

Tres dramaturgos del XVII, la profesionalización de la labor literaria y la autoconstrucción de la imagen de escritor

Mayra Ortiz Rodríguez
Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET

Existen dos conceptos que tanto desde su génesis como desde la multiplicidad de abordajes que permiten, se encuentran absolutamente arraigados a la contemporaneidad: el de *propaganda* y el de *derechos de autor*. No obstante esta raigambre, en este caso los vincularemos con una práctica establecida por Lope de Vega y secundada por otros poetas, como Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón, cuatro siglos atrás: se trata de la utilización de los paratextos de sus obras como medio de proyección de una determinada imagen de sí, concretando una serie de estrategias de autorrepresentación textual en búsqueda de promoción y canonización, y dirimiendo asimismo en torno a cuestiones vinculadas con la posición que ocupaba la escritura en los campos literario y social (apelando a nociones bourdianas).

Si bien los estudios históricos no hablan de *propaganda* hasta el siglo XVIII (y mucho se ha discurrido acerca de la problemática de la opinión pública), y más allá de que debería plantearse si ese concepto acuñado en el siglo XX es aplicable en toda su extensión a la sociedad española del siglo XVII, los abordajes críticos actuales sugieren que los nobles intentaban aprovechar el fuerte anclaje del teatro en todos los estamentos de la sociedad de los Austrias para transmitir al conjunto de los habitantes la idea de que su gobierno había contribuido a proporcionarles un modelo ético virtuoso y a darles plenitud y grandeza

(Pedraza Jiménez 2007: 281), lo cual ha llevado a cuestionar si el teatro, y en particular el de Lope de Vega, puede constituir una voz que sirva de instrumento fiel a la propaganda (Martínez Berbel 2007: 294). Frente a ello cabe destacar la pertinencia del término ya clásico de *apropiación cultural* para este tipo de textos según lo entiende Roger Chartier (1995), o sea, teniendo en cuenta la participación de los hechos culturales en los procesos sociales. Sin embargo, el eje de la cuestión aquí planteada no es la capacidad propagandística de las obras literarias sobre determinados valores considerados de carácter “oficial” o sobre ciertas casas nobles que deseaban promocionar sus linajes para colmar aspiraciones y reivindicaciones, para limpiar de traidores el pasado familiar y en la mayoría de los casos con el objetivo de renovar la fama pública.¹ Aquí el concepto de propaganda se vinculará con una puesta en valor que el autor efectúa sobre su propia obra y sobre su propia capacidad escrituraria, en un movimiento de autolegitimación cuyo vehículo estará dado por la optimización de las posibilidades que brinda el aparato paratextual.

Asimismo, este aspecto entra en consonancia con otra de las grandes innovaciones que el poeta efectuó en el siglo XVII: se constituyó como una figura protagónica en el proceso de profesionalización de los escritores, puesto que fue el primero en considerar fehacientemente a la escritura como un modo de ganarse la vida. Esta cuestión se vincula entonces con la segunda categoría referida, la de *derechos de autor*, en ocasiones erróneamente equiparada a la de *copyright*, tan en boga hoy en día dados los nuevos soportes y contextos de producción y difusión textual. Si la noción de *copyright* proviene de la legislación anglosajona y considera los contextos económicos de explotación y propagación

¹ Sus dramas de presunción de nobleza son los que exponen estas cuestiones. Las he abordado en otros lugares, como en Ortiz Rodríguez 2016.

de las obras, por el contrario, el concepto de *derechos de autor* es fijado por la legislación francesa y alude a la jurisprudencia moral irrenunciable de un escritor sobre sus composiciones (Castro Escamilla 2016). Justamente este factor es el que desencadenó toda una operatoria de *reapropiación autoral* de Lope sobre sus obras (siguiendo el concepto de García Reidy 2013) y que lo impulsó a hacerse cargo por sus propios medios de la publicación de las mismas.

Mediante el análisis de diversos elementos discursivos y paratextuales a través de los cuales Lope proyectó una imagen de sí mismo o dirimió en torno a cuestiones vinculadas con la valoración socio-cultural de la escritura, es posible dilucidar acerca del proceso por el que atravesó para asumir su condición de escritor para el mercado, y cómo esta conciencia se modificó con los años (García Reidy: 11-15). Se debe tener presente que recorrió un extenso camino hasta tomar por completo las riendas de la publicación de sus obras.² En 1603 y sin el consentimiento de Lope, se publicó un compendio de comedias en cuyo título figuraba su nombre; este volumen presentaba claros problemas de atribución y fue uno de los disparadores que llevaron al dramaturgo a confeccionar, al año siguiente, el famoso listado con las piezas que había escrito hasta el momento, presente en *El Peregrino en su patria*.³

² Teresa Ferrer Valls sostiene que Lope inicialmente se niega a que sus piezas dramáticas se impriman, luego “se mueve entre el deseo de publicar su obras y el desaliento” (Ferrer Valls 2005:12) y acaba lamentándose cuando en 1625 comienza la prohibición sobre la impresión de comedias. Este proceso prolongado y complejo de cambio de perspectiva se vio determinado por motivos estético-culturales pero también por cuestiones de orden económico (Véase García Reidy 2013: 368 y ss.).

³ *El Peregrino en su patria*, composición de carácter misceláneo que publicó en Sevilla en el año de 1604. Se trata de una novela bizantina (este aspecto fue delineado, entre otros, por González Rovira 1993, aunque más recientemente fue profundizado por González-Barrera, en su introducción a edición de la obra del año 2016), adaptada a los gustos españoles a los que Lope era tan fiel, que contó con gran éxito, con seis ediciones en el período de 1604 a 1618. En consonancia con la tendencia a la hibridación de géneros tan propia del Barroco, este volumen integra además secciones líricas y dramáticas, que se suman a la lista con los títulos de las doscientas diecinueve comedias que

En los años sucesivos aparecieron tres tomos denominados *Partes de comedias*, ante los cuales, y debido al éxito alcanzado, Lope fue mostrándose paulatinamente menos disconforme. De hecho, la crítica actual (particularmente Dixon 1996) concierta en sostener que, si bien el autor de comedias Gaspar de Porres es quien firma la dedicatoria al Duque de Sessa de la *Parte IV*, fue Lope quien efectivamente la escribió, de modo que este tomo constituye el primero en el que el dramaturgo participa activamente (aunque aquí de forma velada) en el proceso de impresión de sus obras teatrales (García Reidy: 321-322). A partir de esta instancia, sus intervenciones en la publicación de sus comedias irán adquiriendo preponderancia creciente, al punto de que a través del discurso presente en los elementos paratextuales de estos volúmenes se hace más nítida y notoria su figura.

En todas las dedicatorias presentes en los diversos volúmenes, Lope opta por articular su discurso a partir de un disparador recurrente: el tópico *captatio benevolentiae*, dado que en principio se muestra adulator con cada uno de los destinatarios de sus diversas piezas. Esto responde claramente a las convenciones de la época, no obstante, en lo que atañe al gesto de construcción de su propia imagen como autor sólido y profesional, es importante notar que en todos los paratextos de este tipo y de forma inmediata a la referida loa, y articulándola con la misma, el poeta efectúa una serie de alusiones a textos de la antigüedad clásica que transcribe en latín. El empleo también redundante de citas latinas resulta subsidiario a sus propósitos de ostentación de conocimiento, puesto que su utilización

reconoce y proclama como suyas, de cara a los problemas de atribución de la época (en la edición de 1618 añadirá ciento catorce títulos más).

[...] en estos paratextos funciona como mecanismo de prestigio, pues sirve para engarzar el volumen (y, por ende, el género mismo de comedia impresa) con la tradición clásica y el campo letrado de ascendencia humanística, situando al mismo tiempo al dramaturgo en la línea de escritores eruditos que participan de la tradición de las *auctoritates* (García Reidy: 269).

Las dedicatorias se transforman inicialmente en vehículo del mencionado tópico de *captatio benevolentiae*, luego secundado por una serie de referencias a la cultura clásica pero también por un gesto de humildad y modestia del autor respecto de su obra: así, proclamará “mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio” (referencia presente en la dedicatoria a *La piedad ejecutada*, publicada en el año 1623 en la *Parte XVIII de comedias*⁴, dirigida a Don Gonzalo Pérez de Valenzuela, del Consejo Supremo de Castilla). A este contraste se suman ciertas alusiones atenuadas o veladas acerca de las fortalezas de su labor escrituraria, siendo que también problematiza vinculaciones disciplinares entre Historia y Literatura.⁵

Tales eran los alcances de estas reflexiones que, a partir de la *Parte XIII*, Lope decide optimizar el empleo de prólogos y dedicatorias como medio de difusión de sus ideas de autopromoción y pasa a dedicar cada una de las doce comedias que integran cada tomo a una persona distinta (en lugar de uno solo de estos paratextos para todo el volumen), multiplicando sus posibilidades de abordar asuntos distintos y de loar a personas diferentes; esta estrategia será sostenida hasta el final de las ediciones de sus obras teatrales de las que fue partícipe, cuyo ciclo se cierra con las *Partes XXI* y *XXII*, las cuales fueron preparadas por

⁴ Se ha empleado como fuente de trabajo para las dedicatorias a las obras de Lope, el estudio de T. E. CASE (1975) y la base de datos TESO (*Teatro Español del Siglo de Oro*, 1997), puesto que en el trabajo de Case no se encuentran completas. Dado el empleo de la segunda fuente, no se consignan números de página en las referencias.

⁵ Expongo estas cuestiones *in extenso* en Ortiz Rodríguez 2015.

el dramaturgo pero su impresión se concretó en forma póstuma durante el mismo año de su fallecimiento.⁶

Todo lo anterior implica que Lope de Vega establece una serie de operaciones discursivas y no discursivas en las que se pone en juego el estatuto social del escritor, definiendo trayectorias literarias (siguiendo a Gramuglio 1988). Este tipo de operaciones llegan al punto de que el poeta hace uso de la iconografía disponible en la época para redefinir y proyectar con jactancia su posición respecto de la sociedad en general y del canon literario en particular: baste recordar que se apropia del escudo con diecinueve torres de la familia de Bernardo del Carpio, con cuyo linaje pretendió vincularse por línea materna y así alcanzar su anhelada pertenencia al estamento nobiliario, cuestión a la que con tanta mordacidad se refirió Góngora con sus versos

Por tu vida, Lopillo, que me borres
las diez y nueve torres del escudo,
porque, aunque todas son de viento, dudo
que tengas viento para tantas torres (Góngora 1985: 261).

Es decir, Lope construye muy a conciencia ese *espacio biográfico* del que habla Arfuch (2002), habitado por diversas discursividades, en el que paratextos e intratextos conforman una trama heterogénea, de fronteras lábiles, que se torna un fértil campo de despliegue para las estrategias del escritor.

⁶ Esta cuestión es estudiada parcialmente en Ortiz Rodríguez 2015, 2017 y 2018, donde además analizo el uso de elementos iconográficos como parte del aparato paratextual.

Arfuch, desde la perspectiva de las ciencias sociales, establece la relación entre relato, identidad, experiencia y sujeto y su tesis principal se basa en que la cultura contemporánea se caracteriza por la exaltación de lo vivencial, por la recuperación de la propia experiencia como valor privilegiado para la construcción del sujeto social. Lope claramente resulta un precursor en esta práctica y en la elaboración de su propia “identidad narrativa” (concepto que desarrolla en tercer capítulo, “La vida como narración”). Regine Robin también alude a este concepto que considera que el discurso es una herramienta a través de la cual se elabora un constructo identitario: cada sujeto establece una narración de sí mismo y para sí mismo, y así se elabora un pasado, fundado en hechos certeros o no, que pasa a conformar al sujeto en sí (Robin 1999). Este movimiento es el que conjugó Lope con guiños humorísticos pero también en otras instancias con afanes de verdad en pro de alcanzar un autopoicionamiento entre los escritores consagrados.

Volviendo a los postulados de María Teresa Gramuglio, resulta aquí productiva su perspectiva acerca de que la poética de un escritor es la construcción de una imagen de sí en el espacio literario, lo cual nos permite leer “la constitución de su subjetividad en tanto escritor, y también, más allá de lo estrictamente subjetivo, cuál es el lugar que piensa para sí en la literatura y en la sociedad” (1988: 3). A través de esta perspectiva, podemos estipular que Lope de Vega es quien determina un puntapié inicial de esta práctica poética paratextual, dando comienzo también a una trayectoria literaria en torno a esta práctica. Tirso de Molina y Juan Ruiz de Alarcón lo sucedieron en la misma.

Tirso de Molina expuso en diferentes textos (como en *La fingida Arcadia* o en *Los cigarales de Toledo*) su defensa del arte de Lope de Vega “frente a aristotélicos, gongorizantes extremos y catones” (Vázquez Fernández: 27). Pero además de valorizar su

perspectiva estética, también lo secundó en los procedimientos vinculados con el quehacer literario. Entre 1627 y 1636 dispuso la publicación del grueso de su producción teatral en cinco *Partes* de comedias, siendo que concretó la misma acción con su obra misceláneas (de carácter profano, los *Cigarrales de Toledo* de 1624, y de carácter religioso, *Deleytar aprovechando* de 1635). En todos los casos, llevó a cabo también la práctica de hacer uso de dedicatorias y prólogos para dirimir acerca de su rol de dramaturgo.

En lo que respecta a Juan Ruiz de Alarcón, se destaca el hecho de que aun cuando no se encontraba en un momento de su vida abocado primordialmente a la labor dramática (tal como estudia en detalle Montero Reguera 1999), toma las riendas de la publicación de su *Parte primera* de comedias en 1628 (aprobada ya en 1622) y su *Parte segunda* en 1634. Como indica en los preliminares de la segunda, el motivo que lleva al poeta a publicar sus piezas es para dar muestra de su “paternidad”, puesto que algunas de sus obras habían aparecido atribuidas a otros autores, como *La verdad sospechosa*, publicada con el nombre de Lope de Vega. En consecuencia, Alarcón afronta la publicación de esta veintena de comedias y expone en el aparato paratextual una intencionalidad escrituraria específica vinculada a la problemática de la atribución pero también a la configuración de su propia identidad como dramaturgo, en consonancia con la práctica tanto editorial como discursiva instaurada por Lope.

Si “Hablar de conciencia profesional o autorial de un escritor significa detectar las reflexiones metaliterarias presentes en sus textos, con la dificultades inherentes que supone adentrarse en un discurso autorreflexivo y de construcción de una identidad socioliteraria” (García Reidy: 28), es factible detectar esta conciencia en el corpus de paratextos de los tres dramaturgos, en una búsqueda específica de legitimación. Lope concretó una serie de

estrategias de autorrepresentación textual para construir una sólida imagen de sí mismo y así legitimarse, y en esta práctica lo secundaron Tirso y Alarcón, dado que más allá de sus sustanciales diferencias vivenciales, compartían la no pertenencia al estamento dominante y la necesidad consecuente de poner en valor su propia obra.⁷ Lope, siendo hijo de un sastre, llegó como escritor a la Corte, aunque aspiró reiterada e infructuosamente al puesto de cronista real. Tirso nació en el seno de una familia muy pobre por lo que tanto él como su única hermana fueron entregados a órdenes religiosas; hizo carrera dentro de la orden de la Merced, empleando un seudónimo para escribir, y llevó en paralelo las dos carreras, por lo que la Junta de Reformación de costumbres le prohibió escribir textos profanos y lo desterró, bajo pena de excomunión. Alarcón nació en Tasco, México, producto de la unión de la hija de un minero y un hidalgo español; con diversas ayudas económicas logró estudiar en Salamanca, y luego ejerció como abogado en Sevilla y posteriormente en Veracruz, al regresar a América. El teatro se convirtió en una importante fuente de ingresos en sus momentos de precariedad económica, según el propio dramaturgo confesó en la dedicatoria de su *primera parte de comedias* (1628) al duque de Medina de las Torres: “lícitos divertimentos del ocio, virtuosos efectos de la necesidad” (un dato no menor es que buscó un cargo en alguna de las audiencias de Indias pero, si bien reconocieron su talento, no se lo otorgaron dado que poseía una atrofia en su espalda). Estas cuestiones biográficas son

⁷ En vinculación con esta autoconstrucción de la imagen autoral, se debe tener presente que, con diversos matices, Lope concretó variables de esta práctica en otros de los géneros en los que incursionó. Al respecto, Sánchez Jiménez (2006) estudió en detalle los mecanismos a través de los cuales el escritor se representó a sí mismo en sus textos poéticos, ya sea en la figura del sujeto lírico o a través de sus numerosos seudónimos, junto a sus motivaciones y a las reacciones que esta práctica suscitó, postulando que Lope utilizó la “apariencia de sinceridad” como un recurso literario y modificó sus constructos biográficos en función de los cambios de su entorno vital.

referidas solo a fines de considerar que los aspectos relativos a las inscripciones subjetivas en la escritura además cuestionan las políticas identitarias: si bien hay una suposición de fijación, estabilidad y sentimientos de plenitud, estas políticas implican sensaciones de carencia y de no pertenencia. Aparece entonces la tensión: sugieren subjetividades inestables, desgarramientos y desequilibrios mestizos (siguiendo a Laplantine y Nouss 2007).⁸

Los tres escritores exponen entonces, a través de su aparato paratextual, la construcción de subjetividades que se definen en su condición múltiple y diversa, en vías a determinar su propia “imagen de escritor”: la proyección de diferentes representaciones de sí mismos, de su subjetividad y del modo en que piensan sus posiciones tanto dentro de la institución literaria como en la sociedad; imágenes que conjugan “una ideología literaria y una ética de la escritura” (Gramuglio 1992: 39). En una época donde el estatuto de escritor se encontraba en un estadio incipiente en su proceso de consolidación profesional, los tres dramaturgos fueron parte sustancial de este proceso. Las apreciaciones teóricas contemporáneas sobre la figura del escritor, el campo literario y las políticas literarias proporcionan herramientas sólidas para estudiar esta coyuntura y, dado el carácter innovador de estos poetas, sin caer en anacronismos.

Referencias bibliográficas

⁸ Laplantine y Nouss explican: "Casi siempre, el mestizaje es sistemáticamente confundido con las nociones no sólo insuficientes sino inadecuadas de miscelánea, mezcla, hibridez e incluso sincretismo, que se ubican en el lado opuesto del fenómeno. Esta arrogancia de la propiedad, de la apropiación y la pertenencia, que trae aparejado un sentimiento de plenitud (el estado del sujeto a quien nada le falta), ese sentimiento de poseer una identidad de algún modo saciada y que no puede conducir más que a la ilusión de representaciones claras y definitivas son el opuesto exacto de la inestabilidad y el desequilibrio mestizos, que son experiencias del desgarramiento y del conflicto, y en modo alguno un estado satisfecho de sabiduría o beatitud en el que se encontraría el descanso" (2007: 1).

- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Case, T. E. (1975). *Las dedicatorias de Partes XIII-XX de Lope de Vega*. Valencia: Artes Gráficas Soler-Estudios de Hispanófila. 32.
- Castro Escamilla, Ricardo César (2016). "Derechos de autor desde un enfoque bibliotecológico". En *Revista Digital Universitaria*, noviembre de 2016, Vol. 17, Núm. 11. <http://www.revista.unam.mx/vol.17/num11/art78/index.html>.
- Chartier, Roger (1995). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. Méjico: I. Mora.
- Dixon, Víctor (1996). "La intervención de Lope en la publicación de sus comedias". En *Anuario Lope de Vega*, núm. 2, 45-63. Reedición: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2009.
- Férrer Valls, Teresa (2005). "Sustento, en fin, lo que escribí: Lope de Vega y el conflicto de la creación". En Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.). *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona: Anthropos. 99-112.
- García Reidy, Alejandro (2013). *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Góngora, Luis de (1985). *Sonetos completos*. Ed. B. Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia.
- González Barrera, Julián (2016). "Estudio Introductorio". En Vega, Lope de. *El peregrino en su patria*. Madrid: Cátedra.
- González Rovira, Jorge (1993). *Mecanismos de recepción en El peregrino en su patria de Lope de Vega*. En I. Arellano, M. C. Pinillos, F. Serralta, M. Vitse (eds.) *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*. Toulouse, tomo III. 239-246.
- Gramuglio, María Teresa (1988). "La construcción de la imagen". En *Revista de Lengua y Literatura*, número 4, noviembre 1988. 3-16.
- (1992). "La construcción de la imagen". En Tizón, Héctor, Rodolfo Rabanal y María Teresa Gramuglio. *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones Universidad Nacional del Litoral. 37- 64.
- Laplantine, François y Nouss, Alexis (2007). *Mestizajes: De Arcimboldo a Zombi*. Buenos Aires: Fondo De Cultura Económica.
- Martínez Berbel, Juan Antonio (2007). "Reyes y villanos en el teatro de principios del siglo XVII. Una revisión de las teorías interpretativas de *El villano en su rincón* de Lope de Vega". En García García, B. y Lobato, M. L. (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 291-306.
- Montero Reguera, José (1999). "Introducción". En Juan Ruiz de Alarcón, *La verdad sospechosa*. Madrid: Castalia.
- Ortiz Rodríguez, Mayra (2015). "'Mis escritos, caudal de pobreza de mi ingenio': Lope de Vega y la autoconstrucción de la figura del escritor en sus prólogos y dedicatorias". En *FILOLOGÍA Revista del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso*. Buenos Aires: UBA, XLVII (2015). 45-55.
- (2016). "La construcción de la memoria o la (re)elaboración del pasado: los dramas de presunción de nobleza de Lope de Vega". En *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 31, primer semestre 2016. 81-94.
- (2017). "Lope de Vega: entre la perspectiva oficialista y la crítica social". En *CeLeHis. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, N° 34, segundo semestre 2017.
- (2018). "Variación en las perspectivas de abordaje teórico y crítico en torno al teatro del Siglo de Oro español: observaciones sobre la profesionalización del dramaturgo". En Rodrigo Montenegro (coord. y comp.). *Teoría literaria y práctica crítica: tradiciones, tensiones y*

- nuevos itinerarios*. Mar del Plata: UNMdP. 470-481. Disponible en:
<https://fh.mdp.edu.ar/ebooks/index.php/fh/catalog/book/16>
- Pedraza Jiménez, Felipe (2007). "Lope, Lerma y su duque a través del epistolario y varias comedias". En García García, B. y Lobato, M. L. (coord.). *Dramaturgia festiva y cultura nobiliaria en el Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. 269-290.
- Robin, Regine (1999). "Identidad narrativa, autobiografía y autoficción". En *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: UBA.
- TESO. *Teatro Español del Siglo de Oro*. ProQuest LLC, Chadwyck-Healey, 1997. Disponible en:
<http://teso.chadwyck.com/>
- Vázquez Fernández, Luis (1996). "Introducción". En Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*. Madrid: Editorial Castalia.
- Vega García-Luengos, Germán (2010). "Sobre la identidad de las partes de comedias". En *Criticón*, 108. 57-78.