'*Robando la fruta de ajenos huertos*': representación autorial y hurtos literarios en Luis Hurtado de Toledo

Jimena Gamba Corradine
Universitat Autònoma de Barcelona

Recibido: 28 de octubre de 2016 *Aceptado: 10 de noviembre de 2016*

Abstract: In this article we are studying the image that Luis Hurtado de Toledo (1523-1590) constructs of himself as an "author" in texts and paratexts, taking into account the recent critical trend on the idea of authorship. Firstly, we restore the representations of the biographical author, contrasting them with the representation of the author as a character. Secondly, we analyze the representation of the author as a thief, concluding that it is only possible to speak, in terms of the idea of author-function, of a false "author-function" in Hurtado de Toledo's works, constructed in their texts and paratexts with the intention of giving some coherence to his work.

Key words: Luis Hurtado de Toledo; authorship; plagiarism; poetic imitation; litterary rework.

Resumen: Teniendo en cuenta las corrientes críticas actuales sobre la categoría de autor, en este artículo analizamos los distintos niveles de representación autorial en los paratextos y textos de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590). Inicialmente estudiamos la representación del "autor-histórico," conectándola con la representación del "autor-personaje." A continuación indagamos sobre la imagen del autor como "ladrón" o "hurtador" de textos ajenos, concluyendo que, en términos de la búsqueda de una "función-autor," solamente es posible hablar en la *obra* de Luis Hurtado de una "falsa función-autor," que cumple el objetivo de dar coherencia y unidad a sus trabajos.

Palabras clave: Luis Hurtado de Toledo; representación autorial; plagio; imitación poética; reelaboración literaria.

Introducción[1]

Además de copiar, reelaborar, prosificar e imitar obras ajenas, si en otra cosa fue prolífico Luis Hurtado de Toledo (1523-1590) a lo largo de su variada carrera literaria fue en la escritura de pre y post-liminares. Este párroco de la Iglesia de San Vicente en Toledo no solo redactó acrósticos, prólogos y versos laudatorios para obras ajenas, editadas en imprentas toledanas, sino que también incluyó un número considerable de paratextos en las dos compilaciones poéticas que sacó a la luz bajo su nombre: un impreso de 1557 intitulado *Cortes de Casto Amor y Cortes de la Muerte* y *Las trescientas* (ms. 107 de la Biblioteca de la Universidad de Santiago).[2] En estas dos misceláneas literarias se trata de textos-margen que cumplen, la mayoría de las veces, la función de dar cohesión a una heterogénea amalgama poética.[3]

Es así como los paratextos hurtadinos pueden ser leídos como un hilo que une las variopintas cuentas (los textos) de sus compilaciones poéticas; un intento del toledano por generar la sensación de que la mano de un único autor engarza todos los textos. Pero, además, al tratar con una suerte de *hurtador* profesional que copia al pie de la letra, reelabora, traduce o termina textos ajenos, quizás uno de los elementos más interesantes para analizar en estos márgenes sea la forma como el propio Hurtado de Toledo se presenta a sí mismo como 'autor'. En ese entrecruce de funciones que el paratexto representa —donde se

---

[1] Este artículo se inscribe en el marco del proyecto *Censura, textualidad y conflicto* (FFI2015-65644-P, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España), con sede en el Seminario de Poética del Renacimiento (UAB) y bajo la dirección de la Dr. María José Vega. Así mismo, este trabajo se realizó dentro de la Red de Excelencia *Voces y Silencio. Discursos literarios de la Primera Modernidad* (FFI 2015-71390-REDT 2015).

[2] Sobre Luis Hurtado de Toledo sigue siendo fundamental el trabajo de Rodríguez-Moñino, pese a que reproduce alguna información imprecisa. Los datos biográficos más significativos fueron suministrados por Vegue y Goldoni y completados ampliamente por Greco. Véase también, recientemente, Gamba Corradine (2012, 2013a y 2013b).

[3] Efectivamente, estas dos compilaciones constituyen una particular reunión de textos, algunos de los cuales parecen haber sido incluidos por Hurtado de Toledo con un criterio claro (en el impreso, por ejemplo, se incorporaron varios textos de temática amorosa, arraigados en la tradición alegórico-dantesca); sin embargo, no es evidente que otros materiales literarios se insertaran con una pauta determinada. A esto se suma que, siendo algunos textos elaboraciones del toledano en las que es recurrente la copia literal (a veces intercalada con pasajes *originales*), la sensación panorámica que las misceláneas proporcionan es la de un *collage* textual construido con fragmentos de procedencia muy variada.

ponen en juego las nociones de autoridad, autoría, lector, dedicatario, etc. (Ruiz Pérez 54)— la cuestión del autor constituye sin duda un punto fundamental, en la medida en que el paratexto puede ser entendido como ese espacio idóneo en donde el autor se define, se deja ver y se presenta; ese espacio donde el autor se construye a sí mismo como una suerte de "primer personaje" del texto, pero, a su vez, de crítico y lector primigenios (Cayuela 164).

La representación autorial que Luis Hurtado de Toledo lleva a cabo en los paratextos puede ser leída en varios niveles: desde una categoría vinculada al "autor histórico" o "autor biográfico" (cuya veracidad, hasta cierto punto, es posible confirmar) pasando por la representación de un "autor-personaje" (protagonista de las visiones, los viajes alegóricos y los textos pastoriles), hasta, quizás la faceta más inquietante, la de "autor-ladrón" o "autor-hurtador." Sobre esta última, cabe adelantar que los paratextos hurtadinos son, sin duda, una riquísima muestra de la autoconciencia que un reelaborador y hurtador de textos ajenos en el Renacimiento podía tener sobre su propia labor: es recurrente leer en estos márgenes declaraciones explícitas o ambiguas sobre su quehacer como reelaborador textual, sugerencias veladas de los hurtos realizados, indicios de autocensura de sus propias prácticas *plagiarias* y, quizás lo más interesante y enigmático, ver cómo todo ello está generalmente expuesto en cierto marco *lúdico*, repleto de guiños al lector. De este modo, el análisis de este ejemplo concreto puede ser un punto de partida para entender la praxis del hurto literario en la época, un ejercicio que, como se sabe, además de no contar con un marco de preceptivas literarias que lo nominaran, estudiaran y regularan, tampoco contaba con una legislación que lo controlara o limitara.

Representaciones autoriales en las compilaciones de Hurtado de Toledo

En la bibliografía crítica post-Barthes sobre la cuestión de la autoría es frecuente la diferenciación entre distintos niveles de representación autorial. De este modo, la tradicional escisión entre "autor" y "yo lírico" se ha visto complementada y complejizada con categorías como la diferenciación a nivel discursivo propuesta por Maingueneau entre "autor" e "imagen del autor," o la triple partición de José-Luis Díaz entre "autor real," "autor textual" y "escritor imaginario" (Díaz y Maingueneau). Si bien varias de estas propuestas críticas se refieren a un contexto moderno en el que el "campo literario" involucró toda una serie de instituciones (salones literarios, prensa, etc.) que permitían y

facilitaban la construcción de algunos niveles de representación autorial, estas propuestas teóricas también pueden sernos útiles a la hora de trabajar con autores del antiguo régimen.

De este modo, pasaremos a continuación a establecer una diferenciación de niveles autoriales en el corpus sacado a la luz por Luis Hurtado de Toledo: la del "autor histórico," la del "autor-personaje" y, finalmente, la categoría de "autor-hurtador" o "autor-*plagiario*." Dos salvedades habría que hacer, sin embargo, antes de comenzar. Por un lado, es evidente que se trata de niveles de representación autorial que tienden a desdibujarse, pues llega a crearse una suerte de *continuum* entre ellas: ¿dónde puede establecerse con nitidez, por ejemplo, el límite entre los elementos biográficos expresados a través de la representación del "autor histórico" de un texto poético y la representación ficcional que este autor crea en él sobre su propia vida? En segundo lugar, habría que tener presente que si bien son sumamente pertinentes los intentos teóricos por diferenciar entre un nivel "discursivo" de la representación autorial (es decir, las representaciones del autor que se desprenden de su discurso), un nivel sociológico (la biografía del escritor) y la problemática hermenéutica del autor (a saber, la propiamente barthiana, que obedece a la pregunta por la pertinencia de rastrear la *intención* del autor a la hora de interpretar un texto),[4] también aquí, por lo menos en lo que a nuestro análisis particular concierne, estos niveles tienden a difuminarse, oscureciendo las categorías que la clarividencia teórica ofrece: ¿cuál era la *intención* (un problema hermenéutico) de Hurtado de Toledo al escribir paratextos en los que se representa a sí mismo como un "autor-hurtador" (una cuestión que concierne a la "imagen del autor" que se proyecta desde texto)? ¿Qué podemos saber de los vínculos contractuales con imprentas toledanas (un problema biográfico) a partir de su auto-representación como reelaborador (de nuevo una cuestión sobre la "imagen del autor" contenida en el texto)?

Representación del "autor histórico" y del "autor protagonista"

Luis Hurtado de Toledo nació en 1523 en una familia de origen converso y ejerció como párroco de la iglesia de San Vicente, en To-

[4] Véase Compagnon, quien señala la importancia de diferenciar estas categorías: "En el *topos* de la muerte del autor, se confunde al autor en sentido biográfico o sociológico, que ocupa un lugar en el canon histórico, con el autor en el sentido hermenéutico de su intención" (Compagnon 58).

ledo, desde 1553 y hasta su muerte en 1590.[5] Hijo de mercaderes acomodados, se labró una posición de mediana relevancia como clérigo y gozó de vínculos importantes con familias toledanas de prestigio. En las primeras décadas de sus intervenciones literarias se lo ha relacionado con María Mendoza y de la Cerda, alumna de Álvar Gómez de Castro, y posible dedicataria de la primera parte del impreso misceláneo *Cortes de Casto Amor y Cortes de la Muerte* (1557).[6] Posteriormente, Hurtado de Toledo tuvo relación con la familia Vargas-Manrique, concretamente con Ana Manrique, en su época de viudez del secretario de Felipe II Diego de Vargas: las obras del manuscrito que Hurtado saca a la luz con textos ajenos (y algunos aparentemente propios) en 1582 están dedicadas a tres miembros de esta familia (Blanco Sánchez; Madroñal Durán 1993 y 2012).

Pese a no contar con documentos probatorios, es muy probable que Hurtado hubiese tenido algún vínculo con las prensas de Juan Ferrer, pues además de imprimirse allí su compilación miscelánea de 1557, participó en la edición, reelaboración y escritura de textos y paratextos de obras editadas por este impresor.[7] Además, los acrósticos y los versos preliminares que saldrán más tarde de su mano (escritos para impresos de las prensas de Francisco de Guzmán y de Pedro López de Haro) invitan a considerar que Hurtado habría ejercido una labor de mediación cultural en el Toledo de la época. En 1569 se le encomienda realizar un censo estadístico de la población de la ciudad, a partir de los registros de las parroquias toledanas, y en 1576 se le confía la redacción de las respuestas a las 57 preguntas histórico-geográficas que Felipe II envió a las regiones del reino, que Hurtado responde en

[5] Sobre su origen familiar revísese Cantera Burgos. Una investigación detallada sobre su vida puede verse en Greco, a quien sigue Gamba Corradine (2013a).

[6] La principal defensora de esta identificación es Vaquero Serrano (111), quien sostiene que temas como la castidad en el amor o la representación de Diana estaban vinculados a María Mendoza y de la Cerda. A esto se añade que en el impreso aparece el escudo de los Mendoza, así como algún epigrama de Rodrigo López de Úbeda, quien, en opinión de Vaquero Serrano, "was closely linked to María and wrote a poem inspired by Álvar Gómez's 'The Coral'" (111).

[7] Si bien los primeros textos en donde aparece la rúbrica de Hurtado de Toledo —la primera edición del *Palmerín de Inglaterra* (1547) y la segunda edición de la *Tragedia policiana* (1548)— se imprimieron en casa de "Fernando de Santa Catalina," en ambos se añade al nombre del impresor el epíteto "difunto que Dios haya," lo que sin duda indica que Santa Catalina ya habría muerto para aquellas fechas. Como recuerda Delgado Casado, los materiales de Fernando de Santa Catalina los heredó Juan Ferrer.

el *Memorial de algunas notables cosas que tiene la imperial ciudad de Toledo*.[8]

La biografía de nuestro personaje se puede reconstruir a partir de documentos de archivo (pleitos, testamento, etc.).[9] Así mismo, resulta aprovechable la información que el propio Hurtado suministra en paratextos y textos, aunque (como es obvio) se trata de noticias y referencias que, al estar inscritas en ficciones literarias, pueden adolecer de veracidad:[10] resulta, sin duda, problemático incluir en una biografía con aspiraciones historicistas la representación que el propio autor haya intentado proyectar de sí mismo en paratextos y textos, más teniendo en cuenta que se trataba de un escritor diestro en ambigüedades y juegos literarios. Desde esta perspectiva, por útiles que puedan ser las reconstrucciones biográficas a partir de las pistas que el escritor suministra sobre sí mismo en sus textos literarios, sería riguroso y cumplidor que el crítico literario destilara esta representación siendo consciente de que, cuando no fuere posible confirmarla con documentación histórica, tendría que interpretarla como parte del juego de la ficción.

La representación autorial que el escritor fabrica de su vida en su literatura no está escindida, por lo menos en las tradiciones literarias que nos interesan aquí, del "autor-personaje" (un protagonista de la ficción, un "actor" rastreable en paratextos, pero, sobre todo, en textos).[11] Este último aparece, por ejemplo, en algunos escenarios alegóricos de las obras sacadas a la luz por Hurtado donde se imitan las travesías de los "autores-personaje" de la escuela alegórico-dantesca castellana o, en otras ocasiones, siguiendo el modelo de un pastor enamorado, como en la tradición bucólica de *roman à cléf* que iniciará en España Jorge de Montemayor (Madroñal 1993 y 2012). Así pues, el "autor histórico" puede contrastarse con una representación autorial de orden ficcional, que toma elementos de aquel para su consolidación, pero que se engendra, fundamentalmente, en el seno de la materia ficcional (paratextual y textual). Se trata, en suma, de una ficción

[8] Sobre el censo véase Kagan. Sobre las relaciones topográficas escritas a partir del cuestionario de Felipe II hay abundantísima bibliografía. La relación toledana puede leerse en Viñas y Paz.

[9] Veáse al respecto Vegue y Goldoni, Greco y Gamba Corradine (2013a: 21-36).

[10] Para una reconstrucción biográfica sobre Hurtado en esta dirección (es decir, a partir de su literatura) véanse los trabajos de Blanco Sánchez, quien suele abanderar afirmaciones arriesgadas, y revísense también los dos aportes de Madroñal Durán.

[11] Puede resultar iluminadora a este respecto la diferenciación etimológica realizada por Chenu entre 'auctor', 'actor' y 'autor'.

autobiográfica que, como recuerda Anne Cayuela al referirse a los paratextos narrativos de prosa hispánica del XVII, se fija generalmente ya desde el paratexto, donde tiene lugar "l'égalité entre protagoniste, narrateur et auteur: par le nom de l'auter, le titre, la préface et / ou la dédicace, le texto se donnera à lire comme une autobiographie, même si cette coïncidence est fictive" (Cayuela 167). Es así como en los prólogos y versos preliminares de sus dos compilaciones poéticas, el impreso *Cortes de Casto Amor* (1557) y el manuscrito *Las trescientas* (1582), Hurtado de Toledo establece un diálogo con sus mecenas respectivos en el que, partiendo de relaciones biográficas históricas, se consolida el juego de la ficción.

Si consideramos el impreso de 1557, Hurtado escribe dos dedicatorias (primera y segunda parte del volumen) a Felipe II. Es difícil determinar si el rey recibió y leyó estos brevísimos prólogos, o saber hasta qué punto la corona participó monetariamente en la impresión del libro, pues la brevedad y simpleza de estos preliminares, así como las usuales prácticas falsarias de Hurtado siembran algunas dudas sobre la veracidad de estas dedicatorias. Pero en esta primera parte del impreso, por otro lado, además del prólogo a Felipe II, hay otros paratextos (otro prólogo, un epigrama latino, una epístola, etc.) dedicados a una tal "María." Es posible considerar que se tratase de María Mendoza y de la Cerda (1522-1567), nieta del arzobispo Pedro González de Mendoza e hija de Diego de Mendoza y Ana de la Cerda.[12] Sea como fuere, la representación de esta María en los paratextos oscila entre dos polos, el histórico y el ficcional. Por un lado, se la presenta como la "dedicataria" a quien "amorosamente" el autor ofrece algunas de las obras de temática venusina, para que, mediante su amparo, el vulgo las deje "navegar en paz, por su fluctuante piélago," pero, de otro, María es presentada en los mismos términos que los personajes femeninos de las ficciones literarias del impreso que desprecian el amor del "auctor-personaje." Los paratextos actúan aquí como una suerte de zona gris entre realidad y ficción donde María es a la vez una "ilustre, sabia y graciosa dama" dedicataria del texto de Hurtado y una "musa" literaria, "Diana muy clara y diestra," que rechaza, como las heroínas literarias de las alegorías amorosas del impreso, el afecto del protagonista masculino. De este modo, por ejemplo, al final del *Coloquio de la prueva de leales*, la propia María toma la voz en un paratexto poético, al dirigirse al "escritor" en estos términos:

[12] Véase Vaquero Serrano (111).

Tú, mentiras infinitas,
en tus razones, escriptor, derramas.
Que ansina no te quemas ni ansí amas,
ni soy yo tan hermosa qual recitas,
son estas cortes vanas y exquisitas
para engañar con ellas a las damas (Gamba Corradine 2013a: 498).

La figura femenina que rechaza al auctor-protagonista es también la "lectora-destinataria" que lee el "quaderno" del poeta, y este es, así mismo, autor-histórico y autor-protagonista que acaba finalmente "abrasado" en las llamas del amor por el desdén de María. Esta representación paratextual de las dos caras de "María" encuentra su forma más literaria en ficciones como las *Cortes de Casto Amor*, donde el autor-personaje-enamorado transita un itinerario alegórico que culmina con un progreso espiritual y amoroso.[13] Al inicio de la obra, el autor-personaje "con amorosa passión y coraçón afligido" pide a Casto Amor (hijo de Diana y enemigo del "falso Cupido") que le otorgue la unión con su dama. Este lo convida a que lo acompañe a las Cortes de Amor (peticiones de casos amorosos), conduciéndolo antes por distintos escenarios donde se castigan o se premian los comportamientos amatorios (Cárcel de Amor, Limbo de los Inocentes, Gloria de Leales, Cárcel de las Ingratas).[14] A partir de estas visiones, y de asistir a las Cortes, el autor-personaje lleva a cabo un aprendizaje que lo conduce, finalmente, hacia el último escalón en el crecimiento espiritual-amoroso, donde, en un encuentro con su dama, opta por echar a un lado "el yugo de amor y vanidad mundana" y comenzar a amar espiritualmente (es decir, iniciar una "carrera divina"), un elemento —como sabemos— autobiográfico de Hurtado de Toledo, que ejerció como sacerdote. Aquí se produce, por tanto, una suerte de "conversión" del protagonista, "de siervo de la dama a siervo de Jesús," como señalaron Gerli y Lacarra

[13] Asumimos, así, que es posible hablar de una suerte de "macro autor-personaje" que aparece en las distintas piezas poéticas (sin importar su género) con distintos nombres (Lusardo, Lucitano, Lucioleal) encarnando esa representación autorial a caballo entre biografía y ficción. Así mismo, la contraparte femenina también puede ser entendida como una "macro dama" con las mismas características. No es descabellado este planteamiento en una 'obra' poética como la de Hurtado de Toledo, pues los motivos amorosos, los recorridos, las conclusiones morales son, en los ejemplos de literatura amorosa, generalmente los mismos: la búsqueda de un amor de tipo intelectual al que se accede a partir de una serie de 'pruebas' o experiencias amorosas en entonos alegóricos.

[14] Cabe señalar aquí que la novelita es, en parte, una prosificación de la *Octava rima* de Boscán, como se hace explícito en Gamba Corradine (2013b).

para el *Siervo libre de amor*, y como ocurre en otras novelas sentimentales (Lacarra).

No quisiéramos alargarnos en la síntesis de obras donde el "autor-personaje" experimenta un proceso similar. Basta señalar que en el *Hospital de galanes*, en la *Ficción deleitosa y Triunfo de amor* (viajes alegóricos del mismo impreso) y en la *Égloga silvana* (editada independientemente en 1553 y luego *c.* 1570) se puede rastrear la figura de un "autor-personaje" que encuentra finalmente una salida a su conflicto amoroso en la escogencia del amor intelectual y/o del amor divino; una figura que aparece en ocasiones enmascarada bajo un nombre de ascendencia pastoril (Lucioleal / Lusitano) y que constituye una suerte de "macro-autor personaje" que destila elementos "autobiográficos."

Un proceso de ficcionalización de la destinataria, similar al de María ya descrito, se reproduce en algunas de las obras del manuscrito de 1582, pero, en este caso, la "musa" del autor-personaje es Ismenia, sobrenombre de Isabel, tercera hija del matrimonio Vargas-Manrique. Ya críticos como Madroñal Durán han intentado 'descifrar' los recodos autobiográficos de obras como el *Teatro pastoril en la ribera del Tajo*, el *Templo de Amor* o la *Scuela de avisados*, en donde el autor-personaje entabla un vínculo con la destinataria-amante "Ismenia." Al igual que con María, en varios paratextos del manuscrito se teje una ambigua relación entre el autor y esta dedicataria-amada en la que se desdibujan los límites entre lo histórico y lo literario.

Representación del "autor-hurtador"

Uno los elementos más inquietantes e interesantes de la construcción autorial hurtadina es cómo este reelaborador literario declara en sus paratextos que algunos escritos que saca a la luz son ajenos. Estas declaraciones se exponen con matices muy diversos, que van desde explicaciones patentes en algunos prólogos, en los que Hurtado de Toledo dice haber terminado una obra,[15] pasando por versos pre y postliminares en los que sugiere ser autor de una obra ajena,[16] hasta enunciaciones donde insinúa haber "hurtado" o "robado" un texto, haciendo así partícipe al lector de sus propias prácticas *plagiarias*.

[15] Es el caso de la *Comedia de Preteo y Tibaldo* (1553) de Perálvarez de Ayllón, en cuyo prólogo Hurtado de Toledo dice haber añadido lo que creía que faltaba a la obra. Hace lo mismo en el prólogo a las *Cortes de la Muerte* de Miguel de Carvajal, donde señala que prosiguió y acabó la obra (Gamba Corradine 2013a: 48 y 50).

[16] Sucede en el acróstico a la primera edición del *Palmerín de Inglaterra* y, con implicaciones distintas, en la *Tragedia Policiana* (véase más abajo).

Prácticamente todos los estudiosos del problema del hurto literario en el Renacimiento (o de reelaboraciones poéticas íntegras o semi-íntegras) coinciden en señalar la dificultad que hay en el hecho de intentar aprehender el fenómeno de estas rescrituras literarias desde nuestros prejuicios modernos. Ni el término ni el concepto 'plagio' existieron en la época con el significado que les otorgamos actualmente, y voces como *hurtar* o *robar* tenían una connotación muy distinta de la que adquirieron a partir de la paulatina formación de los derechos de usufructo económico y simbólico de un autor sobre su obra.[17] A esto se suman dos cuestiones difíciles de aprehender: de una parte, la herencia medieval de transmisión de textos, regida por una tradición ajena a la consciencia moderna de individualidad, perdura en los primeros siglos de la imprenta. Las reelaboraciones, las imitaciones al pie de la letra, las refundiciones de textos son moneda corriente.[18] De otra parte, la *imitatio*, que en el Renacimiento direccionó las prácticas escriturales, no promulgaba una férrea distinción entre imitación y hurto.

De esta complejidad a la hora de abordar el problema del hurto poético en el Renacimiento es consciente Paolo Cherchi, quizás uno de los investigadores que más tiempo y esfuerzo han dedicado a esta cuestión, al señalar que el robo literario en esta época fue un procedimiento escritural que parece verse necesariamente abocado a confundirse con la reescritura:

> Tuttavia sembra legittimo concludere che plagio e riscrittura sono termini intercambiabili nella maggior parte dei casi. La distinzione fra plagio e riscrittura, nella misura in cui è possibile farla, si rivela, dunque, utile per un discorso critico fatto di volta in volta per singole opere e singole autori; si dimostra, però, di scarsa utilità se intendiamo tracciare una storia del fenomeno (Cherchi 15).

Del mismo modo, resulta difícil distinguir los límites entre hurto e *imitatio*, como recuerda Quondam, pues siempre cabe la posibilidad

[17] El término 'plagiario' y sus derivados no se utilizaban en la época para designar lo que hoy día designan. El término 'plagio' con el sentido de "hurto o apropiación de libros, obras o tratados ajenos" solo aparece registrado en el Diccionario de la RAE a partir de 1803. Lo mismo ocurre con la voz 'plagiario', definida como "el que hurta los conceptos, sentencias o versos de otro y los vende por suyos." Y, en el *CORDE*, el registro de la voz "plagiario" tiene lugar por primera vez solo en 1733. La historia del 'plagio' con la idea aneja de *copyright*, es decir, del derecho de propiedad intelectual de un autor que prohíbe o limita la copia o reproducción de su creación, encuentra su marco jurídico en Europa en los primeros años del siglo XIX (Perromat).

[18] Véase Mazzacurati y Plaisance, Cherchi y Gigliucci.

de que aquel se interprete como una suerte de imitación torpe y mediocre:

> Uno scrittore che copia, riscrive senza citare, manipola, eccetera non è un plagiario, almeno nei termini contemplati dai nostri codici giuridici: il suo furto se compiuto con destrezza (se la sua arte non è riconosciuta come tale, ma sembra natura, aveva proclamato, una volta per sempre, il *Libro del Cortigiano*), riguarda propio l'imitazione, ne è la forma constitutiva (come le api, perché '*apes debemus imitari*') (Quondam 21).

La "destrezza" a la que se refiere Quondam no es necesariamente la característica principal de ciertos imitadores. Es el caso de nuestro Hurtado de Toledo, quien, además de realizar copias literales de extensos fragmentos que no implicaban pericia literaria alguna, en los pasajes donde llevó a cabo reelaboraciones poéticas estas no constituyeron un avance estético frente a su modelo (sino, generalmente, lo contrario). Pero a la cuestión del frágil criterio que, según las preceptivas poéticas renacentistas y según las prácticas de escritura de herencia medieval, existía a la hora de diferenciar una imitación de un hurto poético, hay que sumar otra serie de factores, como los cambios en el campo literario que la invención de la imprenta implicó, con sus nuevas formas de producción y comercialización del libro (Chartier), así como el paulatino desarrollo de la conciencia moderna de individualidad.[19]

Pero sin detenernos en estas consideraciones de amplísimo calado, lo que nos interesa aquí, para interpretar con cierto rigor histórico las auto-alusiones *plagiarias* de Hurtado de Toledo a las que nos referiremos a continuación, es evidenciar que hubo en la época un tipo de reelaboración poética muy próxima al hurto poético, de cuya existencia eran conscientes hombres de letras y preceptistas.

Con la teoría de la imitación poética también se recuperaron las analogías que la antigüedad había desarrollado sobre la emulación, como la señalada en el texto citado de Quondam, el consabido *apes debemus imitari* de las *Cartas a Lucilio* de Séneca.[20] Junto a esta ana-

---

[19] Lo señala Foucault en sus reflexiones sobre el autor. Véase también Pfister, quien recuerda que la imposición de la originalidad como un valor estético (que sitúa en el contexto francés en torno a 1699) está vinculada a la idea de Lock de "propiedad de persona," uno de los conceptos más importantes del individualismo jurídico y del liberalismo político.

[20] "Debemos, según dicen, imitar a las abejas que revolotean de aquí para allá y liban las flores idóneas para elaborar la miel" (epístola 84.3 (libro XI) de las *Epístolas*

logía ejemplar, que apuntaba a la idea de libar el polen de diferentes flores para elaborar la propia miel poética, encontramos otra serie de metáforas (Nakládalová), también prestigiosas, al ser "transformativas" (transforman el material heredado): así, por ejemplo, la digestiva (los textos que se digieren convirtiéndose en carne y sangre propias) o la filial (el hijo que imita al padre). También existieron otras analogías menos prestigiosas, que representan la imitación servil, al tratarse de ejercicios que aprehenden los textos de la tradición de forma acumulativa: así, por ejemplo, la analogía del simio (que copia literalmente) y, aún más desprestigiadas, las metáforas aviares: de aves como el papagayo, la picaza, el cuervo, la corneja o la urraca se destacaba su habilidad para la imitación musical o lingüística, o bien, en el caso, por ejemplo, del cuervo o la picaza, se señalaba su tendencia al hurto, según la fábula esópica retomada por Fedro en la que la corneja se viste con las plumas del pavo real.[21] Ya Plinio el Viejo había dedicado algunos apartados de su *Historia natural* a "las aves que hablan," en donde incluía a los papagayos, que imitan todas las voces humanas (y que incluso conversan de forma particularmente soez si el vino las acompaña), o a los arrendajos, a los que considera más locuaces y expresivos que la urraca.[22]

Pero por más que este tipo de imitaciones poéticas serviles fuera práctica recurrente en los primeros siglos de imprenta, lo cierto es que no resulta del todo fácil interpretar hasta qué punto una imitación o reelaboración poética realizada con poca destreza era concebida como un hurto y, sobre todo, cuál podía ser el juicio estético que se tuviera de este. Por ello, las pistas que Hurtado de Toledo suministra en sus paratextos sobre sus propias reelaboraciones y hurtos constituyen un

---

morales a Lucilio). Véase Pigman, quien analiza el uso de estas metáforas imitativas en la tradición y, más recientemente, Nakládalová.

[21] La fábula la recrea Horacio (*Epístolas* 1.3.19), relacionándola con el plagio literario.

[22] En los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (*c.* 1550) se recrea la fábula del cuervo que aprendía todo lo que oía (Arce de Otálora, II: 1225), y en el *Endecálogo contra Antoniana Margarita* (1556) de Francisco de Sosa se presenta como animales semejantes al cuervo, al tordo, al papagayo y a la picaza, que "aprendiendo a hablar, hablan ellos después de enseñados por sí solos" (Sosa 41); aunque algunos diferencian al cuervo de las aves parleras por excelencia: "Este cuervo que atribuyen a Apolo se entiende de los grajos o picazas, que son aves parleras, y no cuervos; así lo dice san Isidro, y Ovidio, contando esta fábula, donde dice: *corve loquax*, que quiere decir: el cuervo es parlero, lo cual más pertenece a las grajas y picazas que al cuervo" (Pérez de Moya 260).

ejemplo singular y especialmente iluminador si se pretende conocer los límites conceptuales entre imitación y hurto.

Cuando Luis Hurtado de Toledo copia y reelabora parece ser plenamente consciente del tipo de imitación que realiza. De una parte, en varias ocasiones utiliza la paronimia entre su apellido, "Hurtado," y el verbo "hurtar" en fragmentos originales que añade a obras ajenas editadas bajo su nombre. Esto ocurre, por ejemplo, en una de las variantes del *Hospital de galanes enamorados* (poema seguramente original de Juan Boscán),[23] donde se lee "soy de libertad *hurtado*" frente a "yo soy un desventurado" de una de las versiones conocidas del poema. Esta variante podría interpretarse, como señala Nider, como una suerte de *senhal* de raigambre trovadoresca, "todavía frecuente en la época y muy del gusto del autor de obras en clave, como las que dedicará posteriormente a los componentes de la familia Vargas-Manrique" (Nider 932), pero también se podría interpretar como una indicación tácita de que el texto no es propio.

Esta paronimia la encontramos nuevamente en un paratexto postliminar del *Espejo de gentileza*, un manual de gentileza incluido en la miscelánea de 1557 que (como era de esperarse) tampoco es plenamente obra *original* del toledano.[24] En el envío final, con la rúbrica "A la señora a quien se embía este espejo," se lee:

> En este *espejo* se muestra,
> hermosa y muy sabia dama,
> mi figura con la vuestra,
> vuestra forma y fama honesta
> y de mí, por vos, la fama.
> Va limpio y acecalado

[23] Sobre los problemas de autoría del *Hospital de galanes enamorados* (*Hospital de amor* en otras versiones) revísese Von Wunster, Salido López y Gamba Corradine (2013a: 264-96). Aunque con algunas diferencias argumentales, los investigadores coinciden en que el poema no es, definitivamente, de Luis Hurtado de Toledo y que muy probablemente fue obra de Boscán.

[24] Sobre los manuales de gentileza como género revísese Chas Aguión. Fue Rodríguez-Moñino (155) uno de los primeros en notar que el *Espejo de gentileza* del manuscrito hurtadino era una reelaboración del *Doctrinal de gentileza*, poema impreso en el *Cancionero general* de 1514, donde se atribuye al Comendador Hernando de Ludueña. El *Doctrinal de gentileza* lo reelabora Hurtado de Toledo en una forma muy particular, al cambiar el tipo de estrofa (de oncenas a décimas), modificar el orden de los versos en las estrofas y, en la parte final, copiar al pie de la letra estrofas enteras del original de Ludueña. Para más sobre esto revísese Mazzocchi, González Cuenca (IV: 302) y Gamba Corradine (2013a: 297-321).

este espejo que os es dado.
Con temor de algún ladrón,
guardadle en el coraçón
y no morirá *hurtado* (Gamba Corradine 2013a: 563).

Al juego de homonimia entre el título de la obra y la idea de que el texto "refleja" al autor y a la dama (que refuerza la pretensión amorosa bajo la sugerencia del tópico de la transformación de los amantes) se añade, en las últimas líneas, la solicitud del autor para que la dedicataria "guarde" y conserve el *Espejo de gentileza* en su corazón, con el fin de que el texto no corra el riesgo de ser "hurtado." Una alusión irónica, sin duda, al propio hurto cometido por el toledano.

De otra parte, en el manuscrito intitulado *Las trescientas* (ms. 107 de la Universidad de Santiago), sacado a la luz en 1582, nos encontramos con la *Scuela de avisados*, un colección de proverbios morales que muy probablemente no sea obra de Luis Hurtado, pues todo parece indicar que este los copió, con escasas variantes, de los *Proverbios morales* de Alonso Guajardo Fajardo.[25] Al comparar el manuscrito de Luis Hurtado con la edición conocida de estos proverbios (1585), las últimas tres estrofas resultan adiciones del toledano, donde se lee:

Hurtado fue el memorial
destos altos documentos
de philosophía moral,
tocando en todos asientos
para enmendar cada qual.
Quien de tal plato comiere
tome lo que a su sabor
y provecho mejor fuere,
porque el nombre del author
por la edad callar se quiere (Gamba Corradine 2013a: 1041).

La declaración del hurto es bastante explícita y justamente por esto no parece que venga acompañada de ningún tipo de autocensura o autocrítica. A esto se añade el hecho de que Hurtado se abstiene de declarar el nombre del autor, algo que pone la balanza a favor de la

[25] Los *Proverbios morales* son una serie de sentencias que, si creemos al prologuista de la primera edición conocida, la de 1585, habrían circulado de forma manuscrita y deturpados desde su composición, en la primera mitad de siglo. Así mismo, siguiendo las indicaciones del prólogo de esta edición, su autor sería Alonso Guajardo Fajardo, caballero cordobés. Para más sobre esto véase Greco (211-2), así como Gamba Corradine (2013a: 81-8 y edición en páginas 1019-44).

ambigüedad sobre el propio robo literario. También Hurtado presenta con cierta ambigüedad la autoría de los versos al incluir en uno de los dos sonetos postliminares de la *Scuela de avisados* la sugerencia de que las "lenguas maliciosas" "cortan" ropas ajenas para su vestido. Se trata de una referencia inserta en el primer soneto, que Hurtado de Toledo dedica a Ismenia (Isabel).[26]

A las paronimias mencionadas podemos sumar otra serie de sugerencias de robos literarios dispersas en los paratextos. Resultan de interés, por ejemplo, las insinuaciones de los postliminares del *Templo de Amor* donde, mediante un soneto dedicado al autor, un caballero admite querer "hurtar el estilo y elegancia" con que está escrita la obra y, más adelante, señala cómo el "autor-personaje" del *Templo de Amor* "hurtó" el sacerdocio. Lo mismo ocurre en otro soneto de los preliminares de esta misma obra, escrito por un tal Joan de la Vega para Hurtado, en donde aquel señala cómo nuestro autor "pone hechos ceniça los dezeos / de los que buscan de robar con arte / lo que jamás podrán tiempo ni muerte." Las sugerencias del robo en los paratextos de este poema alegórico no son, nuevamente, gratuitas, pues, efectivamente, *El Templo de Amor* hurtadino no es otra cosa que una traducción en octosílabos del poema en endecasílabos *Il Tempio d'amor* de Nicolò Franco.[27]

Así mismo, en el poema alegórico *El hospital de necios* (también del manuscrito de 1582) en el que se satirizan los distintos tipos de necios, en uno de los paratextos postliminares, una epístola en verso del "sabio y facundo Francisco de Torres" a Luis Hurtado, se continúa el catálogo de necios del hospital, pero referido a las letras: se suministran allí varios ejemplos de necios que imitan servilmente un modelo,

[26] El tópico de la transformación de los amantes vuelve aquí nuevamente en la relación autor-dedicataria: "Y pues que poseéis dos coraçones, / curad del que tenéis aprisionado, pues es misericordia vuestro oficio" (Gamba Corradine, 2013: 1043).

[27] *Il Tempio d'Amore* de Franco se editó en Venecia en 1536 y, curiosamente, resulta ser una reelaboración al pie de la letra de una obra de Iacopo Campanile intitulada *Opera nouva nomata vero Tempio de Amore*. La tradición de arquitecturas alegóricas y, en concreto, de templos de Amor literarios, parece bastante extendida en la Italia de la primera mitad de siglo XVI: Galotto del Carretto escribió un templo de amor que gozó de varias ediciones a partir de la primera de 1520. De otra parte, Iacopo Campanile, a quien copia Niccolò Franco, editó la *Opera nuovanomata vero tempio d Amore* (Alife: Aloisio Acilio, 1536), aunque el texto con seguridad circulaba manuscrito antes de su impresión (Simiani y Capata). Uno de los manuscritos en los que se conservó esta obra fue el de la Biblioteca Nacional de Nápoles (manuscrito misceláneo XIII. G. 42). Para más sobre esta reelaboración de Hurtado de Toledo revísese Gamba Corradine (2013a: 70-6).

utilizando algunas de las populares analogías animales a las que nos referíamos antes. Se habla, por ejemplo, de un necio "que presume de avisado, / de discreto y de galán, / porque a Diana y Boscán / quatro vezes a pasado."[28] Se utiliza también la analogía aviar de la mala imitación, al señalar que hay otro tipo de necio que es "deudo y pariente / del tordo y del papagayo, / que diçe 'mayo' la jente / y él lo aprende fácilmente / sin saber qué cossa es mayo," y se satiriza al necio "que vende un qüento casero / por nuevo rezién sacado, / y es el qüento más contado / que moneda de escudero," así como al reelaborador que estropea la obra original, representándolo bajo la figura del zapatero que, sin ningún conocimiento de letras, presume "d'enmendar al Ariosto" (Gamba Corradine 2013a: 1006-7).[29]

Si bien los ejemplos referidos de autoacusaciones de Hurtado a obras que tradujo, imitó o copió constituyen ya un corpus considerable para entender la auto-representación del "autor" como "ladrón," a ellas habría que añadir las primeras muestras de declaraciones ambiguas de apropiación literaria. Se trata de los albores de las prácticas falsarias del toledano, donde retoma obras ajenas y, mediante un paratexto, sugiere haberlas escrito.[30]

El caso más revisado por la crítica es el del primer libro del *Palmerín de Inglaterra* (Toledo, en casa de Fernando de Santa Catalina, 1547), en el que Hurtado de Toledo incluye, en los postliminares del texto, cuatro octavas en versos de arte mayor con rúbrica "El auctor al lector," que forman el acróstico "Luys Hurtado Autor al lector da salud."[31] En ellas presenta este libro de caballerías siguiendo los modelos de poesía pre y postliminar propios del género, como los encontramos, por ejemplo, en las *Sergas de Esplandián* (1510), *El Primaleón* (1512), el *Valerián de Hungría* (1540), el *Clarián de Landanís* (1550) o *Febo el Troyano* (1576). Se trata de paratextos en los que se presenta la obra al lector ("aquí encontrarás," "veréis," etc.), a través de una serie

[28] ¿Quizás asumiendo "pasar" en el sentido "tragar" (*DRAE*, 1780)?, lo que vendría a relacionarse con la analogía digestiva del mal imitador que se indigesta con las lecturas realizadas.

[29] Hasta el día de hoy el *Hospital de necios* sigue considerándose obra de Luis Hurtado, pero no sería extraño que se tratara de otra de sus reelaboraciones o copias.

[30] Para lo que sigue véase Gamba Corradine (2012).

[31] Los versos acrósticos se utilizaron ocasionalmente en la Antigüedad y en la Edad Media desempeñando la función de sello de autenticidad y "tienen algo de *divertimento* y valen también para enmascarar el nombre del autor, especialmente para reconocer así una autoría incompleta —por ser su obra una adaptación o por ser sólo parcialmente suya— o cuando se escribe para un círculo restringido" (Lobera, Serés, Díaz-Mas et al: 714-5).

de tópicos, como la alianza entre armas y amores, la declaración del componente doctrinal de esta literatura y de su apacible y dulce estilo y la idea de que incluye aventuras nunca antes vistas que superan a héroes pasados (troyanos, de otros libros de caballerías, etc.). Finalmente, se añade una suerte de *captatio benevolentiae* bajo diferentes fórmulas (solicitud al lector para que no escuche lenguas envidiosas, por ejemplo). Las octavas finales de Hurtado de Toledo reproducen, así, los motivos de paratextos caballerescos que el género ya había consolidado, pero nuestro autor añade (además del acróstico ya referido y de la rúbrica donde insinuaba que él era el autor del libro de caballerías) una alusión interna a la apropiación de este texto ajeno. Dirigiéndose al lector, señala: "Coged con sentido en ello despierto / todas las flores de dichos notables, / oyendo sentencias que son saludables, / robando la fruta de agenos huertos."[32]

Un año después, Hurtado de Toledo compone un juego paratextual similar, al sacar a la luz, con algunas modificaciones, una segunda edición de la *Tragedia policiana* (Toledo, en casa de Fernando de Santa Catalina, 1548), comedia celestinesca con *princeps* de 1547 (Toledo, a costa de Diego López). Si bien en la primera edición de la *Policiana*, donde aparentemente no hay ninguna intervención hurtadina, no se encuentra explícito el nombre del autor de la obra, en los preliminares se pueden leer cuatro octavas "a los enamorados" (también presentes en la segunda edición), de las que, en forma de acróstico, se entresaca: "El bacheller Sebastián Fernández". En la segunda edición Hurtado de Toledo añade a este paratexto unas octavas postliminares con rúbrica "Luis Hurtado al lector," en donde indica que el nombre del autor de la tragedia "se haze callado," debido a "el vulgo tan falto de ciencia."[33] Si bien no se trata de una ambigua sugerencia de autoría como la del *Palmerín de Inglaterra*, tampoco se intenta aquí hacer explícito el acróstico inicial que indica el nombre del autor de la obra. Sea como fuere, el juego literario planteado desde la primera edición de la *Policiana* remite necesariamente a esa suerte de "onimato críptico" (Genette 38), propio de ciertos géneros de ficción del XVI que, para la comedia celestinesca, tiene origen en la edición de 1500 de la *Celestina*.[34] Se trata,

[32] Gamba Corradine (2013a: 1073-4). Como se sabe, el *Palmerín de Inglaterra* es obra portuguesa de Francisco de Moraes que fue traducida y editada en castellano. Para esto véase Asensio, Vargas-Díaz Toledo y Gamba Corradine (2012).

[33] Gamba Corradine (2013a: 1074). Sobre los cambios que realiza Hurtado de Toledo en la segunda edición de la *Tragedia policiana* véase Esteban Martín.

[34] Sobre los paratextos de la *Celestina* véase la bibliografía recogida en Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas *et alii* (2011).

efectivamente, de una tradición paratextual que arraigó, de una u otra manera, en la descendencia directa de la *Celestina*: el mismo juego paratextual lo encontramos en la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, en la *Comedia Selvagia* y en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*.

Volviendo a Luis Hurtado de Toledo, hay que decir que estos ejemplos señalados sobre la auto-representación del "autor-hurtador" evidencian coherencia e intencionalidad. Más allá de que se trate de una copia al pie de la letra, de una traducción, de una reelaboración o, simplemente, de la presentación de un texto ajeno, el modelo de un "autor-hurtador" que dirige al lector hacia una lectura cómplice de su robo poético, o de su intento de apropiación, es una constante. La función de "autor-hurtador," por lo tanto, quizás no solo sea susceptible de ser interpretada en este caso particular, sino también de ser leída en el marco de prácticas de escritura y de tradiciones literarias de la época, lo que esperamos realizar en otra oportunidad, con nuevos ejemplos.

Nuestro "autor-hurtador" es plenamente consciente de que está cometiendo un robo poético, pero no parece censurar ni criticar su práctica. En los casos en los que se percibe cierto enjuiciamiento de las prácticas *plagiarias* (como, por ejemplo, en el paratexto donde se ejemplifica el hurto con analogías aviares poco prestigiosas), la crítica al robo se encuentra generalmente en un contexto gracioso, ocurrente y lúdico que desvirtúa un juicio severo. El hurto literario se asume, más bien, como una suerte de divertimento que forma parte del juego literario: la reelaboración misma constituye el juego y este se ve reforzado con las declaraciones paratextuales.

Es difícil saber hasta qué punto esta *banalización* de la apropiación de obras ajenas hace parte de un modelo más general del campo literario de la época. Lo que sí podemos intuir a partir de ciertas referencias es que habría existido, seguramente, una consciencia de la diferenciación entre un hurto descarado y una diestra reelaboración. En su *Manual de escribientes* (*c.* 1552), por ejemplo, Antonio de Torquemada establece el límite entre imitación y hurto en su apartado "De cómo es lícita la imitación a los que escriben cartas," cuando, después de aclarar que, en su opinión, resulta "lícita" la imitación de "autores graves que escriben sobre materias y cosas que tengan alguna conveniencia con aquellas que escribimos," señala que esta debe llevarse a cabo de tal manera,

> [...] que se pueda dezir inmitaçión y no hurto, que lo que se saca al pie, como dizen, de la letra, más justamente se puede dezir hurtar que in-

> mitar. Y así ay algunos que trasladan las cláusulas y las oraçiones, y algunas vezes los razonamientos enteros de otros autores aplicándolos a sí mesmos, y poniéndolos en sus obras, y encaxando los dichos como si fueran engendrados y naçidos de su entendimiento (Torquemada 199).

También Luis Zapata, en el apartado de su *Miscelánea* dedicado a "algunos yerros poéticos," al referirse a la imitación de Boscán de la *Octava rima* de Pietro Bembo, señalaba que

> [...] imitar el aire, el estilo es muy bueno; el tomar cositas de aquí y de allí para una obra, y asentarlas bien, es gala; como el que para su casa llevare de otras: de una la portada, de otra la fuente, de otra la reja. Más decir 'toda esta casa es mía', siendo ajena, eso es hurto y sinrazón, y descontinencia grande.

Y para ilustrar su ejemplo, Zapata se sirve, además, de la analogía de la picaza que robó las plumas de otras aves para luego ser desplumada por las mismas.[35]

---

[35] En lo referente a denuncias específicas de robos literarios por parte de un autor, los prólogos sobresalen por ser el espacio idóneo para declarar públicamente un hurto. Como recuerda Anna Cayuela (212-3), los prólogos en el Renacimiento y Barroco sirvieron en ocasiones como escenario en el que se entablaban públicamente polémicas literarias entre escuelas o autores. Así, por ejemplo, Antonio de Guevara utiliza el prólogo del "Auctor al lector" de sus *Epístolas familiares* para sugerir que estas han sido hurtadas en múltiples ocasiones: "El divino Platón, Phalaris el tirano, Séneca el hispano y Cicerón el romano se quexan una y muchas veces que las epístolas que a sus amigos escrebían, no sólo se las hurtaban, mas aún a sí mismos las intitulaban, haciendose dellas auctores y escriptores. La quexa que aquellos varones ilustres tenían entonces, tengo agora yo: de que las epístolas que algunas veces he escripto a mis parientes y amigos, mal escriptas y peor notadas, no sólo me las han hurtado, mas aun a sí mismos intitulado, callando el nombre del que la escribió, y aplicándola a sí el que la hurtó, de manera que apenas he escripto letra que amigos no me la lleven, o ladrones me la hurten" (Guevara, I: 3). En cierto modo, Guevara hace esta denuncia de hurto para *justificar* su publicación, aduciendo que, sin haber nunca antes pensado en dar a conocer sus epístolas, viendo que otros las imprimían como propias, se vio obligado a sacarlas a la luz, pero, efectivamente, no se sabe con certeza hasta qué punto fueron hurtadas o no. Así mismo, en el prólogo que escribe Diego Gracián a las *Morales de Plutarco* se denuncia el hurto de un fragmento de otro prólogo suyo (el de los *Apothegmas* de Plutarco, editado en 1533) en el *Palmerín de Inglaterra* (el mismo texto con paratexto hurtadino). En esta dirección, valdría la pena rastrear ejemplos similares con miras a llegar a conclusiones más contundentes, como lo anuncia el estudio sobre el *Abencerraje* de Fosalba Vela.

La falsa "función-autor" de un *plagiario*

Los distintos niveles de representación autorial analizados aquí (el biográfico, el autor-personaje y el autor-ladrón) cumplen, sin lugar a dudas, la función de dar cohesión a los materiales sacados a la luz por Luis Hurtado de Toledo. Este intento resulta aún más necesario y acuciante en la medida en que los materiales editados por nuestro cura toledano no poseen esa "relación de homogeneidad y filiación" a la que se refería Foucault al definir la noción "función-autor": se trata, más bien, de obras fusionadas en dos volúmenes (el impreso de 1557 y el manuscrito de 1582) que no gozan propiamente de una unidad estructural y estilística. En ese sentido, los paratextos son elementos imprescindibles, pues a través de ellos se intenta generar una unidad en las compilaciones que no se consigue a partir de los textos mismos. Los tres niveles de autoría que se enuncian en los paratextos o que tienen voz en los pasajes *originales* del toledano refuerzan, así, esa falsa sensación de que detrás de las 'obras' hay un autor. Sin embargo, este mecanismo poético constituye una suerte de falsa función-autor que se anuncia en paratextos pero que no se puede confirmar en los textos. La sensación de que un *continuum* recorre las representaciones autoriales en las obras de Hurtado de Toledo cobra forma en la medida en que las dedicatarias femeninas, a las que se dirige la doble voz del autor-biográfico y del autor-personaje, son las destinatarias de los hurtos poéticos, pero también están ahí para exculpar al autor-hurtador y para protegerlo de cualquier posible acusación de *plagio*.

Obras citadas

Arce de Otálora, Juan de. *Coloquios de Palatino y Pinciano*. Madrid: Turner, 1995.

Asensio, Eugenio. "El *Palmeirim de Inglaterra*. Conjeturas y certezas." *Estudios Portugueses*. París: Gulbenkian, 1974. 445-53.

Blanco Sánchez, A. *Entre fray Luis y Quevedo. En busca de Francisco de la Torre*. Salamanca: Gráficas Cervantes, 1982.

Cantera Burgos, Francisco. *Judaizantes del arzobispado de Toledo habilitados por la inquisición en 1495-1597*. Madrid: Universidad de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1969.

Capata, Alessandro. "Nicolò Franco e il plagio del *Tempio d'amore*."*Semestrale di Studi (e testi)* 1 (1998): 219-232.

Cayuela, Anne. *Le paratexte au Siècle d'or: Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle*. Ginebra: Droz, 1996.

Chartier, Roger. "La invención del autor." *Entre poder y placer: cultura escrita y literaria en la Edad Moderna*. Ed. Carlos Heusch. Madrid: Cátedra, 2000. 89-105.

Chas Aguión, Antonio. "De ceremoniales, galanteo y técnica poética: los manuales de gentileza en la poesía de cancionero." *De la lettre à l'esprit. Hommage à Michel Garcia*. París: Le Manuscrit, 2009.

Chenu, M.-D. "Auctor, actor, autor." *Bulletin du Cange: Archivium Latinitatis Medii Aevi* 3 (1927): 81-82.

Cherchi, Paolo. *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*. Roma: Bulzoni, 1998.

Compagnon, Antoine. "El autor." *El demonio de la teoría*. Barcelona: Acantilado, 2015. 52-112.

Delgado Casado, Juan. *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*. Madrid: Arco Libros, 1996.

Díaz, José-Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París: Honoré Champion, 2007.

Esteban Martín, Luis Mariano. "Las dos ediciones de la *Tragedia Policiana* y la actuación de Luis Hurtado de Toledo." *Celestinesca* 23 (1999): 86-102.

Fosalba Vela, Eugenia, ed. *El Abencerraje*. Madrid: RAE (en prensa).

Foucault, Michel. "Qué es un autor." *Entre filosofía y literatura*, Barcelona: Paidós, 1999. 329-60.

Gamba Corradine, Jimena. "Plagios, equívocos e intervenciones editoriales de Luis Hurtado de Toledo." *Literatura Medieval y Renacentista en España: líneas y pautas*. Oviedo: Universidad, 2012. 563-74.

---. *Escrituras, hurtos y reelaboraciones de Luis Hurtado de Toledo (1523-1590): edición de su obra literaria y estudio de su obra impresa*. Tesis doctoral de la Universidad de Salamanca, 2013.

---. "las *Cortes de Casto Amor* de Hurtado de Toledo y la prosificación de la *Octava rima* de Boscán. Hacia el neoplatonismo amoroso en la literatura española." *Studia Aurea* 7 (2013).

Genette, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores, 2001.

Gigliucci, Roberto, ed. *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. Roma: Bulzoni, 1998.

González Cuenca, Joaquín, ed. *Cancionero general*. 5 vols. Madrid: Castalia, 2004.

Greco, Elizabeth. *Luis Hurtado de Toledo: A Biographical-Critical Study and an Edition of his "Trescientas en defensa de illustres-mujeres."* Tesis doctoral presentada en la Universidad de Berkeley, California, 1977.

Guevara, Fray Antonio de. *Epístolas familiares*. 2 vols. Madrid: RAE, 1950-1952.

Hurtado de Toledo, Luis. *Cortes de casto Amor y cortes de la Muerte con algunas obras en metro y prosa de las que compuso Luis Hurtado de Toledo*. Toledo: Juan Ferrer, 1557 (edición facsímil por Ortega de Álamo, Valencia, 1964).

Kagan, Richard L. "Contando vecinos: el censo toledano de 1569." *Studia Historica. Historia Moderna* 12 (1994): 115-35.

Lacarra Lanz, Eukene. "*Siervo libre de amor*: ¿autobiografía espiritual?" *La Corónica* 29 (2000): 147-70.

Lobera, Francisco, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas *et al*., eds. Fernando de Rojas, *La Celestina*. Madrid: RAE, 2011.

Madroñal Durán, Abraham. "Don Luis de Vargas (1566-1591?), creador del Romancero Nuevo." *Encuentros* 1 (1993): 395-404.

---. "La importancia del medio toledano en la literatura del Siglo de Oro (El inédito *Teatro pastoril* de Luis Hurtado de Toledo)." *Jerusalén y Toledo: historia de dos ciudades*. Eds. Manuel Casado Velarde, Ruth Fine y Carlos Mata Induráin. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2012.

Maingueneau, Dominique. "Auteur et image d'auteur en analyse du discours." *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009).

Mazzacurati, Giancarlo y Michel Plaisance, eds. *Scritture di scritture*. Roma: Bulzoni, 1987.

Mazzocchi, Giuseppe, ed. Hernando de Ludueña, *Dottrinale di gentilezza = Doctrinal de gentileza*. Nápoles: Ligouri, 1998.

Nider, Valentina. "De los *Hospitales de amor* al *Hospital de neçios* (de Boscán a Hurtado de Toledo)." *Actas del V Congreso Aiso (Münster, 20-24 de julio de 1999)*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert, 2001.

Nakládalová, Iveta. *La lectura docta en la primera Edad Moderna (1450-1650)*. Madrid: Abada Editores, 2013.

Pérez de Moya, Juan. *Philosofía secreta de la gentilidad*. Madrid: Cátedra, 1995.

Perromat Augustín, Kevin. *El plagio en las literaturas hispánicas: historia, teoría y práctica*. Tesis doctoral de la Universidad "Sorbonne" de París, 2010.

Pfister, Laurent. "L'œuvre une forme originale. Naissance d'une définition juridique (XVIIIe - XIXe siècles)." *Littérature et nation, actes du colloque "Le plagiat littéraire."* Ed. H. Maurel-Indart. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2002.

Pigman, G. W. "Versions of Imitations in the Renaissance." *Renaissance Quartely* 33 (1980): 1-32.

Quondam, Amedeo. "Note su imitazione, furto e plagio nel Classicismo." *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*. Roma: Bulzoni, 1998. 337-400.

Rodríguez-Moñino, Antonio. "El poeta Luis Hurtado de Toledo (1510-1598)." *Relieves de erudición (del "Amadís a Goya"). Estudios literarios y bibliográficos*. Valencia: Castalia, 1959.

Ruiz Pérez, Pedro. *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad, 2009.

Salido López, José Vicente. *Hospitales de enamorados*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana y Vervuert, 2013.

Simiani, Carlo. "Un plagio di Nicolò Franco." *Rassegna critica della letteratura italiana* 5 (1900): 19-26.

Sosa, Francisco de. *Endecálogo contra 'Antoniana Margarita'*. Barcelona: Ediciones Delstres, 1994.

Torquemada, Antonio. *Manual de escribientes*. Madrid: RAE, 1970.

Vaquero Serrano, María del Carmen. *En el entorno del maestro Alvar Gómez: Pedro del Campo, María de Mendoza y los Guevara*. Ciudad Real: Oretania, 1996.

Vargas-Díaz-Toledo, Aurelio. "Introducción." *Palmerín de Inglaterra*. Centro de Estudios Cervantinos: Alcalá de Henares, 2006.

Vegue y Goldoni, Ángel. "Apuntaciones para la biografía de Luis Hurtado de Toledo." *Temas de arte y literatura*. Madrid: Imprenta Iris, 1928. 58-9.

Viñas, Carmelo, y Ramón Paz, eds. *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II*, *Reino de Toledo*. Madrid: Instituto de Sociología "Balmes," 1971.

Von Wunster, Monica. *Ospedali d'amore. Allegorie tardomedievali (A. Caulier e J. Boscán)*. Florencia: La Nuova Italia, 1991.