

RESEÑA

Alejandro García Reidy, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Iberoamericana / Vervuert (Colección Escena Clásica, 2), Madrid / Frankfurt am Main, 2013, 440 pp. ISBN: 9788484897439.

ANTONIO CARREÑO (Brown University)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.122>>

La figura académica del profesor Alejandro García Reidy saltó apenas hace un año en los titulares de la sección de cultura de los principales periódicos de España. Halló una copia manuscrita de la comedia inédita de Lope de Vega, *Mujeres y criados*, presente en la sección de raros de la Biblioteca Nacional de Madrid. Bellamente encuadernada, vio la luz en la Editorial Gredos (Madrid, 2014), en su sección de Clásicos Universales. La precede un breve prólogo de Alberto Blecuá. El profesor Alejandro García Reidy ya se había distinguido con una esmerada edición de *El castigo sin venganza* de Lope, que sale en la Editorial Crítica (Barcelona, 2009), en su sección de Clásicos y Modernos. Con este bagaje cultural a cuestas, y un buen número de extensos ensayos en torno al teatro de Lope, se sitúa su monografía *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Como el mismo autor declara en la Nota Editorial, el libro tuvo su origen en una tesis doctoral que ha adecuado «a las características de una monografía científica» (p. 9), augurando a la vez y haciéndose eco «de la importancia y calidad de la generación más joven de investigadores del teatro áureo, que tan buenos frutos ha de rendir en los próximos años» (p. 15). Previamente, *Las musas ramera* se fue desgajando en sustanciosos ensayos publicados en reconocidas revistas.

Ya en el «Prólogo», el profesor García Reidy establece una serie de premisas a desarrollar en cinco extensos capítulos. Incide en ellas, a veces con diferenciadas

variaciones, tanto en la conclusión como en páginas previas. Una extensa bibliografía y un útil índice de nombres y materias cierran este singular estudio, digno de destacar por la masiva acumulación de datos, referencias, aparato bibliográfico, y un amplio conocimiento no solo del teatro de Lope de Vega sino también del contexto socio-económico de la época, y de sus tejemanejes: escritura, representación, espacios teatrales, actores, copias, impresión, contratos, ingresos, gastos, etc. Trata, pues, de a) «atender a las premisas históricas, económicas y culturales que permiten hablar de Lope como un escritor vinculado con la profesionalización de la escritura dramática» (p. 15); b) llevar a cabo una «lectura de los textos del madrileño con una mirada que ponga de relieve la manera en que asumió, tanto de manera íntima como públicamente, su condición de escritor para el mercado, y cómo esta conciencia cambió con los años» (p. 15). Y finalmente concluye que «El presente libro aspira a contribuir, en la medida de lo posible, a profundizar en este aspecto de la literatura y cultura de los Siglos de Oro atendiendo al lugar que ocupó un dramaturgo como Lope de Vega en la práctica escénica que nació en la España del siglo XVI y que condujo al final del siglo a la formación del primer teatro comercial español» (p. 14). Son de destacar las varias comparaciones que establece con el teatro isabelino (siglo XVII), con puntuales observaciones sobre la dramaturgia de Shakespeare y su contexto económico, social y literario.

El encabezamiento del título (*Las musas ramera*s) procede de una carta que Lope le escribe a su mecenas, el duque de Sessa, a quien le promete el envío de unos romances que está copiando, disculpándose de no hacerlo en el momento. Le advierte que «mañana me dejarán las Musas, a que me obliga la pura necesidad, porque en mí no son damas sino rameras» (*Epistolario*, ed. de A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2008, núm. 207). La expresión «me obliga la pura necesidad» implica la producción literaria movida por fines económicos y la sujeción profesional del día a día ante compromisos establecidos; en palabras de García Reidy, la «mercantilización de la escritura». El texto de la carta se amplía con la referencia a «La Loca», la actriz Lucía de Salcedo, con quien Lope mantuvo variadas relaciones, y de que puede ser compartida por ambos (señor y siervo), sugiriendo darle en regalo un «martezuelo», fabricado en oro y seda. La observación final (pluma, tinta, lengua) se ajusta al complejo sentido de «escritura profesional», que García Reidy realza con frecuencia. Porque la «tinta», concluye Lope, es tan parecida «a la lengua que, por estar en húmedo, resbala». Obviamente el sentido es más complejo. Décadas más

tarde, en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, surge una imagen semejante: «pues en queriendo hacer versos sencillos / arrímense dos musas cantimploras» (ed. A. Carreño, Almar, Salamanca, 2002, núm. 30, vv. 7-8). Y dialogando con su doble, el soneto que empieza «Lope, yo quiero hablar con voz de veras» (núm. 138, vv. 3-4), advierte «que me dicen que estáis de mí quejoso, / porque doy en seguir Musas rateras». Sin olvidar, el «Quiero escribir y el llanto no me deja», incluido en las *Rimas* (núm. 33). Escritura, pluma, papel, letra, y las referencias paralelas como un proceso textual interrumpido son únicas en Lope, no solo en su teatro sino también en su poesía y prosa. El ya citado soneto dialogado, «Cortando la pluma hablan los dos» (*Rimas del licenciado Tomé de Burguillos*, núm. 30) es a modo de una escritura escénica. En él se enfrentan dos estilos personificados bajo la pluma de un ganso. Adquiere un valor metonímico. Asocia biografía, escritura, profesionalidad, estilos y, obviamente, en palabras de García Reidy, una «conciencia autorial» y «orgullo profesional» (pp. 15-16). En los mismos términos explica: «En el cuarto capítulo analizo cómo la actividad literaria protoprofesionalizada de Lope de Vega se vio acompañada por una conciencia autorial en tensión, entre el orgullo de la obra creada para el mercado literario y el ansia por pertenecer a una idealizada concepción aristotélica de la literatura, plasmada a través de la búsqueda del mecenazgo nobiliario y regio. Esta conflictiva conciencia profesional, todavía no plenamente desarrollada, se manifiesta a través de una variedad de textos del Fénix que permiten tejer su particular trayectoria literaria desde la perspectiva de sus reflexiones sobre el papel de la escritura literaria en su vida». Y previamente alude a la profesionalización de la figura del escritor que tuvo lugar en la Alta Edad Moderna y en líneas seguidas «durante los siglos XVI y XVII», definiendo tal proceso como «un fenómeno verdaderamente barroco» (pp. 15-16).

Sorprenden en un afán, tal vez, de establecer una nueva terminología crítica, términos asociados con períodos literarios, movimientos, época, sin precisar o definir o diferenciar. Por ejemplo, siglos XVI y XVII, Renacimiento y Barroco, se alternan con alta Edad Moderna y su variante Edad temprana moderna y Edad Moderna temprana, obvio anglicismo, que surge con la corriente de estudios culturales, que identifican procesos de subordinación irrelevantes en esta monografía. García Reidy combina «Edad Media y Renacimiento» (p. 161, n. 223) con «Baja Edad Media» (p. 49), «España altomoderna» (pp. 244, 395) con su variante «Alta Edad Moderna» (p. 372), «escritor altomoderno» (p. 397),

también «*self-fashioning* altomoderno» (p. 244) e incluso «tradición europea altomoderna», pero «Edad de Oro del teatro inglés» (p. 13). El lector asume que al período *Early Modern* le corresponde un *Late Modern*. Se desplaza el ubicuo Siglo de Oro, cargado, de acuerdo con la corriente de estudios postcoloniales, con difusas connotaciones historiográficas de conquista y sumisión. La locución «Siglo de Oro» revierte a la literatura clásica latina, y se asienta como una gran metáfora cultural y bíblica. No menos extraños son los neologismos «sociedad altomoderna» (p. 46), «periodo altomoderno» (p. 54), «época altomoderna» (pp. 57, 68, 71) y «escritos tardomedievales» (p. 50). Y previamente, «Mi mirada se dirige a los inicios de este proceso en España, situados en los siglos XVI y XVII, o el periodo que podemos considerar la Alta Edad Moderna» (p. 12), clasificación de moda entre los hispanistas anglo-americanos. La idea de clasificar las edades del mundo de acuerdo con la escala de los metales preciosos (de Oro para la mejor, a la que sigue la de Plata, Bronce e Hierro) les llega a los escritores españoles principalmente de Virgilio; en éste Edad de Oro solamente (égloga IV); de Oro y de Plata en Ovidio (*Metamorfosis*, I, 89-150). Y en mente el clásico discurso de don Quijote.

Al respecto observa James A. Parr (*Hispania*, LXXXIV 3, 2001, pp. 406-416): «Nowadays there is a tendency to substitute “early modern” for Golden Age, because is considered unseemly and undemocratic, not to say politically incorrect, to privilege one period over others, particularly so when the period in question is associated with territorial expansion by force of arms and the exploitation of indigenous peoples» (p. 406). Y finalmente: «Early modern is obviously not fully modern, has not reached plenitude [...]. If early modern privileges any time period, it is modernity, however we may define it [...], we do not know quite when it begins, nor even when it ends» (p. 407). Observaciones que tiene en cuenta Alison Weber (*PMLA*, CXXVI, 2011, pp. 225-232) indicando que «Early modern period» parece ser más apropiado para el estudio de la poesía y el drama. Y diferencia su uso frente al de Siglo de Oro. E indica: «While *Golden Age* focuses our attention on the rediscovery of classical learning, *early modern* favors other precipitating factors for demarcating a new age: political (the consolidation of monarchical power), social (urbanization and demographic growth), and technological (the introduction of the printing press)» (p. 227). Considera que el marbete «Early modern implies a broader chronology, extending from the late 1470s to the late 1700s; it calls for familiarity

with trends in history, anthropology, religion, and economics; it requires a more capacious definition of culture, and it asks for a geographic range commensurate with the Spanish empire» (p. 126). Y finalmente concreta y diferencia los campos de estudios de ambos periodos; es decir, Siglo de Oro frente a *early modern period*: «I do not advocate abandoning *Golden Age* entirely. Its continued use is reasonable in certain contexts: when the study focuses on the formal qualities of a writer, a school, or a literary genre; when the writer under examination raises questions regarding Spain's role in the transfer of classical learning and imperial power; when a narrative of rebirth and exhaustion is more convincing than one of transformation and modernization. But when the object of study requires attention to popular as well as elite cultural expressions, to the production of literature in its social and material contexts, or to mentalities of the *longue durée* or hints at response to the uncertainties that portend secularization, *early modern* is a more appropriate designation» (p. 230). Y a tener también en cuenta el sucinto comentario de Margaret Greer (*PMLA*, CXXVI, 2011, pp. 217-224), donde apunta que los *new-historicist* y los estudios culturales han desviado el uso de *Golden Age* por el de *early modern*, al menos entre los hispanistas anglo-americanos. Y observa: «In Spain the term *de la primera modernidad* equivalent to *early modern*, is felt to be linguistically awkward and less appropriate for literary scholars than historians. Whether we choose *Golden Age* or *early modern*, our view should include both the Renaissance incorporation of Italian literary models and the baroque development of a uniquely Spanish response» (p. 221).

En la enunciación del primer capítulo, que remite a parte del título, incide el profesor García Reidy en su tesis básica: cómo se configura Lope de Vega como escritor profesional, cómo vive económicamente de su oficio, y cómo logra ser respaldado por un gran público cuyos gustos manipula con habilidad. Muy cierto. Lope es único en cuanto a producción, conciencia crítica (léanse sus epístolas incluidas en *La Circe* y en *La Filomena*), gestión cultural, y en variedad de técnicas dramáticas, poéticas y narrativas. De ahí que se insista a lo largo de esta densa monografía en la «profesionalización de la escritura», en la «profesionalización del escritor», en la «profesionalización literaria» y en la «mercantilización literaria» (pp. 24-25, 27). Y que García Reidy observe que el examen de la labor literaria de Lope «supone adentrarse en un episodio fascinante y fundamental en la historia de la profesionalización de los escritores y su concienciación» (p. 30). En mente el que muchos

autores, previos a Lope, y dentro de su período, no participaron en el proceso de publicación de sus obras. Se difunden en forma manuscrita o son publicadas por manos ajenas. Recordemos la actitud prudente y reservada de Luis de Góngora, quien mide con gran cautela lo que escribe; pide que se lean sus obras antes de salir a la luz; deja textos en el aire, sin darles fin para continuarlos años después («Fábula de Píramo y Tisbe»), y pide a sus allegados (Juan López de Vicuña, José Pellicer de Salas y Tovar, García de Salcedo Coronel) que copien sus manuscritos. A los escasos comentaristas que acompaña la obra poética de Lope se contrastan los numerosos que exhuman las intrincadas referencias de las *Soledades* o del *Polifemo*, o las aparentes incongruencias de la «Fábula de Píramo y Tisbe». Y si bien la obra de Francisco de Quevedo siguió otros derroteros, expandida masivamente en autógrafos y manuscritos, vio la luz póstumamente (al igual que la de Luis de Góngora), gracias a la gentileza de familiares y amigos. Nada semejante ocurre con la obra narrativa y lírica de Lope de Vega. A excepción de *La Vega del Parnaso*, libro misceláneo que alterna textos poéticos (églogas, elegías, epístolas, sonetos, silvas) y géneros con sus últimas comedias (sobresale *Los melindres de Belisa*), el resto de la obra poética de Lope, lírica o narrativa, ve la luz sin apenas demora; en muchos casos al año de ser escrita. El lapso más extenso ocurre con la *Jerusalén conquistada*.

Lope es un gran icono cultural. Único. Y no menos como gestor y empresario. A la cabeza en la organización de fiestas de cumpleaños, beatificaciones (Luis Beltrán, Tomás de Villanueva, Isidro Labrador), canonizaciones (Santa Teresa), inauguración de estudios (*Isagoge*), fundaciones, iglesias (Almudena), bodas, festejos (*Fiestas de Denia*). Es el gran promotor de sí mismo, en un continuo afán de construir y afirmar su identidad como personaje en sus comedias, como máscara ridiculizada bajo la figura de Belardo («Hortelano era Belardo»), y como clérigo socarrón bajo la sotana del licenciado Burguillos. El mejor púlpito de sí mismo. De ahí la importancia de sus autorretratos, de los poemas incluidos en las dedicatorias de la mayoría de sus libros: *Isidro*, *La Dragontea*, *Jerusalén conquistada*, *Corona trágica*, *Laurel de Apolo*, entre otros. Tal vez la más importante, la *Corona trágica* dedicada al papa Urbano VIII. El papa le concede el título de Doctor en Teología por el *Collegium Sapientiae* (antepone el decorativo *frey* ante su nombre) y la cruz de la Orden de San Juan, también llamada Orden de los Caballeros de Malta. Tal logro se lo cuenta alegremente al duque de Sessa en carta (*Epistolario*, I, núm. 497).

Una vez más, en las páginas finales del primer capítulo el profesor García Reidy incide en los objetivos de *Las musas ramera*: a) «las condiciones socioeconómicas que caracterizaban el espacio literario y el grado de desarrollo del mercado que dotaba de valor económico a las obras literarias» (p. 72); b) la noción de profesionalización, que «es indisociable del desarrollo de un grado de subjetividad moderna», y c) por último, «la profesionalización de la escritura y la noción de autoría están relacionados con la consideración social que se otorga a los escritores, especialmente a lo referente al reconocimiento legal de los derechos de propiedad intelectual [...]». Se concluye que «Estas tres cuestiones conforman los pilares básicos de este estudio, aplicado a la España de los Siglos de Oro y a la figura de Lope de Vega» (p. 73). Bien dicho, pero el principio del capítulo contrasta con la tesis propuesta en el prólogo: a) profesionalización de la escritura dramática; b) desarrollo de la conciencia de escritor, tanto pública como íntima, a través de los años; c) imagen de sí mismo que Lope proyecta a través de los elementos discursivos y paratextuales, o la imagen de su misma reflexión acerca de cuestiones vinculadas con la posición que la escritura dramática ocupaba en los campos literario y social (p. 15).

En el capítulo 2, «Los dramaturgos y el mercado teatral barroco», García Reidy presenta una breve y sucinta historia de la primera aparición de las compañías teatrales, de su profesionalización, locales destinados a las representaciones, ingresos, etc. Son valiosas las comparaciones con el establecimiento de los locales teatrales en el Londres de las mismas décadas (el teatro Red Lion, el Theatre, el Curtain). Y valiosa es la relación de las compañías teatrales como clientes de los dramaturgos, número, contratos, compraventas, precios, recaudaciones, elección de actores, representaciones, quiénes, cómo, cuándo, dónde se llevaban a cabo; vínculos entre poetas y compañías, vicisitudes, ya dentro de lo que es la sociología del teatro. De nuevo las comparaciones con las compañías inglesas (King's Revels) vienen al caso y son ilustrativas. La segunda parte del capítulo se dedica al Lope como profesional y al entramado de compañías y actores en la representación de sus comedias. Negociaciones con actores profesionales, contratos con compañías (los Velázquez, Porres o Porras), actrices (Jerónima de Burgos, Micaela de Luján, Lucía de Salcedo), actores, adquisición de comedias, arrendatarios de los teatros, son varios de los valiosos comentarios. Es ilustrativo el cuadro de autores de comedias y las fechas aproximadas de su relación profesional con Lope de Vega (p. 124), iniciándose a partir de 1583-1587 con Jerónimo Velázquez y cerrándose entre 1631-1632, con Francisco López Sustaete, a tres años de la muerte del Fénix.

Al Lope, «poeta del cielo y la tierra», no le faltaban proyectos. Ducho en textos bíblicos, como muestra en *Pastores de Belén*, *Contemplativos discursos*, *Soliloquios amorosos*, *Rimas sacras*, *Triunfos divinos*, vierte la misma sabiduría en numerosos autos sacramentales, algunos contratados por la compañía de Juan de Morales Medrano; otro por Alonso de Riquelme, con representación en Madrid con motivo de las fiestas del Corpus (p. 133); por el mismo en Sevilla (1611). Los mismos encargos le llovían procedentes de miembros de la nobleza. Comedias para celebrar los orígenes de una familia (*Los Porceles de Murcia*, *La historia del Gran Capitán*), el linaje de los Mendoza (*El Arauco domado*). Los pedidos que llegaban de Palacio implicaban un gran capital profesional y social para el autor en cuestión. Especial atención la comedia de Lope *La noche de San Juan*, que se representó en junio de 1631 en el jardín de la casa madrileña del conde de Monterrey. La organizó el conde-duque de Olivares para entretener y agasajar a los reyes. También Lope recibió encargos, documenta García Reidy, del ayuntamiento de Madrid. Así sucedió en 1622 con motivo de la canonización de san Isidro, patrono de la Villa.

El capítulo 3 es el más breve y el mejor escrito. Versa sobre las rentas de las que vive Lope de Vega y sobre la literatura como su fuente primordial de ingresos. Le han precedido varios estudios pioneros. El primer testimonio procede del leal amigo de Lope Juan Pérez de Montalbán, quien, en su *Fama póstuma* (1636), hace un recuento de los ingresos económicos del Fénix. A mediados del pasado siglo, Guillermo de la Torre adelantó nuevos datos, pero fue Díez Borque quien en 1972 se preguntaba «¿De qué vivía Lope de Vega?» (*Segismundo*, XV-XVI, 1972, pp. 65-90). Las diferencias surgen al no poder concretar el número de comedias escritas y representadas. Los varios cuadros que presenta García Reidy son muy ilustrativos en cuanto al número de comedias escritas por Lope durante los períodos (cuatro), que van desde 1587 a 1635. Los cambios drásticos que sufre la economía, las varias fases de la devaluación de la moneda, alteran los cálculos. Lope era consciente del progresivo empobrecimiento social. A la última devaluación de la moneda alude en el romance incluido en *La Dorotea* (1632), conocido por su inicio, «A mis soledades voy»: «En dos edades vivimos / los propios y los ajenos: / la de plata los extraños, / y la de cobre los nuestros» (vv. 52-55). Desaparece la moneda de plata en España, base del sistema económico en otros países europeos («los extraños»). De hecho, una pragmática del 7 de agosto de 1628 reduce la moneda de vellón en la mitad de su valor. Era la moneda que más circulaba. Véanse varias referencias en su

Epistolario (I, núms. 509 y 518), del 25 de abril y mediados de agosto de 1628. Alba E. Ebersole le dedicó un enjundioso ensayo a la circulación del vellón («Examen del problema de la moneda de vellón a través de algunos documentos del siglo XVII», *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, pp. 155-165). Concluye García Reidy: «La escritura teatral, por consiguiente, era la base fundamental de los ingresos del Fénix» (p. 181). Hay que añadir los recibidos de sus mecenas, pensiones eclesiásticas, regalos por parte del duque de Sessa, capellanía de San Segundo en la catedral de Ávila. Resume García Reidy: Lope pudo «disfrutar de una posición medianamente desahogada durante su vida» (p. 198).

Dos enunciados encabezan el capítulo 4. Uno específico, «Lope de Vega frente a su escritura»; el otro más general: «El conflicto de un escritor de la Alta Edad Moderna». El término «escritura» se diluye, asume este lector, en obra literaria, bien lírica, narrativa y dramática. Infiere una amplia y compleja metonimia: papel, pluma, tinta, trazado, caligrafía, texto, contexto, imprenta, encuadernación, editor, venta y toda una gran variedad de paratextos. La partícula «frente» asume al autor reflejándose en lo que escribe, o enfrentándose a la textualidad de la que es sujeto, actante. Ello supone, afirma García Reidy, «adentrarse en el mapa textual de Lope de Vega en busca de una determinada intencionalidad autorial, entendiendo esta no como una ingenua interpretación hegemónica, sino como la motivación que lleva al escritor, en cuanto miembro del campo literario y del social, a producir sus textos con vistas a lograr un determinado efecto en sus lectores que repercuta en la imagen que se tiene que él [*sic*]» (pp. 201-202). Es decir, el primer paso «en la manifestación de una conciencia autorial», que se concreta en una autorrepresentación [*sic*] y en una autopromoción. Se podría añadir en una autoproducción del sí mismo (de Lope), como ya demostró en parte, y con otro enfoque, la clásica monografía de Antonio Sánchez Jiménez (*Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, Tamesis, Woodbridge, 2006). Dedicatorias, una vez más, epístolas, grabados, autorretratos, figuras del poeta laureado, iconografías forman un complejo sistema de autopromoción, capital simbólico, en términos de De Certeau (*The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley, 1984), al que podía añadirse el social, el cultural (erudición literaria) y hasta el erótico. En palabras de García Reidy, la «autofiguración» es recurrente, con variedad de matices (p. 229). Se busca el aplauso y el reconocimiento.

Es de destacar, por ejemplo, el complejo grabado incluido en la *Jerusalén conquistada*. Toda una imagen de sí mismo. Tenía razón Francisco de Pacheco en el retrato bibliográfico que va al frente de la *Jerusalén conquistada*: «porque las obras suyas (famosas entre las que se leen de su género) ninguna remota parte las ignora, antes con debida admiración las procura, porque en ellas se juntan las partes que raras veces en uno concurren» (ed. A. Carreño, Biblioteca Castro, Madrid, 2002, p. 8). Realza la conjunción armónica de una naturaleza inclinada a las letras con un «alto entendimiento», que logra modelar con arte la máxima expresión de sus escritos. A estas alturas, pasada ya Lope la meridiana cuarentena (1562-1635), alaba Pacheco «la mucha imaginativa», «el entendimiento y arte tan juntos, tan perfectos», a la par que la bien lograda facilidad. Porque Lope, continúa, «ha reducido en España a método, orden y policía las comedias y puedo asegurar que en dos días acababa algunas veces las que admiraban después el mundo, y enriquecían los autores» (pp. 8-9). Pacheco habla con conocimiento de causa: la *Jerusalén* está a la altura de los tres o cuatro poemas épicos que salen a la luz en la España del Siglo de Oro. La destreza de su narrador viene avalada, observa el erudito sevillano, por textos previos: la *Arcadia* (1598), un excelente compendio de «verdaderas fábulas a gusto de las partes»; la *Dragontea*, «el más ignorado de sus libros» y las *Rimas*: una «mina riquísima de diamantes y ricas piedras, no en bruto, no, sino labradas y engastadas con maravillosa disposición y artificio». No olvida Pacheco *La hermosura de Angélica* en la que alcanzó Lope las «más diferentes ideas de hermosura que la misma naturaleza», y menos el *Isidro* que, escrito en coplas castellanas (en quintillas), épica a lo divino, mostró la competencia de tales versos castellanos «capaces de tratar toda heroica materia». Las observaciones de Pacheco marcan el primer hito en la recepción de la poesía lírica de Lope de Vega y establecen un campo de expectativas como sutil lector.

El capítulo 5 (pp. 301-392) es, a nuestro parecer, el más fluido y el que mejor se lee. Se inicia con la difusión escrita del teatro de Lope y de su época; agrupación de comedias de distintos autores en la *Seis comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores* (Lisboa, 1603), que sale de las prensas de Pedro Crasbeek, y es reimpressa en Madrid por Pedro de Madrigal. El proceso de reclamación de la propiedad autorial se muestra en la *Parte VI*. Se imprime a costa del librero Miguel de Siles, y ve la luz en las prensas de Miguel Serrano de Vargas. Muestra ya el acercamiento de Lope en la gestión de sus obras dramáticas. En la misma línea el siguiente apartado

titulado «El discurso de reapropiación autorial de Lope de Vega» (pp. 338-364). García Reidy trae a colación el soneto de las *Rimas*, ampliamente comentado, «Versos de amor, conceptos esparcidos», y el cuarteto, «expósitos el mundo en que perdidos, / tan rotos anduvistes y trocados, / que solo donde fuistes engendrados / fuérades por la sangre conocidos» (vv. 5-8). Se asume una conciencia de expropiación de su obra (tanto lírica como dramática) y del proceso de deturpación por parte de copistas e imitadores. Así lo expresa Lope en el Prólogo a la *Parte IX* de sus comedias: «Viendo imprimir cada día mis comedias, de suerte que era imposible llamarlas mías, y que en los pleitos desta defensa siempre me condenaban los que tenían más solicitud y dicha para seguirlos, me he resuelto a imprimirlas por mis originales» (en *Comedias de Lope de Vega. Parte IX*, coord. M. Presotto, Prolope / UAB / Milenio, Lérida, 2007, vol. I, p. 35). Culpa a los memoriones el gran número de variantes y a ellos alude en el Prólogo a la *Parte XI*. Lo mismo sucede en la Inglaterra de la misma época. Detrás también la codicia de los impresores, como indica Lope en su «Égloga a Claudio»: «Mas ha llegado, Claudio, la codicia / a imprimir con mi nombre ajenas, / de mil errores llenas» (vv. 457-459). Y también las prácticas de ciertos impresores sevillanos, quienes falsificaban el pie de imprenta atribuyendo sus ediciones a impresores catalanes. Burlaban así la prohibición de imprimir comedias y novelas en Castilla, como observa Lope en el Prólogo incluido en *La Dorotea* (1632).

A modo de conclusión, se indica que la «publicación de obras teatrales por parte del dramaturgo mismo no fue hecho frecuente en el panorama editorial del siglo XVI, pese a la difusión del teatro tanto en su vertiente literaria como en su práctica escénica» (pp. 365-367). Y adelanta valiosas observaciones sobre Juan del Encina, Lope de Rueda, Torres Naharro, Joan Timoneda; sobre la problemática entre la escena y el papel, comparando tal proceso con valiosas observaciones sobre otros dramaturgos europeos: el francés Molière, el inglés John Marston (pp. 370-373). García Reidy señala cómo Lope culpa a los accidentes a que está sometida la representación (antes como ahora): acción defectuosa, fallo de la memoria, escasa destreza mímica, lugar, audiencia, disposición del lugar, comodidad, de pie, sentados... Las diferencias ya las establece el paso del texto impreso al representado; del teatro como literatura al salto como representación; de la lectura a la escenificación. Al caso, la pregunta: «¿por qué no lo será que cada uno en su rincón pueda leellas, donde solo el pensamiento es el juez, sin los movimientos y acciones que alegran a los oyentes, donde es más poderosa

la vista que el oído?» («Aprobación», en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Prolope / UAB / Milenio, Lérída, 2008, vol. I, p. 65).

Nada es despreciable en esta erudita monografía, que se cierra con una detallada y valiosa conclusión, a modo de recopilación y síntesis. García Reidy define, una vez más, la tesis central: «trazar las claves del inicio de la profesionalización de la escritura dramática en la España de la Alta Edad Moderna, en particular en relación con la figura de Lope de Vega» (p. 393). De nuevo varios factores a tener en cuenta: a) formación de un mercado literario; b) difusión de la imprenta, c) desarrollo de una industria editorial; d) desarrollo del teatro comercial, mercantilización de las obras dramáticas, obvios «artefactos culturales con valor económico». La propuesta se dispersa al incluir como segundo factor el «fuerte desarrollo de la subjetividad moderna en los siglos XVI y XVII». Esta se manifiesta en la «consolidación y difusión de una conciencia autorial» con la propia obra, con la noción de propiedad, de identidad pública, con la imagen de sí mismo y con la promoción en el «campo literario y el del poder» (p. 394).

Uno admira en esta monografía, única, el gran esfuerzo de recopilación de datos, de aparato crítico, el conocimiento exhaustivo de múltiples redes que movían la dramaturgia del período, teniendo como eje central al Fénix. Fácilmente se podrían sacar varios estudios a partir de las mismas premisas expuestas en el prólogo y en las páginas finales. Pero uno también aplaude el afán totalizador y el ambicioso esfuerzo. Apenas lapsos de fechas o erratas: debe ser del Río Parra (p. 63, n. 14), Hervás (p. 139), *Corona trágica* (p. 292). Es también de apreciar la extensa y detallada bibliografía que corresponde a las obras citadas en las notas a pie de página y que refleja los estudios canónicos sobre el teatro de Lope y las aportaciones más recientes. Lo mismo, el exhaustivo y detallado Índice de nombres y materias, con valiosas entradas sobre Lope de Vega.