

LA TEORIA DEL PARATEXTO Y EL *FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS*: LA PUESTA EN ESCENA DE UNA RETORICA DE LO LIMINAR

Jorge Chen Sham

ABSTRACT

This article responds to certain viewpoints of (isliana?) criticism that have not been able to put together Fray Gerundio's story and the constant interruptions of oratory and eloquence in the text. All answers spring from the observation that Gerundio's learning begins with a reflection on the literary paratext and that such reflection constitutes the core of the debate on sacral preaching.

Cuando Pedro Monlau publica su edición del *Fray Gerundio de Campazas* (de ahora en adelante FGC), en la colección "Biblioteca de Autores Españoles" por ahí de 1850, inaugura, en términos de su legibilidad, una variable de lectura de la que nunca ha podido liberarse. En efecto, Monlau reflexiona sobre el problema del estatuto discursivo del texto y da a entender que éste se debate entre ficción y teoría, aunque no lo diga abiertamente. Se ve en apuros, cuando retoma, como buen lector, las declaraciones del prólogo autorial, en las que el autor supuesto confiesa su *modelo literario* en la persona de *EL QUIJOTE*, y las contrapone a sus observaciones como crítico literario, que encuentra extensas y pesadas las digresiones teóricas del FGC. De la confrontación de ambas, nace la oscilación de sus ideas.

"Es la historia de un Don Quijote del púlpito. Es, por consiguiente, una historia ficticia, una novela. Juzgada bajo este punto de vista, en su invención, unidad de plan, enredo, episodios, desenlaces, caracteres, etc., adolece de bastantes defectos, y dista mucho de poder ser comparada con la obra de Cervantes (...) Pero, ¿qué dificultad hay en considerar esa *Historia* más bien como un curso crítico de oratoria sagrada, amenizado con las formas de la novela? En este concepto ya es infinitamente más aceptable la obra, y desaparecen muchos de sus lunares"¹.

Para justificar los pasajes de retórica y de oratoria que interrumpen, a cada momento, el relato, se ve forzado a invertir el orden de su

ecuación, proponiendo que el FGC es un tratado (o un curso) de oratoria sagrada con interrupciones novelescas.

Esta dificultad que encuentra Monlau, Bernard Gaudeau, el primer estudioso del FGC, la resuelve integrando, en su tesis de la doble estructura, el tratado de oratoria y la novela (la ficción):

"Il y a, en effect, au moins deux livres dans l'ouvrage d'Isla. C'est d'abord, si l'on veut, une rhétorique ecclésiastique, et puis c'est un roman. La rhétorique se distingue des rhétoriques ordinaires par deux traits principaux: elle est amusante, et en outre elle a une portée critique et historique fort remarquable. Et, pourtant, malgré tout, le traité quit au roman (...) mais surtout parce que le roman (...) est à chaque instant coupé par d'énormes digressions techniques"².

El crítico reconcilia ambos elementos; sin embargo, nos percatamos de que su afirmación lo incomoda por las consecuencias que conlleva. Precisamente, esta tesis de la doble estructura implica que ambos elementos, la novela y el tratado de oratoria, estén en igualdad y tengan el mismo "valor". Por esta razón, matiza su posición inicial, la concesión ("malgré tout") es la prueba, y agrega que estas digresiones teóricas perjudican el desarrollo de la intriga.

A partir de Gaudeau, todos los estudiosos del FGC han debido confrontar sus lecturas a esta tesis; la mayoría la asumen sin problemas, como por ejemplo, José Luis Alborg³ o Emilio

de Miguel Martínez ⁴. La única voz discordante que conocemos es la de Russell Sebold, editor del texto en la colección "clásicos Castellanos", para quien no existe doble estructura:

"Se ha dicho a menudo que en el *Gerundio* se desarrolla, paralelamente con la novela, un tratado de oratoria sagrada. Pero no hay tal cosa. En realidad, no se propone ningún método positivo de componer sermones. Habían fracasado muchos tratados metodológicos sobre la oratoria sagrada, precisamente por no haber subrayado de un modo tajante las ridiculeces del cultismo oratorio. Sólo quedaba por probar la sátira, justamente con una razonada crítica de los defectos. Empezando su obra con el fin de hacer justamente eso, Isla no se muestra partidario de ningún método retórico en particular" ⁵.

Al contrario, Sebold enfoca de otra manera el problema. Subraya que la coherencia de la estructura del FGC proviene del concepto de sátira, que justifica el relato como las digresiones sobre oratoria, siguiendo las declaraciones del prólogo autorial. Esto no quiere decir que Gaudeau, Alborg o de Miguel rechacen el "explicit prologus"; sino que utilizan el concepto de sátira con un margen de maniobra muy estrecho. Para ellos, en efecto, la sátira equivale a novela, a ficción. Esta confusión nace del acercamiento realizado entre algunas escenas y retratos burlescos que aparecen en el relato de formación de personajes, pues al fin y al cabo el FGC es una novela de educación, y la noción de sátira como crítica de costumbres. La sátira se restringe únicamente al relato de aprendizaje, es decir, a la supuesta parte narrativa.

Si retomamos a la letra las declaraciones del prólogo autorial, en la medida en que éstas explicarían la función de la sátira en el discurso sobre la oratoria, como la materialización de la enseñanza moral, es extraño constatar que ha sido marginalizado y que no ha suscitado investigaciones de rigor, salvo las de Sebold. Es necesario, entonces, reformular el lugar que ocupa el discurso sobre la oratoria en el FGC, con el fin de valorar la incidencia de la disciplina retórica en su estructuración y, de esta manera, aumentar las capacidades significativas del texto, restringidas, desgraciadamente, por las consecuencias de la tesis de Gaudeau.

Si bien es cierto que el FGC pone en escena, ya sea por medio del narrador extradiegético que los asume o contradice, ya sea por medio de los personajes que polemizan entre ellos, resúmenes o fragmentos de textos teóricos

sobre la oratoria y la predicación religiosa, es de vital importancia observar que este discurso *metacrítico* se plantea en términos de una retórica del paratexto, lo que resulta completamente extraordinario, no solamente a causa de la fecha de publicación (1758), sino también, porque el texto aporta toda una reflexión sobre este aspecto de la escritura que, como bien señala Gerard Genette, ha sido relegado a una especie de marginalización y desinterés general:

" (...) le paratexte est un champ de pratiques dont l'action est aussi méconnue qu'efficace. Méconnue par le public, qui la subit souvent sans la percevoir; méconnue des spécialistes, qui parfois dédaignent de considérer selon leur statut spécifique, tantôt les intégrant trop étroitement à l'oeuvre qu'elles accompagnent, plutôt les traitant trop extérieurement en simples documents auxiliaires" ⁶.

De este modo, el FGC y su pretendido tratado sobre oratoria retoman, a condición de que se acepte dicha reformulación del discurso metacrítico, una amplitud retórica que no puede ser examinada en el marco estrecho conferido por la mayoría de los críticos. El texto presenta un espacio en donde se escenifican los principios de su propia producción, al menos desde esta perspectiva del discurso paratextual. Esta reflexión paratextual toma la forma de comentarios del narrador y de los personajes y está íntimamente ligada a la diégesis ⁷, ya que, desde su aparición, este discurso se imbrica en la estructura del relato de formación de personaje. Dicho de otra manera, esta reflexión no es gratuita, depende de la intriga: Gerundio debe aprender a predicar por medio de los ejemplos proporcionados por los otros, escuchar la palabra de sus maestros y obedecer a la voz de la competencia, todo esto con el fin de dejarse persuadir y escoger entre los dos modelos de paratextualidad que le ofrecen.

Por lo tanto, lo que se presenta, a nivel de la diégesis, como etapas de formación y aprendizaje de Gerundio con miras de llegar a predicador, puede definirse como la puesta en escena de una retórica de lo liminar literario que remite a la polémica entre barrocos y neoclásicos; por consiguiente, si el FGC se lee a sí mismo a partir de los materiales paratextuales que incorpora, únicamente lo hace traduciendo una cierta visión de estas prácticas.

1. El núcleo de la reflexión paratextual

Los siguientes segmentos del FGC:

a) Los capítulos VII, VIII y IX (Libro I, Primera Parte), cuando Gerundio estudia, en casa del domine Zancas Largas, la gramática;

b) el capítulo IX (Libro II, Primera Parte), cuando el padre provincial lo exhorta a estudiar la teología y la filosofía;

c) el capítulo II (Libro III, Primera Parte), cuando el padre Blas le expone las reglas que no debe olvidar a la hora de componer sermones, si quiere alcanzar el éxito;

d) los capítulos III y IV (Libro III, Primera Parte), cuando el padre Prudencio, a propósito del sermón de Santa Orosia, intenta convencerlo de que renuncie a componer sermones como el susodicho;

e) el capítulo VIII (Libro V, Segunda Parte), cuando el padre abad de San Benito lo persuade sobre la manera de componer panegíricos; todos éstos constituyen una reflexión sobre la parte del texto literario que la crítica moderna conoce bajo la noción de *paratexto*:

"Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou (...) d'un 'vestibule' qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer (...) 'Zone indéfinie' entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur -le texte- ni vers l'extérieur -le discours du monde sur le texte (...)".

El paratexto corresponde a una serie de segmentos situados, según él, antes del texto y, aunque describe en profundidad cuáles instancias la componen, no ha precisado con exactitud la relación entre el paratexto y el texto. Esta deficiencia se refleja en la terminología utilizada: junto al texto, existiría el paratexto; entonces, el paratexto estaría fuera del texto, es falso. El problema no es sólo de orden terminológico, sino también teórico.

El logro de Genette ha sido demostrar la función y el lugar que debe ocupar el paratexto en el proceso de recepción del texto literario, proceso inseparable de su semiosis, como lo recuerda Antonio Gómez-Moriana⁹. Por estas razones, estamos en el derecho de afirmar que el paratexto es uno de los componentes del texto. Sin embargo, un obstáculo

surge, cuando debemos nombrar los segmentos textuales situados después del paratexto. El término texto no conviene, porque conduce, automáticamente, a aislar el otro. Si utilizamos el término *cotexto*, superamos tal limitante; su operatividad radica en que traduce, al mismo tiempo, una solidaridad entre ambos (paratexto y cotexto) y una dependencia y yuxtaposición. Esta doble relación etimológica (para: 'junto a', versus, 'en contra de') permite comprender la afirmación de que el paratexto es un *umbral* (seuil) o un *espacio liminar*¹⁰.

2. Retórica de lo liminar y Novela de educación

Antes de pasar al análisis propiamente dicho de esta retórica de lo liminar literario, inseparable de la formación de Gerundio, se imponen dos observaciones que caracterizan su escenificación, pues instruir y persuadir son sinónimos de dar preceptos, reglas y modelos:

a) Se enseñan reglas a partir de modelos que las aplican; la teoría no es importante por sí misma, sino en función de los ejemplos que han de ejercer el repertorio de procedimientos¹¹. De ahí el papel desempeñado por la memoria, la mnemotecnia, que actualiza las reglas de composición de los casos particulares¹².

b) Se comparan los modelos con respecto de sus contrarios, es decir, con respecto de los modelos por desaprobación y, por metonimia, la retórica que no debe imitarse, de manera que la puesta en escena del discurso liminar permite una doble descodificación, reforzada, también, por la posición de la voz narrativa.

Por el intermedio de esta doble descodificación, se introduce en el texto el debate que opone, durante todo el primer tercio del siglo XVIII, barrocos contra neoclásicos. Este debate es evocado, desde el inicio del aprendizaje de fray Gerundio, por su maestro Zancas Largas, quien expone los principios en la composición de títulos:

"Si alguna pudiera competirla, era el incomparable título de aquel elocuentísimo libro que se imprimió en Italia a fines del siglo pasado con esta armoniosa inscripción; (...) 'Fama recobrada de los hermanos de la Roja Cruz; Trompeta Sonora del último jubileo, precursora de la

hiperbólica Eva, cuyos ecos, hiriendo en las cumbres de los montes de Europa, retumban en los valles y en las concavidades de Arabia'. Esto es inventar y elevarse, que lo demás es arrastrar por el suelo. Y no que los preciados de críticos y de cultos han dado ahora en estilar unos títulos de libros tan sencillos, tan claros y tan naturales, que cualquiera vejezuela entenderá la materia de que se trata en la obra, a la primera ojeada (...)"¹⁵.

Zancas Largas se propone evocar los argumentos de todos aquellos que son hostiles a su punto de vista, por medio de tres adjetivos, "sencillos", "claros" y "naturales"; enumeración que esboza un programa en materia de lenguaje: simplicidad y pureza del lenguaje están acompañados de una preocupación por el mensaje. Es decir, el lenguaje está subordinado a su función referencial o denotativa. Mientras que el ejemplo citado pone en práctica los rasgos que caracterizan su preceptiva, fundada sobre el *delectare ad movendum*, y para lograr eso, el título debe ser: a) complejo en su construcción sintáctica; b) oscuro por la profusión de figuras y tropos; c) erudito por la evocación de las distintas disciplinas y saberes que pone en juego; y d) hermético por la selección paradigmática de lexemas.

Gracias a las explicaciones de Zancas Largas, este discurso paratextual, que se inaugura estratégicamente por medio de una reflexión sobre el título, aparece como una confrontación de dos programas estéticos. Esta confrontación hace emerger la polémica entre "barrocos" y "neoclásicos", ya que podemos reconocer, en la enumeración de adjetivos, la exposición condensada del proyecto de aquellos que, a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII, combatieron la supervivencia del barroco decadente y sus estragos en el campo del lenguaje¹⁴. Así más allá de una simple puesta en escena de reglas para la composición de títulos, se perfila un debate que tiene repercusiones extra-textuales: la irrupción de una élite o de un grupo que desea reconocerse en una nueva escritura, por oposición a otra contra la cual surge¹⁵, y que tendrá como telón de fondo los años treinta, como bien lo advierte Russel Sebold. Este crítico observa que, en el año de 1737, se reúnen varios "sucesos relacionados con la nueva dirección literaria, que parece que se trata de uno de esos singulares años que en la historia literaria acostumbramos a llamar 'annus mirabilis': se publica la *Poética* de Luzán; se lanza el *Diario de los literatos de*

España, en uno de cuyos volúmenes se estampará la *Sátira contra los malos escritores de este siglo*, de Jorge Pitillas; se editan los *Orígenes de la lengua española* y la *Vida de Cervantes*, ambos de Mayans (...)"¹⁶.

Estos "máximos representantes del nuevo espíritu en el orden de las ideas y en el de las tendencias literarias"¹⁷ pretenden devolver, a la lengua española, su "propiedad y pureza", combatiendo la "oscuridad y dificultad" de sus contrarios, características que ejemplifica el título elogiado por Zancas Largas, y que Luzán encuentra en los diferentes procedimientos barrocos:

"Y estos con el vano, inútil aparato de agudezas y conceptos afectados, de metáforas extravagantes, de expresiones hinchadas y de términos cultos y nuevos, embelesaron el vulgo; y aplaudidos de la ignorancia común, se usurparon la gloria debida a los buenos poetas"¹⁸.

Procedimientos que también Feijóo asocia al barroco, en su *Justa repulsa de inicuas acusaciones* (1749), que responde al famoso predicador franciscano Rodrigo Soto y Marne. Feijóo enumera una serie de "artificios gratos a los estilos barrocos", "voces altisonantes", "cláusulas sonoras", "retruécanos insípidos y afectados", "propios de predicadorcillos barbiponientes", "nombres afectados, algunos de su propia fábrica y otros sustantivos, cuya superfluidad y aún mayor deformidad se viene a los ojos"¹⁹.

Para contrarrestar esta estética barroca, proponen un "estilo natural", producido por la adecuación entre reglas, trabajo y juicio (Feijóo) ecuación que Luján refuerza, cuando afirma que las reglas ya están codificadas en los modelos ofrecidos por los grandes poetas²⁰. Este nuevo programa estético, que nace bajo la égida aristotélica, como todas las poéticas del Antiguo Régimen²¹, reivindica la noción de belleza, no como una categoría metafísica, sino como una propiedad física y tangible de las obras, siempre y cuando se respete el orden de la naturaleza:

"La belleza no es cosa imaginaria, sino real, porque se compone de cualidades reales y verdaderas. Estas cualidades son la variedad, la unidad, la regularidad, el orden y la proporción. La variedad hermosea los objetos y deleita en extremo, pero también cansa y fatiga, siendo necesario que para no cansar sea reducida a la unidad que la temple y la facilite a la comprensión del entendimiento (...) De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la

proporción, porque lo que es vario y uniforme es, al mismo tiempo, regular, ordenado y proporcionado (...) lo irregular, lo desordenado y desproporcionado no puede jamás ser agradable ni hermoso en el *estado natural de las cosas*"²².

Y en este orden natural, Luján encuentra que el grado máximo de perfección (de Belleza) se logra cada vez que se respeta la unidad, la variedad y la diversidad, el orden y la proporción, características que en la naturaleza se hallan en perfecta armonía y que la poesía debe imitar. Así, cuando Zancas Largas censura a sus contrarios con su ejemplo de título ("el incomparable título de aquel elocuentísimo libro"), no podemos evitar el acercamiento entre el título ofrecido, ejemplificación de los procedimientos que los neoclásicos condenan, y su contraejemplo, condensado en la ecuación "sencillos", "claros" y "naturales", de modo que, por la mediación de la retórica del paratexto, surge el debate barroco/neoclásico.

A pesar de esta oposición, existe un punto de coincidencia, en el cual Zancas Largas encuentra a sus enemigos: la utilización de reglas y modelos como el único método de aprendizaje y transmisión del saber²³. Sin embargo, cuando se trata de proporcionar ejemplos para imitar, solamente los proporcionan los maestros de Gerundio, practicantes del "gerundianismo" como son Zancas Largas y fray Blas. Esta observación tiene una gran repercusión en la novela de educación. Dado que Gerundio se encuentra en período de formación, sería evidente que, en la medida en que progresa su aprendizaje, cambie o reconsidere su punto de vista sobre el discurso paratextual, esto nunca sucede. Todo indica que Gerundio es como una esponja que absorbe todo, y una vez saturada, no deja nada escapar. Por eso, es capital el período que reside en casa de Zancas Largas, su maestro de gramática; es ahí donde aprende a interiorizar (almacenar) la preceptiva que nunca dejará de profesar:

"Su desgracia fue que siempre le deparó la suerte maestros estrafalarios y estrambóticos como el cojo, que en todas las facultades le enseñaban mil sandeces, formándole desde niño un gusto tan particular a todo lo ridículo, impertinente y extravagante, que jamás hubo de quitársele!" (SE, I, 6, 107).

Así depositado este saber en su memoria, sirve para discriminar entre los dos modelos de

predicación que le ofrecen. Es decir, la consecuencia de que Gerundio asuma la retórica del paratexto recomendada por Zancas Largas es que, de ahora en adelante, estará obligado a distinguir, primeramente dos retóricas del paratexto, luego dos formas de predicación que no pueden ser confundidas, hasta tal punto que, cuando escucha opiniones semejantes a las que tiene interiorizadas, se deja convencer fácilmente.

"Muy atento estaba nuestro Gerundio a las lecciones del dómine, oyéndolas con singular complacencia, porque como tenía bastante viveza las comprendía luego; y por otra parte, como eran tan conformes al gusto extravagante con que hasta allí le habían criado, le cuadraban maravillosamente" (SE, I, 9, 157-158).

A partir de esto, comprendemos con claridad las razones por las cuales Gerundio está constreñido a escoger únicamente el "gerundianismo", es el modelo que su memoria ha almacenado ("Así, pues, todo el empeño del cultísimo preceptor era que sus muchachos supiesen bien de memoria (sic) estas bagatelas"; SE, I, 9, 165). Pero lo comprendemos mejor si observamos que los contrarios al gerundianismo jamás le presentan ejemplos concretos, pues teorizan casi siempre. En esta dirección, tanto Zancas Largas como fray Blas son complementarios, si el primero da reglas y ejemplos, el segundo los suministra también, pero los glosa:

"(...) El título o asunto del sermón sea siempre de chiste, o por lo retumbante, o por lo cómico, o por lo facultativo, o por algún retruSCANILLO. Pondréte algunos ejemplares para que me entiendas mejor (...) *Pareniación dolorosa, oración fúnebre, epicedido triste*, en las exequias de otra religiosa de grande esfera; y aunque el orador no tomó asunto determinado, sino historiar poéticamente la vida de su excelentísima heroína, lo hizo tan conforme a las reglas del arte, que en la frase jamás se apartó de él, en la cadencia apenas le pierde de vista, y tal vez le sigue exactamente hasta en la misma asonancia" (SE, III, 2, 224).

A fuerza de explicar a Gerundio la manera de componer un título, fray Blas debe introducir un comentario destinado a esclarecer la relación entre el título y el contenido del sermón, con el fin de subrayar la adecuación entre el tema y sus circunstancias. Así, fray Blas marca el pasaje del discurso paratextual hacia la reflexión sobre la elocuencia sacra, desde el momento en que glosa los títulos de

sermone. Una observación cuidadosa permite colegir que la descripción titular desempeña una función sinéctica, pues el título designa el sermón (la parte-el todo). Por lo tanto, una retórica de lo liminar literario se revela como el soporte del discurso sobre la predicación.

Además, esta instancia constante que Zancas Largas y fray Blas ponen sobre los modelos arrastra a Gerundio hacia *una imitación a la letra*, es decir, impulsa la imitación hasta sus últimas consecuencias, ya que "destaca *lo inimitable* del modelo, reduciendo a casi nada la diferencia entre lo imitado y lo que imita" (24). Al reducir el espíritu de sus modelos, que Gerundio repite a la letra, los destruye y los condena a la clausura sobre sí mismos. Neutraliza el significado de las reglas y modelos aprendidos en compañía de sus maestros; los preceptos se transforman en un simple dispositivo artificial (arqueológico) que no toma en cuenta, ni el nuevo sistema ni el antiguo, en donde significaba la selección de un estilo.

Falta en Gerundio lucidez para reflexionar; esta carencia está evocada por el sustantivo "Zotes", que aparece en el título argumento como un apodo "fray Gerundio de Campazas, alias Zotes". Según el diccionario de la Real Academia, *zote* es el "ignorante, torpe y muy tardo en aprender"; mientras que Corominas señala que se trata de una palabra "de creación expresiva", procedente de "zoquete, 'pedazo duro de madera o piedra'"²⁵, de modo que, por motivación onomástica, Gerundio es considerado como un necio y un bobo, con problemas para comprender y aprender. Por eso, conduce el modelo paratextual barroco hacia *performancia absoluta* de lo imitable, tanto es así que este modelo pasa a la posterioridad con su nombre, *el gerundianismo*, pues únicamente se limita a imitarlo, sin poder jamás meditarlo.

Y esta lucidez se consigue a través del estudio y del trabajo, requisitos que no reúne Gerundio, pues, siguiendo los consejos de su mentor fray Blas, rehuye cualquier tipo de estudio profundo y serio; la sabiduría y la competencia se aseguran con años de trabajo aplicado, como le replica fray Gerundio cuando se jacta de cumplir, con desvelo, su misión.

"(...) ¿cómo ha de ser eso (...) si no has estudiado palabra de filosofía, ni de teología, ni de Santos Padres, ni de

retórica, ni de elocuencia y, en fin, de ninguna otra facultad? Y un perfecto orador, dice Cicerón, nada debe ignorar, porque se le han de ofrecer mil ocasiones de hablar de todo" (SE, II, 10, 183).

Hace falta, en Gerundio, lo que los teóricos de la predicación llaman cualidades adquiridas: vida ejemplar, ciencia sólida y conocimiento de materia (estudios aplicados y serios). Sin embargo, no podemos negar que Gerundio reúne las cualidades innatas de todo buen predicador: "un carácter vivo, una buena memoria, una voz cautivante y un físico que no inspire ninguna repulsión en particular"²⁶, como remarca la voz narrativa:

"(...) y aunque no dejaban de conocer que había dicho muchos desatinos, pero los disculpaban con la poca edad, con los ningunos estudios, y en fin decían que el talentazo, el garbo, la voz y la presencia lo suplían todo" (SE, II, 9, 179).

De manera que esta capacidad para juzgar y meditar es indispensable. También Feijóo lo enfatiza en la carta ya citada más arriba:

"El que tiene esta insigne prenda, sin alguna reflexión a las reglas, acierta, y cuando con mayor perfección la posee, tanto con más seguridad se pone en el punto debido. El que carece de ella, por más que ponga los ojos en las reglas, desbarra; porque es también menester el *Tino mental* para discernir si el rasgo que tira es conforme o diforme a las reglas (...)"²⁷.

3. La doble descodificación del discurso paratextual

Como hemos ya anotado, gracias al dómene Zancas Largas, este discurso paratextual se focaliza a partir de dos preceptivas que se oponen, de manera que las enseñanzas del dómene y de fray Blas permiten siempre evocar su contrario, salvo en el caso del prólogo como veremos.

3.1. El título

El dómene Zancas Largas recomienda una retórica del título que privilegia la forma en detrimento del contenido, sobre todo los niveles fónico y figurativo; el objetivo es atraer la atención hacia el objeto (función conativa), excitar la curiosidad del espectador (función

provocadora) y presentar el objeto como apto a la circulación (función publicitaria): "(...) así como la estruendosa, magnífica e intrincada retumbancia del título exita naturalmente la curiosidad de los lectores (...)" SE, I, 8, 132). Pues todos los elementos del título se escogen en consonancia a las expectativas del auditor, que desea escuchar frases complejas y oscuras; dicho de otro modo, todos los procedimientos de composición están subordinadas a la producción de un efecto de sorpresa en los espectadores. Y a su turno, el espectador deberá reconocer *la agudeza*, identificar las figuras y tropos, y deleitarse de su reconocimiento. Este recorrido es el que realiza el dómine, cuando comenta los ejemplos que proporciona a sus discípulos:

"-Anfiteatro de la sabiduría eterna, única, verdadera, cristiano-cabalístico, divino-mágico, físico-químico, unitrino-católico, construido o fabricado por Enrico Conrath- Que me den en toda la antigüedad, aunque entre en ella su siglo de Augusto (...) Dejo a un lado aquella oportunidad de adjetivos encadenados, cada cual con su esdrújulo corriente, que son comprensivos de todas las materias tratadas en el discurso de la obra. Después de haberla llamado a ésta *Anfiteatro*, que cosa más aguda, ni más oportuna, ni más el caso que decir *construido*, *fabricado* y no *escrito* ni *compuesto* por Enrique Conrath, siguiendo la alegoría hasta la última boqueada?" (SE, I, 7, 131, subrayado del autor)

Estas ideas son semejantes a las del padre Hortensio Paravicino (1580-1633), considerado el primer predicador barroco que, alejándose de la tradición que imponía el privilegio del aspecto moral de la predicación, proponía una nueva manera de enseñar, *delectare ad movendum*, pues en sus sermones, "Lo dominante no es, sin embargo, la intención de moralizar, de edificar el auditorio. Está en cierto modo subordinada y sometida al afán de mostrar novedad en los pensamientos y en la forma de expresarlos. Paravicino desea, sin duda, que sus oyentes queden edificados con el sermón; pero antes que nada, quiere que éste produzca sorpresa y deleite, maravilla y entretenimiento. Todo en sus oraciones está dispuesto y organizado para conseguirlo"²⁸. Y Zancas Largas lleva este principio medular de Paravicino a su desnaturalización: la función del título se reduce a divertir al público, toda consideración sobre su contenido se silencia, puesto que se desprecia su valor referencial y denotativo.

3.2. El nombre del autor

Aunque el nombre del autor constituya hoy un sintagma independiente y autónomo, no lo era antes del siglo XIX. El dómine lo considera un subtítulo y tiene razón, en la medida en que el nombre del autor se incluía en el título-argumento o título-sumario, que condensaba todas las informaciones pertinentes a la circulación del libro²⁹.

La principal preocupación de Zancas Largas apunta hacia la defensa del autor, por medio de la ubicación de su nombre en la portada, con lo cual se diseminan todos los datos concernientes a su carácter y competencia. Se trata, en realidad, de encomiar al autor (celebrar su autoridad) y autenticar su producción (afirmar su paternidad), colocando:

"(...) en el frontis todo lo que son y todo lo que fueron, y aun todo lo que pudieron ser, para que el lector no se equivoque y sepa quién es el sujeto que le habla (...) pues sobre lo que esto cede en recomendación de la obra, se adelanta una ventaja que pocos han reflexionado dignamente (...) a lo menos es menester expresar la patria, la edad, los empleos y las obras que dio a luz cada escritor de quien se trata" (SE, I, 5, 133).

Esta operación obedece a un principio de complejidad informativa: No es suficiente colocar el simple nombre del autor en la portada³⁰, debe agregarse todos los títulos, cargos y funciones desempeñadas, y para colmo, un repertorio bibliográfico (catálogo) que contenga toda su producción, con el fin de evitar los posibles plagios, las confusiones de paternidad o las críticas mal fundadas ("(...) alabo muchísimo a ciertos escritores modernos que (...) se dejan caer en alguna obrilla suya la noticia de las demás obras que antes dieron a luz, ya para que allí se encuentre juntas el curioso, y ya para que algún malsín no les prohija partos que no son suyos (...)"); SE, I, 8, 134).

La estrategia de Zancas Largas es crear una jerarquía entre el autor y el lector, relaciones verticales que implican la aceptación de la palabra autorial. El autor controla sus obras y su circuito de recepción, lo que conduce a la valorización del autor. Su consecuencia inmediata es minar cualquier gesto dubitativo del receptor: seducir al receptor y recomendar la obra, son dos funciones pragmáticas que Zancas Largas atribuye al nombre del autor. Además, lo que dice el dómine a propósito del

autor, está en relación directa, no solamente con el funcionamiento del título, sino también con su composición. El nombre del autor se convierte en un segmento voluminoso y complejo, desde el momento en que se le agrega todo el curriculum vitae, y esto va en contra de la simplicidad y la claridad de los contrarios:

"(...) pero en esto de los títulos de los libros y de los autores, no deja de enfadarme un poco; aquéllos por lo común son llanos y sencillos, y éstos por lo regular salen a la calle poco menos que en cueros: su nombre, su apellido, su profesión (...)" (SE, I, 8, 138).

Pero esta oposición se refuerza, cuando, explicita aquello que lo separa de sus antagonistas, a saber, la primacía del contenido sobre la forma, y que tiene como corolario otra dicotomía, lo que es importante no es la obra, sino el autor como hemos visto:

"Yo bien sé que algunos críticos modernos hacen gran burla de esta moda, tratándola de charlatanería y de titulomanía (...) pretendiendo que es una vana ostentación, y muy impertinente, para dar recomendación a la obra; pues dicen que ésta no se hace recomendable por los dictados del autor, sino por lo bien o mal dictada que esté ella" (SE, I, 5, 137).

3.3. La dedicatoria

La dedicatoria nace con el mecenas; su origen se asocia a la protección, sobre todo económica, que un protector ofrecía al artista, y en señal de agradecimiento este último lo retribuía inscribiendo en la portada de su libro su nombre. Zancas Largas pone, en efecto, el acento en esta función de protección; pero, de una protección de la obra contra las posibles críticas, por cuanto la obra es la palabra del autor:

"(...) la cual causa (de dedicar) nunca jamás ha de ser otra que la de buscar un poderoso protector contra la emulación, un escudo contra la malignidad, una sombra contra los abrasadores ardores de la envidia (...)" (SE, I, 5, 150).

Para su composición, Zancas Largas propone tres reglas: a) toda obra, aunque sea un opúsculo, debe tener una dedicatoria; b) no debe olvidarse ningún título o cargo del homenajeado; c) a la frase nominal que indica el nombre del homenajeado, debe seguir una serie de frases cualificativas, formadas por epítetos y antonomasias (*cfr.* SE, I, 5, 143-147).

Con esta extensión, la dedicatoria se transforma, dentro del título-argumento, en un sintagma fácilmente localizable. Estas tres reglas, para él, se subordinan al principio retórico de la *amplificatio*: "consiste en magnificar o rebajar el objeto del discurso, para persuadir mejor" y "su papel exacto es (...) hacer valer"³¹. Se trata, entonces, de hacer valer el poder y la grandeza del homenajeado, que el autor pretende volcar a su favor.

Sin embargo, este principio de la *amplificatio* nunca se menciona, sino que se pone en práctica a través de los ejemplos de dedicatoria. Tales ejemplos se ordenan con base a los dos ejes del lenguaje, la selección y la combinación: el primero opera por la escogencia restringida de los lexemas ("(...) se busca media docena de substantivos y adjetivos sonoros y metafóricos"; SE, I, 8, 142); el segundo se invierte en el privilegio de una estructura sintáctica, la frase preposicional con valor cualificativo (aposición), que se repite cuantas veces como se quiera:

"Pero si la dedicatoria fuere de algún libro romancista y se dirigiere a un militar, aunque no sea más que capitán de caballos (...) ante todas cosas se ha de decir: *Al Jerjes español, al Alejandro andaluz, al César bético, al Ciro del Geñil, al Tamborlán europeo, al Kauli-Kan cismontano, al Marte no fabuloso, a D.Fulano de Tal, Capitán de Caballos Ligeros, del Regimiento de Tal*" (SE, I, 5, 143, subrayado del autor).

Observemos como la *amplificatio* se logra a través de la aposición antonomásica que toma en cuenta el oficio del homenajeado (militar → conquistadores), de ahí la redundancia de semas que activa la antonomasia (fortaleza, belicosidad, destreza, etc.).

Además, gracias a los ejemplos que da Zancas Largas, aparece una similitud entre la manera de componer títulos y la de componer dedicatorias, ya que ambas plantean el problema de su especificidad, en términos de predominio del lenguaje figurado, alejándose así del empleo ordinario o natural.

3.4. El prólogo

A pesar de que el prólogo constituye el elemento paratextual más importante desde el punto de vista de la estrategia pragmática, pesa, sobre él, cierto desconocimiento. Contribuye a sustentar esta afirmación, el

hecho de que su importancia es poco sostenida en el único lugar en donde se habla explícitamente de sus funciones, cuando el padre abad de San Benito teoriza sobre los sermones panegíricos:

"(...) el prólogo, o el primer capítulo, cuando muchas veces no sea la mayor y la más útil parte de la obra, se reduce por lo común a recoger todo cuanto se ha escrito en recomendación de la materia que trata, de su antigüedad, de su nobleza, de su necesidad, de su suma importancia; tanto, que al leer la introducción del más despreciable folleto sobre alguna parte de cualquiera de las facultades (...) un lector incauto se persuade a que no la hay más noble, más importante ni más necesaria" (SE, V, 8, 154).

Según el benedictino, todo prólogo reúne dos rasgos: a) declara la importancia del tema, elaborando un inventario de autores que hayan tratado lo mismo (adhesión a una tradición intelectual) y b) declarar la veracidad del tema, pues el estudio de fuentes comprueba la seriedad de los procedimientos. De manera que el padre abad delimita el alcance pragmático de todo prólogo, en donde declarar se transforma en recomendar la obra. Lo que nos conduce al hecho de que no se mencionan ninguno de los dos tópicos tradicionales del prólogo, la *captatio benevolentiae* (valorizar el texto sin que el autor lo haga directamente) ni la *excusatio propter infirmitatem* (pedir excusas al lector por la incapacidad de tratar el tema como se debe). Al contrario, por medio de la recomendación del tema, asistimos al elogio del autor, de su maestría y competencia, elogio acentuado por la inferioridad del lector ("un lector incauto se persuade a...").

No existe, pues, en sentido estricto, reglas para la composición del prólogo, ni un debate tampoco. La prueba de ello es que el domine no propone nada al respecto y se limita a decir que, en lugar de utilizar un término tan simple como prólogo, se debería introducir los latinismos "alloquium, anteloquium, praeloquutio" (SE, I, 8, 156). Sin embargo, esta omisión no es gratuita. Al reducir la reflexión sobre el prólogo a los planteamientos del padre abad, se nos obliga a leer el prólogo desde una sola óptica; mientras que las otras reflexiones paratextuales organizaban la doble descodificación. ¿Por qué ocurre esto?

La respuesta puede encontrarse, si retomamos las consideraciones de Zancas Largas sobre la primacía del autor en detrimento de la

obra. En este contexto, percibimos, en la segunda mitad del siglo XVIII, una diferencia entre prólogo, epístola-dedicatoria y panegírico, cuyas fronteras no están bien delimitadas. Primeramente, planteamos la relación que puede haber entre los dos primeros. Antonio de Capmany, en su "Discurso preliminar" al *Teatro Histórico-crítico de la elocuencia española* (1786), presenta su diferencia en la presencia/ausencia de lo que podemos llamar la "subjektividad" del autor, de tal manera que el autor sirve de rasgo genérico (modificador):

"(...) los modernos los extienden en doctas prefaciones, en discursos preliminares o en prólogos bien racionados, donde se satisface la curiosidad de los lectores, se justifican las intenciones de los autores, y se presenta el diseño de toda la obra. Nuestros antepasados no conocían más que prólogos breves y diminutos, en que suelen hablar más de la utilidad de la Historia en general y de sus excelencias, que de la bondad y provecho de la particular que publicaban. Algunos de aquellos prólogos podíanse llamar *bemafroditas*, pues hacían a epístola dedicatoria al mismo tiempo, donde el autor habla más de sí que de la obra; reduciendo a veces toda la substancia de este preámbulo a encarecer sus trabaxo, sus tareas, sus vigiliass, a pedir perdón a sus lectores (...) delatando sus yerros, su pobreza de estilo (...)"²².

Capmany reserva los dos lugares tradicionales del prólogo a la epístola-dedicatoria, en donde será más atinado colocar todas las huellas de subjektividad (del autor); mientras que el prólogo se encarga, más bien, de la obra y del tratamiento del tema. Si tomamos en serio este testimonio de Capmany, que es posterior al texto de Isla, podemos esbozar la respuesta a la carencia de una doble descodificación. A nuestro juicio, el hecho de que tanto Zancas Largas como fray Blas privilegian al autor, actúa como una restricción, en el momento en que debe hablarse de las motivaciones personales de aquel en un prólogo, por eso se omite toda referencia a la *captatio* y a la *excusatio*, procedimientos por los cuales surge el *yo*.

3.5. La censura

Por el contrario, la inclusión del autor en la composición de las censuras está bien fundada, ya que la oposición se establece aquí, en términos de predominio/ausencia del autor. El pasaje de la censura al panegírico depende del elogio que se haga al autor:

"Esta es la impropia y extravagantísima costumbre, introducida en España y Portugal, pero escarnecida generalmente de las demás naciones, de que las censuras de los libros y aun de los miserables folletos, se conviertan en inmoderados panegíricos de sus autores; siendo así que al censor sólo le toca decir breve y sencillamente si el libro o papel contienen o no contienen algo contra las pragmáticas y leyes reales, o contra la pureza de la fe y buenas costumbres (...)"(SE, III, 3, 253, subrayado nuestro).

A los ojos de Fray Prudencio, la segunda función de las censuras, que no es la esencial, desplaza la primera, la del juicio de la obra y autorización de su venta (probar que la obra no perjudica ni las leyes ni las costumbres). Este desplazamiento, provocado por la introducción del elogio autorial, modifica el estatuto de la censura; deja de ser un juicio de la obra y se transforma en panegíricos: "Ya se entiende que hablo solamente de aquellos largos panegíricos que de propósito se introducen en las censuras, adornados de todo género de erudición, los cuales son los que únicamente se pueden llamar *panegíricos*"; SE, III,3, 277, subrayado del autor). De manera que el panegírico no sólo se caracteriza por el elogio del autor, sino también por un "estilo hinchado" que fray Prudencio resume en la frase "todo género de erudición" y que corresponde a la sistemática del título y de la dedicatoria, recomendada por el gerundianismo, puesto que el panegírico es un discurso pronunciado a la alabanza de una persona, discurso de la *amplificatio* por excelencia.

Sin embargo, fray Prudencio no rechaza por completo la figura del autor. Cuando el censor elogia o ataca la obra, puede acomodar un comentario del autor, pero si quiere llevar más lejos su comentario, que lo haga por el intermedio de la recomendación de la obra:

"Al censor solamente le mandan que diga sencillamente su parecer sobre el mérito de la obra, aprobándola o desaprobandola, sin que se detenga en alabar al autor, sino que sea indirectamente por aquel elogio que necesariamente le resulta de que se apruebe su producción" (SE, III, 4, 276).

Así valorizar la obra es también recomendar al autor. En este momento la censura contamina el prólogo, pues a través del tratamiento del tema, la censura ofrece una segunda opinión sobre su importancia. Por eso, las censuras pueden considerarse prólogos de segundo grado, como las cartas-censura que se insertan en el paratexto del FGC³³.

Por otra parte, a partir del ataque de fray Prudencio contra los panegíricos, es posible extraer reglas para el censor y su oficio: a) el censor debe tener estudios aplicados y serios que den fe de su competencia ("hombres de autoridad, de respeto, de gran caudal de ciencia"; SE, III, 3, 258-259); b) debe plegarse a su función primordial, sin que caiga en un retrato adulador del autor; c) sale fiador de la obra que deja publicar; d) la censura debe ser simple y breve; e) el censor debe evitar la erudición, de lo contrario da testimonio de su competencia.

4. La expansión del núcleo paratextual, el debate sobre la predicación

Hay que constatar que el núcleo de este discurso paratextual se sitúa a lo largo de los capítulos VII, VIII y IX del Libro Primero, y que corresponde esencialmente a las enseñanzas recibidas en casa del domine Zancas Largas; su expansión al discurso de la elocuencia religiosa se produce por medio de las conversaciones con fray Blas. Existe, pues, una relación estrecha entre la educación de Gerundio (diégesis) y el discurso sobre la predicación; su mediación es la retórica de lo liminar literario.

Al mismo tiempo, esta reflexión rebasa los límites de su propio engendramiento, hasta el punto de que el FGC liga paratextualidad y predicación. El caso más remarcable es la discusión que se organiza en torno al panegírico en honor al difunto escribano (*cf.* Libro V, cap. 8). Uno de los interlocutores de Gerundio en este diálogo, el padre abad de San Benito le recuerda que el fin de los sermones de exequias es mostrar a los fieles un ejemplo por seguir (lo moral y lo didáctico); en el caso contrario, si se cae en una simple apología del difunto, se olvida el fin de un sermón. Estas ideas coinciden con las que expresa Zancas Largas a sus discípulos, cuando les recomienda el elogio del autor. El debate sobre la predicación conduce a implicaciones de orden paratextual.

Lo mismo sucede con las críticas que lanza fray Prudencio al sermón en honor de Santa Orosia (*cf.* Libro III, cap. 3), una pieza digna de todo aquello que detesta en los malos predicadores. Fray Prudencio se escandaliza de

que un sermón de esta calaña haya sido predicado y, lo peor, que haya sido publicado; fray Blas le responde que recibió todas las aprobaciones de ley y que los censores tuvieron palabras elogiosas para el autor. El sermón en honor de Santa Orosia es, entonces, un pretexto para intercambiar posiciones sobre las fronteras que separan el panegírico de la censura. Esta reflexión se continúa en el último diálogo del FGC (Libro VI, caps. 1-2), en la cual interviene fray Prudencio y el beneficiario como interlocutores de Gerundio. La discusión se entabla a propósito de una serie de composiciones de estilo "gerundiano", que han llegado a manos de los dos primeros. Se encuentran sorprendidos de que composiciones tan ridículas e insensatas sean impresas en España, lo que justifica la restauración de la censura.

Pero quien mejor representa, en su práctica y en su teorización, los vínculos que reúne paratextualidad y predicación por medio de la enseñanza, es fray Blas (*cf.* Libro III, cap. 2). Fray Blas enseña a Gerundio los rudimentos de su preceptiva a través de ejemplos concretos, que va comentando y glosando según venga el caso. La principal regla se resume en el título:

"Tercera regla: El título o asunto del sermón sea siempre de chiste, o por lo retumbante, o por lo cómico, o por lo facultativo, o por algún retruécanyo. Pondréte algunos ejemplares para que me entiendas mejor (...)" (SE, III, 2, 224).

En realidad no se trata de la tercera regla, sino de la segunda, pues cuando fray Blas iba a enunciarla, Gerundio lo interrumpe y no la da. En resumen, fray Blas da tres reglas: a) selección de los libros; b) escogencia del título y, por ende, de la materia a tratar; c) la escogencia del estilo, según se programe ya en el título. Resulta, pues, que, en la segunda regla, está condensada la tercera, de ahí que escoger el modelo de paratexto significa, al fin y al cabo, seleccionar el modelo de oratoria.

No cabe duda que la reconstitución de este espacio paratextual, indisoluble del discurso de elocuencia sacra por la estructura de la novela de educación, es de suma importancia, si queremos comprender la factura del FGC. Si bien es cierto que el texto presenta dos retóricas del paratexto que desembocan en dos modelos de predicación, desde el inicio, la voz narrativa se muestra partidaria de una. Hay un

control interpretativo dentro de la narración que obliga a tomar en cuenta un código contrastivo/negativo, código que implica la censura y el desprecio del modelo paratextual que enseñan Zancas Largas y fray Blas. Así, el narrador denigra ciertas convenciones lingüísticas que son, primeramente, paratextuales y que luego, se integran en el sistema de la predicación. Y todo se dirige con el fin de reconocer negativamente este modelo.

Lo anterior es de suma importancia para comprender el carácter satírico, con el cual hasta el presente se asocia al FGC. El hecho de que el fin correctivo (moral-didáctico) pase por la censura de una serie de manifestaciones lingüísticas, que pertenecen al código de la predicación, permite considerar el FGC como una *sátira paródica*: "apunta a un objeto fuera del texto, pero utiliza la parodia en tanto dispositivo estructural para realizar su fin correctivo"³⁴. La parodia fracasa, desde el momento en que las convenciones lingüísticas denigradas no dan lugar a una nueva síntesis con el texto que las asume. Al contrario en el FGC, no hay tal articulación de síntesis³⁵, pues existe una confrontación constante y dosificada entre las dos retóricas del paratexto que, a su vez, desencadena la confrontación de dos modelos de predicación, y para reforzarlas, la voz narrativa obliga a una evaluación negativa que neutraliza toda posible síntesis.

Notas

1. Pedro Felipe Monlau, "Noticia de la vida y obras del Padre Isla" en *Obras escogidas del Padre José Francisco de Isla*, Madrid, Ribadeneyra, 1876, segunda reimpresión, p. XXVII, subrayado del autor.
2. Bernard Gaudeau, *Etude sur "Fray Gerundio" et sur son auteur le P. José Francisco de Isla, 1703-1781*. Paris Librairie Retaux-Gray, 1890, p. 261.
3. "Generalmente se afirma que en el *Gerundio* existe una parte novelesco-satírica y otra didáctica, que contiene un tratado de oratoria sagrada (...) salta a la vista (...) que sí existe. Claro que no se expone con todo el rigor y el orden que podría esperarse de un tratado compuesto expresamente para el caso, porque sólo eso faltaría; se trata de una novela, al fin y al cabo", *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Editorial Gredos, 1980, tomo III, p. 277.
4. "Avala de forma contundente nuestro reproche de que el padre Isla no busca hacer novela con fines

- literarios, sino que utiliza el cauce narrativo al servicio de sus fines *didáctico-satíricos*, la comprobación objetiva de cómo están desproporcionadamente integrados en el relato los diversos elementos que lo componen. Apoyándome en la numeración por párrafos que ofrece la edición consultada (la de Sebold), he aquí unas cifras elocuentes. Total de párrafos, 1.050 (...) Las digresiones en torno a la *oratoria* ocupan 325 párrafos: (30,9%). Y a otras *digresiones* consagra los 85 párrafos (sic) restantes (8%). Obsérvese que la suma de narración y diálogos -elementos básicos del género novelesco- cubre sólo el 57,7% del total, frente al engoroso 39% dedicado a digresiones, y frente al reducido 3,2% del espacio sermonístico novelístico (34 párrafos)", "Estructura funcional de los personajes en *Fray Gerundio de Campazas*" en *Studia Philologica Salmanticensia*, n. 4. 1979, nota 3, p. 178, subrayados del autor.
5. "Introducción" a su edición del *Fray Gerundio de Campazas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, tomo I, p. IV.
 6. Gérard Genette, "Présentation" en *Poétique*, n. 69 (consagrado al Paratexto), 1987, p. 3.
 7. Cuando un texto genera su propio metadiscurso y está ligado a la diégesis, podemos hablar del carácter autocéntrico, por cuanto se deja leer como una interpretación de su proceso de producción. Linda Hutcheon, "Modes et formes du narcissisme littéraire" en *Poétique*, n. 29, 1977, pp. 90-91.
 8. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987, pp. 7-8, subrayado del autor.
 9. Desde una perspectiva pragmática, este autor afirma que toda historia del texto literario debe confrontar dos coordenadas de análisis, una historia de la producción y una historia de la recepción, *cfr.* su "Introduction" en *La subversion du discours rituel*. Longueuil (Quebec), Editions du Préambule, 1985, pp. 14-15.
 10. Uno de los primeros en utilizar el término *cotexto* es Leo Hoek, quien realiza un voluminoso trabajo sobre la semiología del título, *cfr.* *La marque du titre: dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Paris, Mouton-éditeur, 1981.
 11. Tal concepción se deriva de la posición normativa de las poéticas clásicas o *preceptivas* que, en lugar de describir los fenómenos, daban reglas para su enseñanza y producción.
 12. La mnemotecnica es aquella parte de la retórica, encargada del almacenamiento de los principios aprendidos y de su actualización. Por esta razón los retóricos latinos la colocaban entre la *elocutio* y el *actio*. *Cfr.* Olivier Reboul, *La rhétorique*, Paris, PUF, 2a. edición, 1986 y Fernando de la Flor, "Un arte de memoria rimado en el *Epítome de la Elocuencia Española*, de Francisco Antonio de Artiga" en *Anales de Literatura Española*, n. 4, 1985, pp. 115-129.
 13. José Francisco de Isla, *Fray Gerundio de Campazas*, edición de R. Sebold, Madrid, Escasa-Calpe, 1960-1964. La cita está tomada del Libro I, capítulo 7, p. 130 y el subrayado es nuestro. Para simplificar el aparato de citas, señalaremos, con la abreviatura SE, la edición de Sebold, seguido del libro en número romanos y, del capítulo y de la página en números arábigos respectivamente.
 14. Quien desee profundizar en los problemas del lenguaje en el s. XVIII, lo remitimos al estudio de Fernando Lázaro Carreter, *Las ideas lingüísticas en España durante el siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1949 (Anejo XLVIII de la RFE).
 15. No hay que olvidar que esta polémica entre "barrocos" y "neoclásicos" vehiculiza intereses que van más allá del campo del lenguaje, pues se trata de la emergencia de un nuevo grupo, deseoso de acceder a puestos de mando y de desempeñar un papel en la vida social española. *Cfr.* Francois Lopez, *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines, 1976, pp. 138-174.
 16. Russell Sebold, *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación Juan March/ Cátedra, 1985, p. 41.
 17. Así los llama José Luis Alborg, *Historia de la literatura Española*, Madrid, Gredos, 1980, tomo III (consagrado al s. XVIII), p. 19.
 18. Ignacio de Luzán, *La Poética*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1974, p. 66.
 19. Feijóo, citado por Lázaro Carreter, *op. cit.*, p. 209.
 20. Esta es una idea constante en todos los preceptistas, después del Siglo de Oro, en la primera mitad del siglo XVIII, habrá dos grupos que reactualizarán tal credo; el grupo neoclásico y el círculo de Valencia, en torno a la figura de Gregorio de Mayans. *Cfr.* Sebold, *op. cit.*; y López, *op. cit.*, en especial "La tradition intellectuelle et le premier dix-huitième siècle".
 21. Roland Barthes señala, con gran acierto, que la noción de *Preceptiva* nace de la fusión entre Poética y Retórica, consagrada en la Edad Media, y que Aristóteles oponía. La mimesis poética se transforma en un conjunto de reglas y preceptos de composición y estilo que pueden enseñarse y transmitirse: "la literatura -acto total de la escritura- se define por el escribir bien", *Investigaciones retóricas I, La Antigua Retórica: Ayudamemoria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 16, subrayado del autor.
 22. Luzán, *op. cit.*, 142-143, subrayado nuestro. (Libro II, cap. VII. "De la belleza en general de la poesía y de la verdad").

23. Dice Feijóo al respecto: "Sólo por dos medios se puede pretender la formación del estilo; el de la imitación y el de la práctica de las reglas de la Retórica y el ejercicio", *Cartas Eruditas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1944, p. 37. ("La elocuencia es naturaleza y no arte").
24. "(...) fait ressortir l'inimitable du modèle, en réduisant à presque rien la différence de l'imité à l'imitant" (traducción nuestra), Michel Deguy, "Limitation ou illimitation de l'imitation: remarques sur la parodie" en *Le singe à la porte: vers une théorie de la parodie*, Nueva York, Peter Lang, 1984, p. 4, subrayado del autor.
25. Respectivamente, *Diccionario de la Real Academia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, tomo II, p. 1415; Joan Corominas, *Diccionario etimológico de la Lengua Española*, Berna, Francke, 1947, tomo IV, p. 869.
26. "(...) un esprit vif, une bonne mémoire, une voix qui porte et un physique qui n'inspire aucune répulsion particulière" (traducción nuestra), Joël Saugnieux, *Les jansénistes et le renouveau de la prédication dans l'Espagne de la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1976, p.127.
27. Feijóo, *op. cit.*, p.44, subrayado del autor.
28. Emilio Alarcos, "Los sermones de Paravicino" en *Revista de Filología Española*, t.XXIV, n. 3-4, 1937, p. 265.
29. Genette, Seuil, *op. cit.*, pp. 67-70.
30. Gerundio sostiene, en el diálogo final, la misma idea; el autor es aquel que firma la obra: "No trae nombre del autor; porque autor es el que da o ha dado a la estampa algunos libros, y no sabemos que el mayordomo de la casa de locos de Toledo haya impreso hasta ahora alguna obra" (SE, VI, 1, 197).
31. Respectivamente, "(...) consiste à magnifier ou à rabaisser l'objet du discours, pour mieux persuader", "(...) son rôle propre est (...) de faire valoir (...)", Olivier Reboul, *La Rhétorique*, París, PUF, 1986, 2a. edición, pp. 25 y 19.
32. Madrid, Antonio de Sancha, 1786, tomo I, p. XXVI, subrayado nuestro.
33. Remitimos al lector a las primeras páginas de nuestro artículo "Hacia una lectura de la estrategia paratextual del *Fray Gerundio de Campazas*; la fuerza centrípeta del prólogo autorial", con el fin de percibir las relaciones entre prólogo y cartas-censuras, en *Revista de Filología y Lingüística*, n. 2, 1990.
34. "Vise un objet hors du texte, mais utilise la parodie en tant que dispositif structurel pour réaliser son but correctif" (traducción nuestra), Linda Hutcheon, "Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie" en *Poétique*, n. 46, 1981, p. 148.
35. "la parodie représente, à la fois, la déviation d'une norme littéraire et l'inclusion de cette norme comme matériau intériorisé" o "une incorporation d'un texte parodié -d'arrière-plan- dans un texte parodiant, d'un enchaînement du vieux dans le neuf", *ibid*, p. 143, subrayado del autor.

2. Conceptos teóricos

Para abordar la problemática de la interrelación paratextual de los postulados de Leo Houck quien divide el estudio de los títulos en los cuatro componentes que sintetizamos:

Componente traductor: Las relaciones que existen entre los diferentes signos de un mismo conjunto en la práctica semiótica.

Componente semiótica: Las relaciones entre el signo de la práctica significativa dada y la representación mental. Es un estudio del referente, entidad abstracta, convencional, cultural.