

# LA OREJA Y LA PLUMA. LA DEDICATORIA COMO HUELLA DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Florencia Calvo

---

*Universidad de Buenos Aires*

## Resumen

El presente trabajo parte de la caracterización que la crítica ha adjudicado tradicionalmente a la escritura de Lope de Vega como autobiográfica, apelando a conceptos tales como "vida" o "literatura" para explicar determinadas características de su producción poética. Estos conceptos merecen una revisión ya que pueden ser reformulados desde teorías más modernas. Se tratará aquí de proponer una lectura de lo autobiográfico que construya un dialogo entre los criterios tradicionales sobre la obra lopesca y elementos relacionados con la teoría de la autobiografía, a partir de un recorrido por las dedicatorias de Lope de sus propias comedias, por ser éstas espacios de frontera entre la oralidad y la escritura, la autobiografía y las convenciones literarias.

## Abstract

This paperwork starts by the description of Lope de Vega's writing traditionally made by criticism, understanding it as autobiographical, appealing to concepts like "life" or "literature" so as to explain determined characteristics of his poetical production. These concepts deserve a revision, inasmuch as they can be reformulated from more modern theories. A reading of the autobiographical element is proposed here, constructing a dialogue between traditional points of view on Lope's work and elements related to the theory of autobiography, starting by a path through Lope's dedications on his own comedies, for they are border spaces between orality and writing, autobiography and literary conventions.

**Palabras clave:** Lope de Vega; Comedia áurea; Autobiografía.

## I. Lope

Uno de los epítetos adjudicados por sus contemporáneos a Lope de Vega es el de "monstruo de la naturaleza"; estas características "monstruosas" remiten a la cantidad de comedias que llega a escribir pero también a su capacidad de incursionar en la lírica y en la narrativa de diversos tipos: épica, novela coda, bizantina, etc.(1) Seguramente la profusión creativa y la necesidad de organizar la monstruosidad obligó a que la crítica automáticamente lo construyera como un autor en el que convivían de modo muy cercano la vida y la literatura ya que solamente alguien que buscara sus temas en la primera lograría una producción tan fértil en la segunda.

Paradójicamente, en un movimiento inverso esta relación entre la biografía y la ficción cohesiona el sistema literario de Lope y lo transforma en un sistema homogéneo

cimentado en los elementos biográficos que unifican las producciones de cualquier tipo que sean.

Así, cualquier acercamiento de conjunto a la obra de Lope de Vega puede comprobar que ciertas características "biográficas" son fundamentales para la crítica en el momento de aclarar, explicar o verificar determinados elementos constitutivos de su producción ficcional.

Ejemplos de este tipo de lecturas son variados y procedentes de las más diferentes escuelas críticas. Desde Dámaso Alonso quien en su introducción a la *Antología de la poesía española: Lírica de tipo tradicional*, indica que "Lope es el primer poeta que fusiona vida y obra en una unión experiencial" (*apud* Paul Julian Smith 1990), hasta críticos más modernos, son abundantes las lecturas biografistas de su obra dramática y no dramática. A modo de ilustración cito consideraciones de Juan Manuel Rozas (1990:74) quien señala que:

Como Lope de Vega es poeta más extenso que intenso, más creador de fabulaciones que sistematizador de un estilo, más de su vida y su naturaleza que del arte por el arte —caso contrario al de su mayor enemigo, Góngora— es lógico que su obra se haya ido organizando unida a su biografía y por ciclos. Lope vuelca, una y otra vez, cada episodio vivido en su lírica y en su narrativa, en pasajes de sus dramas y, claro está, en sus ensayos y en su epistolario, originando verdaderos ciclos de creación sobre sus sentimientos y experiencias, con gesto doble: de hombre exhibicionista y de escritor falsificador de autobiografismo.

Es la misma actitud crítica que deja entrever José F. Montesinos, no casualmente uno de los mejores biógrafos de Lope, al opinar acerca de sonetos que funcionan dentro de las obras dramáticas pero que luego se resemantizan y pasan a poseer una significación independiente —generalmente teñidos por algún suceso extraliterario de la vida del poeta.(2) Así :

De *Los Benavides*, que contienen dos sonetos publicados en las *Rimas*, no tenemos tampoco más dato cronológico que la mención hecha en *El Peregrino*. Sospechamos que la versión de los sonetos que la comedia ofrece es la primitiva. El primero es el CIII de las *Rimas* y alude sin duda a algún episodio de la vida de Lope que no podemos puntualizar... (Montesinos, 1969:117).

O la lectura desde el psicologismo que realiza Emilio Orozco Díaz (1973) al historizar

acerca de la polémica literaria entre Lope y don Luis de Góngora y también las consideraciones de Antonio Carreño (1984:13-14) en su Introducción a la *Poesía selecta* de Lope, donde propone un condicionamiento de la escritura lírica dado por la "pluralidad de amantes, de movimientos espaciales, desasosiego amoroso, nerviosa y efusiva dramatización de un yo que se presenta y representa en íntima convivencia con su amada o despojado y ausente de ella".

El extremo de esta actitud crítica, que se puede ir comprobando en los enfoques más disímiles, se ve en la división en ciclos de escritura íntimamente ligados con aspectos biográficos del autor, especialmente con sus relaciones amorosas, ciclos que paradójicamente en lugar de fragmentar su escritura la unifican y describen una línea evolutiva, temática pero también genérica. Así justifica Rozas en su estudio de la obra no dramática de Lope esta organización en ciclos:(3)

Concentrándonos en su obra no dramática, la sistematización de su estudio deberá hacerse atendiendo a tres premisas:1) es la biografía de Lope, a través de los ciclos señalados, la que mejor puede servir de eje integrador a su creación; 2) sobre ella hay que situar los tres géneros mayores y tratar de ver paralelamente su evolución: lírica, épica, novela; 3) esta evolución debe mirar insistentemente a los tres temas personajes que su vida y obra muestran: amor humano, conciencia religiosa y guerra literaria.

Todos estos acercamientos —de signos diferentes pero con una misma actitud previa frente al objeto— derivan en dos consecuencias fundamentales: la primera tiene que ver con la materia poética de Lope. Es evidente que hay algo en ella que lleva a ver allí representados hechos de la vida de su autor.(4) Pero esta evidencia que estamos frente a un autor que ha hecho de la escritura autobiográfica un proyecto programático y definidor de su obra?(5) ¿O simplemente se trata de una repetición mecánica por parte de la crítica que tal vez no ha encontrado otros puntos de cohesión de la "monstruosa" obra de Lope?

La segunda consecuencia se plantea como una reflexión sobre el método: si los diferentes métodos de análisis del hecho literario han abandonado desde hace tiempo la idea de definir la literatura como un modo de representación directa ¿por qué seguirlo haciendo con Lope y su obra? ¿Por qué tomar esta relación vida-obra como algo establecido *a priori* y definido por el objeto en lugar de problematizar este mecanismo de representación directa como si se hace en otros ámbitos y con otros autores?

Indudablemente es necesario, frente a estas preguntas, reelaborar un método de análisis. Este no deberá olvidar los caminos tradicionales de la crítica, es decir ignorar la

ecuación "vida-obra" pero deberá incluir coordenadas teóricas de análisis tal vez menos ingenuas que aquellas que han dado cuenta hasta ahora de una relación mecánica entre la vida y la literatura como motor constructor de la obra de Lope.

## II. La autobiografía

Una de las formas de lograrlo puede ser considerar la dimensión autobiográfica dentro de toda su complejidad teórica y recuperar las cuestiones de teoría literaria, filosóficas o psicológicas que un tema tal supone.

Sin embargo caben algunas prevenciones antes de desplegar los conceptos teóricos alrededor de este tema puesto que la elaboración de un trabajo de estas características supone ciertos riesgos. El primero de ellos tiene que ver con "aplicar" directamente una matriz teórica hacia un corpus textual determinado. Si esto de por sí es una postura crítica poco recomendable en general, aquí se torna aun menos recomendable puesto que ni la teoría ni la textualidad que seleccionaré han definido sus límites.

El segundo peligro está ligado con cierto anacronismo crítico o con la premisa, no del todo correcta, de que cada objeto define su modo de análisis, con lo cual nunca podría leerse un dramaturgo barroco español a partir de las reflexiones sobre la autobiografía propuestas por Ph. Lejeune, Paul de Man o Jacques Derrida en su lectura de *Ecce Homo* y deberíamos continuar leyendo desde la orientación historicista de Menéndez Pelayo y sus seguidores de este siglo.

Sin embargo sin caer ni en el mecanicismo ni en el anacronismo considero que desde la propia textualidad de Lope de Vega habría una suma de elementos que permiten abrir una lectura para ver como funciona la autobiografía tantas veces aducida en el momento de analizar su obra. Las teorías sobre lo autobiográfico intentan una explicación a partir de los tres elementos comprendidos dentro de la propia palabra. Así se realiza la pertinencia de un estudio centrado ya sea en el *autos*, en el *bios* o en el *grafe*. Haciendo fuerte hincapié en la realidad histórica, unos, en la relación texto y sujeto, otros y en el propio texto, los últimos; se problematizan una serie de cuestiones que cualquiera de estos modos de análisis intentará solucionar.

Las cuestiones radican, para estos acercamientos tradicionales (que operan de manera similar a los fragmentos críticos sobre Lope que hemos presentado aquí), básicamente en establecer una diferencia entre autobiografía y ficción, en definir el género de la autobiografía y en otra serie de interrogaciones que —siguiendo a Paul De Man (1993)— dejarían de ser obstáculos si se abandona la idea de que "la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro realista depende de su modelo". De Man es uno de los primeros que propone un alejamiento de estas nociones, pero el otro quiebre fuerte de esta estructura tradicional de la crítica

autobiográfica se encuentra en la obra de Jacques Derrida.

Los puntos sobresalientes de las ideas de Derrida sobre la autobiografía se desarrollan en tres áreas: su acercamiento a *Ecce Homo* de Nietzsche, fruto de una conferencia y de su debate posterior en la Universidad de Montréal en octubre de 1979 (Lévesque y Mc Donald, 1982 :19). Aquí es, sin duda donde se encuentran las consideraciones teóricas más sólidas, a partir de las que se pueden ir rastreando los puntos nodales de la argumentación derrideriana sobre la autobiografía.

Je ne lirai pas Nietzsche [...] ni comme un philosophe (de l'être, de la vie ou de la mort) ni comme un savant, ni comme un biologiste si ces trois types ont en commun ('abstraction du bio-graphique, et la prétention de ne pas engager leur vie et leur nom dans leurs écrits. Pour ('instant, je lirai Nietzsche depuis la scene d'Ecce Homo. Il y met son corps et son nom en avant, même s'il s'y avance sous des masques.

También en los obituarios escritos por él mismo, es decir en sus reflexiones frente a la muerte de personas cercanas (el propio De Man o Roland Barthes), aparecen dispersas estas cuestiones; estos obituarios son útiles también puesto que conjugan y problematizan dos de las nociones básicas en la teoría autobiográfica derridariana: el otro y la muerte.(6)

Finalmente el otro gesto de Derrida frente a la autobiografía es la escritura de su propia autobiografía, escritura que para Jorge Panesi (1999) tiene que ver con "cerrar un círculo que ha comenzado en su adolescencia como apasionado lector de autobiografías".

Encontramos así, desde la lectura de *Ecce Homo*, una ruptura con los conceptos positivistas de la reflexión/reflejo autobiográfica ya que lo autobiográfico solo puede ser entendido como una línea que no pertenece ni al ámbito de la empiria ni al de la escritura:

cette ligne même devient incertaine; son trait se divise, son unité, son identité se disloque, et des lors que cette identité se disloque, le probleme de ('autos, de l'autobiographique exige une totale redistribution. (1982:63)

Para no detenernos aún más en consideraciones teóricas que alejarían el objeto de estudio propuesto es interesante remarcar que el mismo gesto teórico de Derrida frente a la lectura de lo autobiográfico en general, es el que marcábamos al comienzo de este artículo como necesario para la redefinición de los términos "vida" y

"literatura" en un análisis de este problema en Lope de Vega.

Es fundamental aquí el establecimiento de lo que Derrida llama una *bordure*, una frontera entre la vida y la obra, la esencialidad de lo trascendental o la empiria de algo que no es, lima desde la cual la vida será recitada y reafirmada. En una actitud clara de quiebre con el *autos* tradicional esta frontera es incierta y su identidad se disloca:

Entre la Préface, signée EN., celle qui vient sous le titre, et le premier chapitre "Pourquoi je suis si sage", une seule page : un hors d'oeuvre, un exergue, page volante et dont le topos, comme la temporalité, disloque étrangement ce que, dans notre tranquille assurance, nous voudrions comprendre comme le temps de la vie et le temps du récit de la vie, de l'écriture de la vie par le vivant, bref le temps de l'autobiographie. (1982:23)

¿Por qué no pensar entonces del mismo modo en Lope algún texto similar que diste de la producción textual canonizada como autobiográfica (me refiero a su lírica, su narrativa, pasajes de sus dramas, sus ensayos o su epistolario) y que brinde la idea de limite? Así, se constituiría una línea en la que se difuminan y contaminan la vida y la obra no en las poesías sobre las que la crítica se ha detenido una y otra vez buscando marcas biográficas, ni en las obras teatrales leídas algunas como cifra de avatares de la vida de Lope, ni siquiera en su gran novela autobiográfica *La Dorotea* definida por Juan Manuel Rozas como "la gran obra autobiográfica, que cuenta los amores juveniles con Elena Osorio y que cruza, aflorando de vez en vez toda la vida literaria de Lope" (28).

Es evidente que volver nuevamente sobre estos textos y descifrar en ellos aspectos de la vida de Lope por el solo hecho de agregar datos biográficos, implicaría continuar la mirada historicista antes criticada. Con esto se desfiguraría no solamente el valor de lo literario convirtiéndolo en un mero documento sino también el valor de lo autobiográfico reduciéndolo solamente a datos de la vida del poeta.

Por eso, este límite debería definirse en otro *corpus* y en otro cuerpo. Se podrá aducir que el conjunto de cartas son un elemento óptimo para el análisis, sin embargo, el epistolario no sirve a los efectos de esta difuminación ya que plantea un sujeto empíricamente identificable con la figura autoral de Lope de Vega.

La mejor variante textual para efectuar este tipo de análisis resulta, a nuestro parecer, la constituida por las dedicatorias de las comedias, limite entre la vida y la obra dibujado no solo por el autor sino también por el destinatario. Las dedicatorias de sus comedias se erigen así como el limite indefinido de lo autobiográfico, de la oralidad y de la escritura pero también de la praxis y la teoría.

Así, todos estos elementos constituyen un sujeto biográfico, que no es solamente

quien dedica, sino quien decide transportar las Comedias del circuito de la oralidad al de la escritura y quien decide especular teóricamente alrededor de los ejemplos prácticos. Este Último caso se nota claramente en las dedicatorias de *La campana de Aragón* y en *Las almenas de Toro*.(7)

Lope, que se autorrepresenta en *su capellán o capellán de vuestra merced* garantiza el contrato nominal que en este caso asegura la presencia de un yo y de un otro (sobre lo que volveremos) y reafirma la inscripción del sujeto. La firma afianza la presencia del sujeto, en tanto es una inscripción que posibilita la fijación de su obra, la decisión de inscribir sus textos y de reafirmarlos por la escritura y por la dedicatoria.

Se cierra así la noción de que la dedicatoria es un límite también textual, entre la comedia y lo que no lo es, entre la oralidad y la escritura, la autenticidad y lo apócrifo, entre la autoría y el anonimato.

Son en este sentido fundamentales para esta demostración, las dedicatorias de *La Arcadia* y de *Santiago el Verde* en las que Lope no solo marca la confusión entre auténtico y falso sino que también deja en claro la necesidad de fijar su autoría:

De las que he escrito, si bien inferiores a las de tantos ingenios, que las escriben con suma felicidad y elegancia, he dado a luz algunas, para remediar, si pudiese, que las impriman, como lo han hecho, tan desfiguradas de sus principios, que tales agravios no se han recibido en el mundo de autor vivo, ni tales testimonios levantado a entendimiento muerto; porque más parecen sueños que versos, y más locuras que sentencias: de las que he dado a luz es ésta la quinta parte, y en orden a las demás, la decimatercia. (*La Arcadia*)(8)

Mis comedias andaban tan perdidas, que me ha sido forzoso recibirlas como padre y vestir las de nuevo, si bien fuera mejor volverlas a escribir que remediarlas. (*Santiago el Verde*)(9).

y la de *La inocente sangre* en donde está presente la oposición entre oralidad y escritura:

Años hace que escribí este suceso y como ahora saliese en la impresión lo que antes en el teatro... (*La inocente sangre*)

o una vez más en *Santiago el Verde*:

VM las reciba y lea si no la vio representar, y se acuerde siempre que tiene en mi un verdadero amigo y padre que como el cazador al pájaro está mirando la

destreza con que hace presa en el laurel que merecen tan pocos y pretenden tantos.

Este pensar la autobiografía en las dedicatorias, claros elementos paratextuales, se puede sostener no solamente desde la idea de lugar liminar parecido al *exergue* nietzscheano, sino también desde las diferentes afirmaciones de Derrida sobre la necesidad de leer sentidos en lugares que parecen no tenerlo.

Por eso para confirmar esta difuminación en los contornos de la textualidad, además del trabajo mencionado con el *exergue* de *Ecce Homo*, está la ya clásica lectura que hace Derrida (1984) del título en su análisis de "Ante la Ley" de Franz Kafka en la que relativiza la precisión de los límites textuales:

El título, diríamos, forma parte de la literatura, incluso si su pertenencia no tiene la estructura ni el estatuto de aquello a lo que da título y a lo cual es esencialmente heterogéneo.

La dedicatoria seguramente, tampoco tiene el estatuto de literatura en un primer momento, solo se reconoce como homenaje, pedido de mecenazgo o bien agradecimiento:

Por dos cosas principales se dirigen a los hombres que lo son los cuidados de los estudios y los trabajos del ingenio: o por celebrar sus virtudes y dar (siendo tales los escritos) alguna inmortalidad a sus nombres o porque a la sombra de su protección, ellos la alcancen; en que parece que corre el interés de entrambos. (*Quien ama no haga fieros*).

Un paso más adelante en su evolución histórica, la dedicatoria va perdiendo su objetivo primero y se va acercando al texto dedicado —en este caso las comedias— pero continúa sin ser incluida del todo dentro de lo literario. Así adquiere una nueva función de margen coincidente con las afirmaciones sobre los títulos que marcaba más arriba.(10)

### III. La oreja

El segundo hito importante en esta lectura de la autobiografía es la inclusión absoluta, total y condicionante de la figura del otro. Frente a las lecturas tradicionales que debaten acerca de la pertinencia de pensar lo autobiográfico como un género en sí mismo a partir de su relación con las ideologías dominantes, aquí no solamente se borra todo intento de desentrañar el sujeto autobiográfico sino que además, en una clara referencia al que

escucha, se reemplaza el prefijo AUTO por OTO.

Este desplazamiento tiene que ver con incluir, a partir de la introducción de la oreja, la noción del otro: la firma será efectiva no cuando tiene lugar sino cuando las orejas hayan podido recibir el mensaje. Es, para Derrida, la oreja del otro lo que constituye el AUTOS de la autobiografía.(11)

El mensaje solamente será efectivo cuando las orejas hayan podido recibirlo, así la firma de Nietzsche tendrá lugar póstumamente a partir del crédito infinito que abre cuando otro firmará con él y lo escuchará. Es la oreja del otro la que constituye el *autos* de la autobiografía. A partir de la afirmación de Nietzsche: "J'ai l'oreille fine et cela peut séduire les femmes" así lo manifiesta Derrida (1982:71):

... la signature de Nietzsche n'a pas lieu au moment où il émet, et il le dit clairement, elle aura lieu posthument [...] quand l'autre viendra signer avec lui, faire alliance avec lui, et pour cela, ('entendre. Et pour ('entendre, il faut avoir l'oreille fine. Autrement dit c'est l'oreille de l'autre qui signe [...]. C'est l'oreille de l'autre qui me dit, moi, et qui constitue l' *autos*, de mon autobiographique. C'est quand l'autre, beaucoup plus tard, aura perçu avec une oreille assez fine ce que je lui aurai destiné, que ma signature aura eu lieu.

La autobiografía confía su signatura a un otro desconocido y futuro, esto no es una originalidad de la autobiografía, mucho menos de *Ecce Homo*, sino que todo texto responde a esta estructura, que es la estructura de la textualidad en general.

¿Cómo funciona esto en las dedicatorias? ¿Cómo se manifiesta esta textualidad general? En primer lugar permiten la inscripción de un yo, un yo que en tanto signatario se transforma metonímica y tópicamente en una pluma, mi pluma dedica, mi pluma firma, sorprendente imagen en la que Lope parece preanunciar a Derrida:

Las virtudes de VM me obligaron a dedicársela: cosa a que tenía hecha la mano, que luego me llevó tras la imaginación la pluma. (*La buena guarda*)

...algún día me dilataré a sus loores, si bien con ruda pero ya conocida pluma. (*El cardenal de Belén*)

En mí, por lo menos, empleó V.M. un censo de alabanza perpetua y aunque tan desigual mi ruiseñor sirva por la paga de este año para que todos los de mi vida continúe su voz y pluma este reconocimiento. (*El ruiseñor de Sevilla*)

El signatario-pluma trae, como decíamos más arriba, a su cosignatario, que en las dedicatorias está también inscripto desde un nombre: Vuestra Merced que garantiza el

contrato nominal imprescindible en toda autobiografía. Este VM, especificado siempre al iniciarse la dedicatoria, personaje notable, con una relación empírica comprobable con el autor en lo político, lo económico o a veces en lo afectivo, asegura la irrupción de la OTObiografía y asegura también otro elemento fundamental en este proceso de escritura y lectura autobiográfica: la confirmación constante, el armado de un mecanismo de afirmación y aceptación absoluta. La pluma que dedica sabe muy bien a qué destinatario debe dirigir sus comedias y recupera para cada uno de ellos situaciones biográficas particulares. Se permite así compartir su autobiografía

A sombra de su valor tuvo vida mi *Arcadia*, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas...* (*La buena Guarda*)

...quise ofrecer a vuestra merced esta historia; que escribí en lenguaje antiguo para dar mayor propiedad a la verdad del suceso y no con pequeño estudio, por imitarla en su natural idioma. (*Las famosas asturianas*)

lea Vuesamerced esta comedia [...] con la benignidad que ha mostrado siempre, honrando y defendiendo mis escritos de la calumnia de algunos que, después de imitallos los condenan y cuyas objeciones no sirven mas que de mostrar sus ánimos... (*Los locos de Valencia*)

Es por eso que esta "oreja" se puede fragmentar en dos niveles, por un lado aquella que escucha pero que además reafirma constantemente lo autobiográfico a partir de su participación que la pluma hace explícita. El otro nivel se completa con un nuevo otro que es quien lee y re-lee estas dedicatorias.

Para una mayor comodidad en el recorrido por estas dedicatorias (entendiendo que este otro no debe equipararse al otro empírico) fueron organizadas en dos campos: las "convencionales" y las "familiares".(12)

Las primeras, las "convencionales", se construyen a partir de un rasgo fundamental de la escritura autobiográfica: la de la deuda, el crédito infinito:

...si la vie qu'il vit et qu'il se raconte ("autobiographie" disent-ils) n'est d'abord sa vie que sous l'effet d'un contrat secret, d'un crédit ouvert et crypté d'un endettement, d'une alliance ou d'un anneau... (Derrida, 1982, 20-21)

Nada más cercano a esta deuda que este tipo de dedicatorias, en las que se reproduce el gesto de agradecimiento, servicio y humildad dando (a la inversa, pero en definitiva de igual modo) la idea de la desproporción esbozada por Derrida entre la tarea de Nietzsche y sus contemporáneos.

Aquí, desde el tópico de la falsa modestia, se marca esta posición del poeta frente a sus dedicatarios desde consideraciones sobre su propia obra (que siempre coinciden con el "¿Por qué soy tan sabio?" o "¿Por qué escribo tan buenos libros?" nietzscheano):

Vuestra Merced la reciba en feudo de mi rendimiento y obligación a tantas mercedes recibidas. (*Las famosas asturianas*)

pues para mi atrevimiento en poner esta fábula a la claridad de su grande ingenio, hallo en mi deseo disculpa y para sus alabanzas fuera imposible. Dios guarde a vuestra merced. (*De cosario a cosario*)

Los ingenios que en esta Corte ocupan algunas horas de otros mayores estudios en las festivas musas de las comedias están agradecidos al aplauso con que vuestra merced las escucha y defiende del malicioso vulgo. (*El hijo de los leones*)

Este desequilibrio, esta desproporción entre "la grandeur de ma tache et la petitesse de mes contemporains" se debía recuperar en los ejemplos anteriores desde una actitud inversa: desde el tópico de la falsa modestia. Sin embargo esta perspectiva queda clara también en la profusión de autoridades recitadas y re-citadas por Lope, mecanismo que tal vez sea la característica sobresaliente de estas dedicatorias "convencionales". En un claro gesto tópico del Siglo de Oro pero derrideriano a la vez, lo que se lee se cita, otorga crédito a la pluma y si la oreja es capaz de hacerlo se puede resemantizar *ad infinitum*.

Séneca, en el libro *De la tranquilidad de la vida* y en el capítulo *De las amenazas de la muerte*, para prevenir lo que dijo Canio Julio a un tirano le llama [...] podía responderle lo que Angelo Policiano en una epístola que por ser tan notable como breve la pondré toda: *Quod honoris mei causa etc.* (*El cardenal de Belén*)

Que el poeta tenga infusión celestial necesariamente no lo enseñó poco Cicerón, trayendo por testigos a Platón y Demócrito: *Saepe audiui poetam bonum neminem sine inflammatione animorum [...]* (*Santiago el Verde*)

Yo por lo que tengo advertida esa molestia suya digo con Ovidio *Huic igitur meritas grates, ubicumque licebit, Pro tam mansueto pectore semper agam.* (Quien ama no haga fieros)

Así los describe Crinito; y dieron a los cómicos notables honras Italia y Grecia, tanto, que nunca parece que acaban de alabar graves autores las fábulas y comedias de Sexto Turpilio, mayormente la *Lindia*. (*La Arcadía*).

Vemos cómo se va construyendo una figura autobiográfica que condensa toda esta

serie de elementos y cómo se va inscribiendo un otro legitimador de todas estas citas y autodefiniciones. Pero más interesante aún es que ese otro legitima también la obra que vendrá después, inscrita ella en el ahora desde la escritura e inscrita dentro de la caracterización de ese sujeto autobiográfico que se va manifestando.

#### IV. La muerte

El último elemento fundamental en este recorrido por la autobiografía es la muerte. Primera paradoja: toda autobiografía es del otro; segunda paradoja: toda autobiografía es de la muerte. La escritura autobiográfica sería un intento de restauración o de instauración del sujeto en el duelo por su falta, toda escritura inscribe la muerte.(13)

Toda escritura es —dirá Derrida— autobiográfica. La unión de las nociones del otro y de la muerte quedan claras en —casualmente— "Les mods de Roland Barthes" (Jorge Panesi dirá que Derrida cuando escribe obituarios se siente como un pez en el agua). Allí, en ese artículo, Derrida echa mano de las nociones de *punctum* y de *studium* acuñadas por Roland Barthes en su ya clásico análisis del discurso fotográfico(14), y señala que:

Fantômes: le concept de l'autre dans le même, le punctum dans le studium, le tout autre mort vivant en moi. Ce concept de la photographie photographie toute opposition conceptuelle, il y a de ce rapport de hantise qui constitue peut-être toute logique. (1981: 274)

Una vez más se postula una autobiografía en la que predomina la idea de la frontera, frontera entre la vida y la obra. Frontera que separa un sujeto, imposible de asir, de identificar o de encuadrar de un otro, una oreja fina capaz de escuchar y de cofirmar en cualquier tiempo con el yo, un destinatario pasado, presente y futuro, frontera —por Último— entre la vida y la muerte, yo abierto al pasado y al futuro, yo caracterizado por el eterno retorno que define en *Ecce Homo* a partir del momento puntual de inscripción de ese sujeto.(15) Esta frontera vida/muerte se construye principalmente desde lo genealógico.

La genealogía, imprescindible en toda autobiografía es lo que le da a Derrida la posibilidad de postular en *Ecce Homo* un cruce biotanográfico desde la lógica de la muerte y de la vida. Retoma el enunciado de Nietzsche: "*als mein Vater bereits gestorben, als meine Mutter lebe ich noch and werde alt*" e indica a partir de esto que:

En tant que je suis mon Ore, je suis mort, je suis le mort et je suis la mort. En tant que je suis ma mere, je suis la vie qui persévère, le vivant, la vivante. Je

suis, mon Ore, ma père et moi, mon fils et moi, la mort et la vie, le mort et la vivante, etc. (Derrida, 1982:28)

Y si la crítica ha visto la "vida" de Lope en sus textos es porque en la mitad de ellos ha visto la "muerte". Muerte de sus mujeres, muerte de sus hijos, muerte de si mismo en su ciclo de *senectute*. Y—como no puede ser de otra manera— la vida y la muerte en este lugar de signatura del sujeto a partir de la coexistencia de estos dos tiempos está también presente en estas dedicatorias, pero ahora el orden se invierte y se vuelca hacia delante.

Son especialmente indicadas para un análisis de estas características las dedicatorias "familiares", particularmente las más extremas (a familiares más directos y no a amigos, protectores, etc.) puesto que son las que están claramente relacionadas con un yo que intenta construirse desde una genealogía familiar y que permiten entrever —además de una serie de datos autobiográficos que van construyendo ese yo— el cruce entre lo biográfico y lo tanatográfico tantas veces aquí aducido, la profusión de autoridades recitadas y re-citadas por Lope.

Son ejemplos de esto la dedicatoria de *El remedio en /a desdicha* a "Dona Marcela del Carpio, su hija", *El verdadero amante* a "Lope de Vega, su hijo" y dos en las que predomina la ironía dirigidas a "la señora Marcia Leonarda": *La viuda valenciana* y *Las mujeres sin hombres*.(16)

Es un yo autobiográfico, el que escribe desde sus más "tiernos años" y se lo hace saber a sus hijos: "saqué yo esta comedia en mis tiernos años" (*El remedio en la desdicha*)" pero es también el yo autobiográfico que se instaura como punto de partida de la vida y la muerte esbozando él su propia genealogía.

En tanto padre de Carlos Félix está muerto:

Mirando un día el retrato de vuestro hermano Carlos Félix, que, de edad de cuatro anos, está en mi estudio [...] si no le hubiera como salteador la muerte arrebatado a mis brazos y robado a mis ojos. (*El verdadero amante*)

pero, en tanto padre de Lope hijo, está y continua vivo:

Ya que tenéis edad y comenzáis a entender los principios de la lengua latina [...] vos quedasteis en su lugar, no sé con cuál genio, cuya definición os darán Pausanias y Plutarco. (*El verdadero amante*)

Mientras que en clave irónica en tanto marido de Marcia Leonarda está muerto pero en

tanto amante que escribe para celebrar la muerte de su competidor está más que vivo:

[...]y siéndolo vuestra merced de hermosura, se espantaban muchos de verla con tan mala sombra. ¡Bien haya la muerte! No sé quién está mal con ella, pues lo que no pudiera remediar física humana, acabó con ella en cinco días con una purga sin tiempo, dos sangrías anticipadas y tener el médico más afición a su libertad de vuesa merced que a la vida de su marido. (*La viuda valenciana*)

La continuación de la vida a partir del otro: "Dios os guarde y os haga dichosa; aunque tenéis partes para no serlo y más si heredáis mi fortuna, hasta que tengáis consuelo como vos lo sois mío." (*El remedio en la desdicha*), deja bien claro lo difuso de los límites entre la vida y la obra, con lo que redefine un otro diferente pero también cosignatario de su vida-obra a futuro. Sirva de ejemplo:

No busqueis, Lope, ejemplo más que el mío, pues aunque viváis muchos años no llegaréis a hacer a los señores de vuestra patria tantos servicios como yo, [...] yo he escrito novecientas comedias, doce libros de diversos sujetos, prosa y verso y tantos papeles sueltos de varios sujetos, que no llegará jamás lo impreso a lo que está por imprimir; "he adquirido enemigos, censores, asechanzas, envidias, notas, reprehensiones y cuidados; perdido el tiempo preciosísimo... (*El verdadero amante*)

En este tipo de dedicatorias se sigue también uno de los dos rasgos definidos para las anteriores: las huellas de sabiduría que (a través de las autoridades) dejan clara la desproporción entre el sujeto autobiográfico capaz de reflexionar sobre su escritura y su público:

Allí pudiérades saber este suceso, que nos calificaron por verdadero las *Corónicas de Castilla* en las conquistas del reino de Granada... (*El remedio en la desdicha*)

Muchos se han de oponer a tan linda cátedra: perdonen los críticos esta voz *linda*; que Fernando de Herrera, honor de la lengua castellana y su Colon primero, no la despreció jamás ni dejó de alabarla como se ve en sus *Comentos*. (*La viuda valenciana*)

Ni aún conozco la calidad de vuestro ingenio; que San Agustín tuvo por felicísimo al que nacía con él, como en el libro cuarto de la *Ciudad de Dios* lo siente el Santo; y fue opinión de Cicerón y Aristóteles la ventaja que hace al arte

la naturaleza a quien afrenta Plinio pensando que la cultura de las artes se debe a la avaricia. (*El verdadero amante*)

Sin embargo, la deuda que funciona como la ley primera de la autobiografía no se marca en ninguna de las dos dedicatorias dirigidas a sus hijos. En tanto padre-dador de vida no hay deudas que obliguen a relatarla puesto que aquí la deuda se invierte y se traslada al otro empírico: hijos de Lope que deberán recoger, continuar y por qué no perfeccionar esta autobiografía.

## V. Final

Elementos diseminados a lo largo de todos estos textos fronteras. Un sujeto que se inscribe desde su signatura, un sujeto que, además de presentar su obra, ofrece rasgos de su vida y manifiesta así lo difuso de los límites entre ambas, o mejor aún define una línea de contaminación que cruzará toda su obra.

Una oreja que escucha, una entidad textual de otro que puede o no coincidir con un otro real, una explicitación de la necesidad de alguien que escuche la propia vida, que reciba las propias obras; un cruce entre la vida y la muerte, Lope (h), Marcela, Carlos Félix, las obras, Marcia Leonarda, el marido de la viuda valenciana y la intersección vida y muerte en las dedicatorias pero también la memoria y también la escritura.

Creemos, entonces, que todas estas dedicatorias garantizan lo impreso frente a la oscilación de la oralidad, de los retoques de la escenificación, lo reafirman y lo re-firman, pero fundamentalmente ponen al descubierto la necesidad de la presencia del otro como condición esencial para la existencia del discurso autobiográfico.

No decimos con esto que la dedicatoria sea una autobiografía sino que una de las posibilidades de leer estas dedicatorias puede ser la clave autobiográfica. No es el objeto de esto comprobar la empiria o la verdadera relación entre vida y obra sino que se intenta descifrar en ellas algo más que referencias a anécdotas, se intenta que ellas mismas trasciendan el mero documento de reconstrucción histórica.

Es imprescindible que la utilidad de un análisis particular de este *corpus* seleccionado entre todas las dedicatorias de Lope de sus comedias trascienda la funcionalidad de una lectura en si misma y se construya como una posibilidad más amplia para la lectura de lo autobiográfico en la obra del "monstruo de la naturaleza."

En este sentido se debe recuperar la noción de textos fronteras como ejes de análisis y en ese punto, tener presentes los diferentes estratos textuales que en este caso se logran a partir de la explicitación de la lectura/cita. Es fundamental también que esta frontera y que este re-citado constitutivo sean escuchados por sucesivos otros y que se pueda inscribir en ellos el sello de lo tanatográfico en diálogo constante con la

### autobiografía.(18)

Queremos decir con esto que todas estas ideas pueden establecerse como posibles paradigmas de lectura de la relación vida-obra en Lope y pueden extenderse a otros textos cuya pertenencia al sistema literario no esté del todo asegurada (las apelaciones a Marcia Leonarda en las *Novelas*, los personajes dramáticos del estilo de Belardo, identificados a menudo por la crítica como figura del autor, etc.).

En definitiva lo que tal vez sea más importante, es que estos abordajes nos pueden servir también como forma de inscribirnos dentro de la cadena de los otros a los que esa autobiografía ha sido prometida, insertarnos en el eterno retorno de la firma y por último hacer algo con nuestra responsabilidad como otros. Al decir de Derrida (1982:71-72):

En el interior de una institución como la universidad, que es por excelencia una institución de la transmisión, de la herencia, de la conservación, del archivo, estamos constantemente llevando a cabo este gesto que consiste en honrar la firma del otro, en escuchar lo más finamente posible su voz. Pero escucharla no es solamente recibirla, es también producirla [...]. Somos nosotros a quienes se nos ha confiado política e históricamente la responsabilidad de la firma del texto del otro. Y no solamente la del texto de N. Y no solamente de su firma [...] es el conjunto de la operación, el conjunto del texto, el conjunto de la interpretación activa que ha dejado una huella o un resto. Es desde este punto de vista que tenemos una responsabilidad política.(19)

### Notas

1. Recordemos que la definición de Lope de Vega como "monstruo de la naturaleza" se contrapone a la de Pedro Calderón de la Barca como "monstruo de ingenio".
2. La polémica que se produce alrededor de la serie de sonetos denominados "los mansos", en la que participan críticos de la talla de Fernando Lázaro Carreter y Maurice Molho es otra de las muestras de por dónde ha venido transitando la crítica lopista.
3. Juan Manuel Rozas define así el ciclo de Filis (1583-1587), el de Belisa (1588-1596), el de Lucinda (1599-1608), el de Juana (1598-1615), el de Amarilis (1621-1624) y el de *senectute* (1630-32).
4. Dentro de esta cadena de hechos biográficos tomados como tema, en este caso de las *Rimas*, resulta más que interesante el trabajo de Mary Gaylord Randel (1986).
5. Vuelvo a remitir para una posible respuesta a esta pregunta en las *Rimas* al trabajo citado en la nota anterior.
6. Así, al referirse a la muerte de Roland Barthes, Derrida (1981) señala: Lui- écrire, faire a l'ami mort en soi présent de son innocence. Ce que pour lui j'aurais voulu éviter, lui éviter: la double blessure de parler de lui, ici maintenant, comme d'un vivant ou comme d'un mort. Dans les deux

cas je défigure, je blesse, je dors ou je tue, mais qui? Lui? Non plus, Lui en moi? En nous? En vous? Qu'est-ce que ça veut dire? Que nous restons entre nous? (276)

7. Amplio estas afirmaciones de Lope como sujeto teórico que legitima sus propias obras en un trabajo anterior. Otros críticos toman algunas de las dedicatorias como lugar de las reflexiones teóricas del poeta, es el caso del ya clásico artículo de Morby (1943) acerca de los géneros dramáticos de Lope, para lo cual se basa en las reflexiones del dramaturgo en la dedicatoria de *Las almenas de Toro*.

8. Todas las citas corresponden a Lope de Vega (1853-60 y 1963-69).

9. Acerca del tópico literario de las obras como hijas o el autor como padre de sus producciones poéticas es interesante una vez más el trabajo de Mary Gaylord que focaliza esta relación de paternidad en las *Rimas* y extraer de ella interesantes conclusiones.

10. Un argumento más a favor del valor liminal de las dedicatorias de las comedias se puede deducir de la evolución que han sufrido estos tipos textuales en otros géneros. Por ejemplo en los grandes poemas de Luis de Góngora (las *Soledades* o el *Polifemo*) las dedicatorias se han fundido con el texto y solo pueden ser reconocidas como tales en un análisis estructural.

11. En palabras de Jorge Panesi (1993): "En la autobiografía no menos que en cualquier discurso hay una promesa: me prometo al otro. Lo que se enfatiza en el performativo de la promesa es el futuro. El futuro es el tiempo inexorable de la autobiografía. No clausuro ni podría clausurar mi pasado; trato de cerrar mi texto para que el acto autobiográfico sobreviva y haga sobrevivir mi nombre propio. Eso es la firma; acto no menos paradójico en la declaración de una autopertenencia. En cambio el requerimiento o la demanda de la firma reclama otra firma, la contra-firma de la lectura y los efectos contaminantes, dispersos y repetitivos del futuro, de la supervivencia y la no menos fantástica obligación afirmativa de un lector que estará obligado a decirle "sí" a mi texto. Hasta lo propio de mi firma se repetirá con la contra-firma del otro que leerá o volverá a marcar con su firma lo que siempre permaneció, como mío, impropio".

12. Cito al respecto consideraciones de Alberto Moreiras (Loureiro, 1993:132): "Pero no hay que apresurarse a entender en este otro, un otro meramente empírico. El otro es de naturaleza estructural; una estructura peculiar, ciertamente, que incluye en sí la inscripción de la muerte del uno, y que así es también tanatográfica, y no solamente biográfica...".

13. Jorge Panesi (1999) señala que "La economía autobiográfica tiene un precio absoluto, el de la muerte. Y se trata precisamente de eso. De la relación siempre general y siempre particular de lo escrito con la muerte que figura sin representarse en cualquier texto o género pero que la literatura y en especial la autobiografía permitirían reconocer".

14. "Hojeaba una revista ilustrada. Una foto me detuvo. Nada de extraordinario; la trivialidad (fotográfica) de una insurrección en Nicaragua: una calle en ruinas, dos soldados con casco patrullan; en segundo piano pasan dos monjas. Comprendí rápidamente que su existencia provenía de la copresencia de dos elementos discontinuos, heterogéneos por el hecho de no pertenecer al mismo mundo: los soldados y las monjas. Mi regla era suficientemente plausible para intentar nombrar esos dos elementos copresentes. Por medio del primero, [el *studium*] me intereso por muchas fotografías [...] El segundo elemento viene a dividir o escandir el *studium* [...]"

Este segundo elemento lo llamaré *punctum*: pinchazo, agujerito, pequeña marca, pequeño corte y también casualidad."

15. Para pensar la inscripción del sujeto autobiográfico es indispensable tener en cuenta algunas de las consideraciones de Derrida (1975) acerca de la firma, lugar de cruce entre la presencia y la escritura, el momento de inscripción de ese signatario. Cito: "Por definición una firma escrita implica la no presencia actual o empírica del signatario. Pero, se dirá, señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento".

16. Marcia Leonarda es el seudónimo con el que Lope se refiere a Marta de Nevares, la Última de sus mujeres, a quien dirige -entre otras cosas- la colección de *Novelas a Marcia Leonarda*.

Estas dedicatorias de las novelas podrían ser por sí solas objeto de un tipo de análisis similar al que estamos llevando a cabo en este trabajo.

17. Una operación similar a esta lleva a cabo el sujeto textual del *Arte nuevo de hacer comedias* en este tiempo al manifestar que ha escrito comedias desde sus "más tiernos años".

18. Cabe destacar que bajo el título "A la muerte de..." pueden encontrarse abundantes y logrados versos de Lope.

19. La traducción es mía.

## Bibliografía

1. BARTHES, Roland, 1994. *La cámara lucida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.
2. CALVO, Florencia, 2000, "Ya está hecho el retrato y del mayor artífice. Lope de Vega, preceptista del teatro histórico", en M. Romanos (coordinadora), *Estudios de Literatura del Siglo de Oro Vol. II, Lecturas críticas de textos hispánicos*, F. Calvo y M. Romanos (editoras), Buenos Aires: Eudeba, 205-213.
3. CARREÑO, Antonio (ed.), 1984. *Lope de Vega, Poesía selecta*, Madrid: Cátedra.
4. DE MAN, Paul, 1993. "La autobiografía como desfiguración", traducido por Angel Loureiro en Angel Loureiro (coord.), *Escritura autobiográfica: Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Biblioteca Filológica Hispana*, Suplementos Anthropos, Barcelona, Anthropos.
5. DERRIDA, Jacques, 1975. "Firma, acontecimiento y contexto", *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra,
6. DERRIDA, Jacques, 1981. "Les morts de Roland Barthes", *Poétique*, 47, septiembre: 269-292.
7. DERRIDA, Jacques, 1984. "Nietzsche: Políticas del nombre propio. Ante la ley", en *La filosofía como institución*, Barcelona: Juan Granica, 95-144.
8. GAYLORD RANDEL, Mary, 1986. "Proper Language and the Language as Property: The Personal Poetics of Lope's *Rimas*", *Modern Language Notes*, 101: 220-246.
9. LÉVESQUE, Claude et Ch. V. Mc Donald (dir), 1982. *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal : VLB.
10. LOPE DE VEGA, *Comedias escogidas*. Edición de J. E. Hartzenbusch, Madrid: Ribadeneyra, 1853-1860. (4 vol.: B.A.E., 24, 34, 41 y 52)

11. LOPE DE VEGA, *Obras de Lope de Vega*. Edición y estudio preliminar de M. Menéndez y Pelayo, Madrid: Atlas, 1963-1969. (22 vol.: B.A.E.; reedición de la edición de la Real Academia Española [1890-1913])
12. LOUREIRO, Ángel (coord.) 1993, *Escritura autobiográfica: Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, Biblioteca Filológica Hispana, Suplementos Anthropos, Barcelona: Anthropos.
13. MOREIRAS, Alberto, 1993. "Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)" en Ángel Loureiro (coord.) *ob.cit.*, 129-136.
14. MONTESINOS, José, 1969. "Contribución al estudio de la lírica en Lope de Vega", en *Estudios sobre Lope*, Salamanca: Anaya.
15. MORBY, Edward, 1943. "Some observations on *tragedia* and *tragicomedia* in Lope", en *Hispanic Review*, XI: 185-209.
16. OROZCO DÍAZ, Emilio, 1973. *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid: Gredos.
17. PANESI, Jorge, 1999. "El precio de la autobiografía, Derrida el circunciso", en *Orbis Tertius*, I: 65-78.
18. ROZAS, J. M., 1990. *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid: Cátedra.
19. SMITH, Paul Julián, 1995. *Escrito al margen. Literatura española del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.