

Reseña

Sanz, Omar

Alejandro García Reidy, Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega, Colección "Escena Clásica". Editor General: Gonzalo Pontón, "Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación", Madrid-Frankfurt: TC-12-Iberoamericana-Vervuert, 2013, 442 p.

Olivar

2013, vol. 14 no. 19

CITA SUGERIDA:

Sanz, O. (2013). [Reseña de] Alejandro García Reidy, Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega, Colección "Escena Clásica". Editor General: Gonzalo Pontón, "Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación", Madrid-Frankfurt: TC-12-Iberoamericana-Vervuert, 2013, 442 p.. Olivar, 14 (19). En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6200/pr.6200.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina. Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

esta propuesta transdisciplinaria y transatlántica, que concibe un nuevo hispanismo plural, más horizontal y dialógico.

Alejandro García Reidy, *Las musas ramera*s. *Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Colección “Escena Clásica”. Editor General: Gonzalo Pontón, “Patrimonio Teatral Clásico Español. Textos e instrumentos de investigación”, Madrid/Frankfurt: TC/12 –Iberoamericana/Vervuert, 2013, 442 p.

Omar Sanz

Universidad Autónoma de Barcelona

El presente libro de Alejandro García Reidy nos ofrece una demostración de cómo Lope de Vega, quizás sin pretenderlo, puede ser considerado a día de hoy como paradigma de escritor que vivió principalmente de su producción dramática, es decir, cuyos ingresos principales provenían de la venta de comedias. El libro sustancia la hipótesis de que el dramaturgo detentó una conciencia de los derechos de la propiedad intelectual *avant la lettre*, y, por tanto, tendría que hablarse más bien de una *protoconciencia autorial*. Como nos indica el profesor García Reidy en dos o tres lugares de su estudio, lo que Émile Zola indicaría respecto a que en el siglo XIX el dinero logra que el escritor se emancipe, no deja de ser una constatación *a posteriori* de lo que la profesionalización del teatro barroco permitió ya a algunos autores privilegiados, como el propio Fénix.

El ensayo se articula en cinco capítulos, que vienen a demostrar mediante una consulta pertinente de las fuentes lo que el subtítulo del volumen pone de manifiesto: el oficio dramático y la conciencia profesional de Lope de Vega. *Oficio*, por cuanto la escritura para las tablas supuso para Lope de Vega su principal fuente de ingresos, donaciones nobiliarias o encargos particulares u oficiales aparte; *conciencia profesional*, pues Lope, poco a poco, asumió la conveniencia de que su práctica teatral fuera sumando importancia en la proyección que le interesaba ofrecer de su imagen pública. El autor señala cuan significativo es en este proceso el cambio que se produce en el dramaturgo al pasar de ofrecer una imagen de sí mismo como autor docto de poemas mayores (épica,

límica) –con el fin de obtener la protección regia– hacia la de un escritor orgulloso de su producción dramática y preocupado por su publicación.

El primero de los capítulos, “Los escritores en la Alta Edad Moderna: Oficio y conciencia profesional”, es, sin duda, el más teórico, puesto que se establece el marco necesario en el que la profesionalización de la escritura tuvo lugar. El autor describe los rasgos fundamentales que la posibilitaron: el surgimiento de una mercantilización de la producción literaria gracias a la aparición de la red de teatros frecuentados por las diferentes clases sociales –en torno a 1600–, la aparición de un primer grado de conciencia autorial, así como el reconocimiento en la legislación de lo que se conoce actualmente como *propiedad intelectual*, categoría esta última que tardaría algo más de tiempo en llegar, y que el autor historiza desde la primera legislación europea al respecto, el *Statute of Anne*, inglés, aprobado en 1710.

Partiendo de los datos que Pérez de Montalbán ofrece en su *Fama póstuma* (1636), el segundo capítulo analiza directamente la relación del dramaturgo con el mercado y los clientes que tuvo a lo largo de su vida. Los más importantes, desde el punto de vista pecuniario, como se ha apuntado, fueron los autores de comedias. El autor sostiene, en una exhaustiva comparación con el ámbito cultural inglés, que “las relaciones profesionales de los dramaturgos españoles eran más dinámicas y abiertas al libre mercado teatral” aunque agrega que compañías como la de Gaspar de Porres o Alonso de Riquelme se vieron beneficiadas por la fidelidad de Lope para con ellos. Además de estos clientes principales, el dramaturgo del Siglo de Oro también vendía comedias al propio arrendador del teatro, quien las compraba como reclamo para alquilar su recinto a una determinada compañía; a los ayuntamientos que organizaban las conocidas fiestas del Corpus, de las que Lope participaría en diferentes ocasiones y ciudades; a la propia Corte, de la que como sabemos, Lope pretendió el cargo de autor regio nunca concedido; o los encargos de particulares, como es el caso de comedias genealógicas o de vidas de santos. En dicho capítulo, se recoge de la documentación existente la red de clientes que tendría el Fénix, dentro de una sociedad en la que las comedias se convertían cada vez más rápido en otro producto más de transacción económica. Cabe destacar en este capítulo, la analogía que se establece con el teatro inglés de la época, así como las diferencias con el mercado español que de dicha comparación se

derivan, sostenida sobre un volumen significativo de transacciones y representaciones.

A pesar de la cita de Lope que encabeza el título al tercer capítulo, “Las musas dan honor, mas no dan renta”, en este apartado se demuestra cómo Lope de Vega fue un autor que vivió de manera desahogada. Más allá de las continuas prebendas que le solicita al duque de Sessa en sus cartas, se ha llegado a la conclusión de que la escritura dramática del Fénix supuso la mayor parte de sus réditos económicos, razón por la cual se entiende que no abandonara a los autores de comedias como clientes a lo largo de su vida. Asimismo, se lleva a cabo un estudio relativo a los ingresos posibles de Lope, tomando como base un precio estándar de 500 reales por comedia vendida, análisis en el que, según afirma García Reidy, “solo puede procederse de manera especulativa” (p. 173).

El conflicto que refiere el cuarto capítulo –quizá el más significativo en cuanto a describir la toma de conciencia y externalización del oficio por parte de Lope–, no deja de constatar una realidad palpable en la época: las fronteras entre las que se situó Lope a lo largo de toda su vida, es decir, entre el mercado teatral, que le proporcionaba los ingresos y al mismo tiempo lo convertía en un poeta *de pane lucrando*, y el mecenazgo nobiliario –pero sobre todo regio– al que aspiró continuamente de manera infructuosa. La fama la otorgaban las tablas, pero el honor quedaba asociado al de poeta docto, afiliado al mundo cortesano que a Lope se le negó. Esta dualidad fue menos rigurosa a medida que Lope tuvo la oportunidad, y la conciencia, de reivindicarse a sí mismo como poeta dramático. Detalla García Reidy como toda vez que Lope sabe que no conseguirá el favor regio, y quizás también animado por las lucrativas ventas que suponían las *Partes* de comedias, el dramaturgo fue cambiando su discurso metateatral: desde obviar directamente esta actividad frente a la Corte o en las pertinentes imágenes que se ofrecen de las portadas de sus libros (pp. 228-229), hasta proclamar una defensa más o menos cerrada de su condición de dramaturgo, lo que ya puede apreciarse en el prólogo de *El peregrino en su patria*, el propio *Arte nuevo de hacer comedias* o en los preliminares de la *Jerusalén conquistada* y de las respectivas *Partes* de comedias, que cada vez controlaría de mejor manera. Por lo tanto, es muy significativa la evolución del dramaturgo desde su condición de escritor de comedias

por necesidades puramente económicas hasta las apologías que de dicha actividad desarrolla en los mencionados textos, defendiéndolas incluso mediante los autores clásicos.

En el quinto y último capítulo se reflexiona acerca de la propiedad de las comedias, y del grado de intervención que el escritor tuvo sobre las mismas luego de venderla a los autores de comedias. El concepto de *reapropiación autorial* con el que García Reidy denomina al “conjunto de estrategias legales [véase el *Memorial* que Lope presentó ante Felipe III], discursivas y pragmáticas que un escritor podía llevar a cabo para controlar el uso de su propia obra” (p. 302) me parece acertadísimo. Lope, al ver cómo sus comedias comienzan a publicarse en partes no autorizadas por sí mismo, pasará a la acción, y comenzará a controlar dichas publicaciones. El proceso, no obstante será progresivo, al igual que la reivindicación por parte del dramaturgo de un texto cada vez más depurado. Como si Lope hubiera tomado de repente conciencia filológica, además de “protoconciencia de los derechos de propiedad intelectual” (p. 338), para argumentar dicho control de las publicaciones de sus partes, aludirá a las deturpaciones de que el texto era objeto fuera de sus propias manos. Por otro lado, el Fénix de los ingenios volverá a evolucionar en sus posiciones, respecto al mejor lugar para dar a luz a sus textos: de lo óptimo de las tablas pasará a defender una difusión impresa de sus textos –como muchos de los autores coetáneos–, aunque la revisión como paso previo a la impresión de los mismos no fuera tan exhaustiva, como se ha demostrado.

Alejandro García Reidy nos presenta un volumen fundamental en el panorama lopesco, por cuanto argumenta a partir de los textos y los documentos que suponíamos: la conciencia profesional de Lope de Vega. A partir de una estructura impecable del ensayo, desde la teoría del capítulo inicial a las conclusiones finales, pasando por un análisis exhaustivo de textos y paratextos, así como de una encomiable lectura del *Epistolario* del autor, García Reidy nos conduce por la estrecha senda del mercado teatral desarrollado en el Barroco, la condición subjetiva de autor por parte de Lope, así como los discursos legales y literarios que hicieron que en los siglos posteriores se abriera paso al actual panorama del escritor con derechos de autor propios. Por el camino, quedan otros aspectos secundarios como la comparación con el teatro inglés de la

época, el estudio de los retratos de los autores, o la defensa que de la práctica teatral se hizo por parte de los preceptistas –aspecto este último del que, quizás, se echa en falta un mayor desarrollo. No obstante, el ensayo de Alejandro García Reidy es un trabajo concienzudo y maduro, con unas premisas claras, una argumentación sólida y unas conclusiones convincentes. En definitiva, la cita del *Epistolario* que da título al ensayo una vez leído cobra pleno sentido, pues a lo largo de la vida del Fénix, las musas poéticas no fueron damas propias de la escritura de una nobleza favorecida por su posición social acomodada, sino ramerías a quien “obliga la pura necesidad” de un dramaturgo dependiente de sus condiciones socioeconómicas.

Simone Freyda, *Romanticismo subversivo en la poesía sobre la poesía de Gustavo Adolfo Bécquer*, Würzburg, Editorial Könnighausen & Neumann, 2010, 271 pp.

Daniella Séville-Fürnkäs

Universidad Keio (Tokyo)

La tesis doctoral de Freyda fue defendida en el verano 2008 en la Facultad de Filosofía de la Universidad Heinrich Heine Düsseldorf bajo la dirección de los Catedráticos Frank Leinen y Karl Hölz, y publicada en 2010.

Freyda se propone colmar un vacío en los estudios becquerianos con respecto a la relación íntima entre poesía y reflexión poética. El objetivo consiste en analizar en detalle las “Rimas” y la prosa de Bécquer para demostrar las afinidades existentes y elaborar en tres partes el concepto polivalente de su poesía. En el primer capítulo del libro Freyda trata de elucidar la poesía como creación, en el segundo capítulo pone en claro que para Bécquer la poesía es una experiencia estética, y en el tercer capítulo se analiza el proceso poético de la creación en analogía con el proceso de la experiencia. El objetivo último de la investigación consiste en realizar una teoría general y coherente de la “poetología” de Bécquer en el marco del romanticismo.

El capítulo primero, con el título “Poesía como una creación independiente de la obra literaria”, se divide en tres partes: 1) el carácter