. "Towards a theory of space in narrative." *Poetics Today* 5.2 (1984): 309-335.