



Cuervos, cornejas y plumas ajenas. Autoría difusa y reutilización de materiales en el teatro del Siglo de Oro

Kevin Perromat Agustín
Universidad de la Sorbona (Paris IV)

RESUMEN:

El teatro del Siglo de Oro español albergó unas prácticas literarias con un alto grado de intertextualidad, lo que ha conducido a algunos estudiosos a negar la validez del empleo de las nociones modernas de «autoría» o «plagio» referidas a la época. No obstante, la competencia y los ataques feroces entre dramaturgos son características específicas del periodo y, en estas justas verbales, era normal cuestionar la *originalidad* o la legitimidad de los materiales dramáticos.

ABSTRACT:

Spanish Golden Age Theater was rich in extended intertextuality practices, which has driven a number of scholars to deny the validity of modern notions such as «originality» or «plagiarism» when applied to the period. Nevertheless, merciless rivalry and attacks among play writers are essential features of this literature and, in these literary quarrels, it was not unusual to question the *originality* or legitimacy of the dramatic materials.

Se podrían cifrar en tres las características distintivas esenciales del teatro del Siglo de Oro con respecto a otros géneros practicados en el periodo: la primera, exclusivamente *literaria*, es su alto grado de intertextualidad o, más específicamente, de *transtextualidad* en comparación con otros géneros; las otras dos pertenecen a ámbitos intermedios, entre el hecho literario y el social: una es la categoría discursiva privilegiada ocupada por sus autores, o mejor dicho, por algunos de ellos, en relación con su obra; la última es también la más prosaica y eficaz: dentro del universo aristocrático de mecenas, patronos y capitalistas incipientes, el Mundo del Teatro anticipa las relaciones mercantiles y las prerrogativas jurídicas que acabarían adquiriendo los escritores en los siguientes siglos.

La primera de estas tres características es fácilmente comprobable, además de no ser un hecho aislado en el panorama europeo de la época. Numerosos estudios han sido consagrados a descubrir las fuentes ocultas o implícitas, populares, narrativas, históricas, etc., nacionales o extranjeras de las obras de Lope, Tirso, Calderón o Vélez de Guevara. Las piezas de teatro de los siglos XVI, XVII y XVIII realizan un sinfín de modalidades diferentes de apropiación, a partir de textos de muy diversa naturaleza: adaptan, teatralizan, acortan, amplían, parodian, refunden romances,¹ autos sacramentales, novelas italianas, libros de divulgación erudita,² insertan versos de Garcilaso,³ recogen cricones o memoriales,⁴ extienden pasos, reducen comedias, toman prestado, roban, *plagian*... Y un largo etcétera que los estudiosos han intentado domesticar por medio de diversas y meticulosas terminologías.

Para complicar todavía más si cabe las cosas, las prácticas de la reescritura no son siempre heterotextuales; un autor podía siempre —y esto era una práctica habitual, si no insoslayable, como paso previo a la impresión— volver sobre sus obras, y modificarlas o mejorarlas —i.e. reescribirlas en función de una poética más reciente o madura—, adaptarlas a un nuevo medio —por ejemplo, una función palaciega—, o incluso recurrir a una versión pirata y ajena, al autor de Comedias o a un *memorial* o *memorión* (copia *viviente* de la obra, como su nombre indica, y agente fundamental del teatro del Siglo de Oro) porque habría extraviado su propia versión. Como resumía Erasmo Hernández González: «el problema de los textos áureos es complicadísimo, por la multitud de impresores, los trabajos con los censores, las diferencias de tasas, las prohibiciones, los plagios, mutilaciones, robos y otras peripecias por todos conocidas».⁵ Las posibilidades, como se puede fácilmente apreciar, son numerosas y complican aún más las nociones de originalidad, de autoría o, incluso de valor estético de la época. En palabras de J. Alborg:

El plagio —por decirlo brevemente con una palabra más cruda— era una necesidad a que apremiaban mil circunstancias. El dramaturgo, desde Calderón al más adocenado, trabajaba de encargo infinitas veces; no es el problema, entiéndase, de codicia o de cuquería, sino que había de atender demandas inexcusables, con frecuencia del mismo monarca, o de políticos eminentes, o de hermandades o

1.- Françoise CAZAL, «Romancero y reescritura dramática», *Criticón*, 72, *Siglo de Oro y Reescritura. 1: Teatro*. (ed. Marc VITSE), Presses Universitaires du Mirail (Toulouse), 1998, págs. 93-123. Este volumen recogía las actas del simposio organizado el año anterior por la Casa de Velásquez en Madrid. Los números siguientes, 73, 74, 75, 76, también están consagrados a la cuestión y recogen ponencias y artículos de extremo interés para obtener una visión panorámica de las relaciones inter y transtextuales durante el Renacimiento y el Barroco.

2.- Simón A. VOSTERS estudió, por ejemplo, el papel de los libros de erudición «di riuoso» en la composición de algunas obras dramáticas y líricas de Lope, en «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos Datos», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1971), págs. 785-817. Disponible en línea en el CVC: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/04/aih_04_2_075.pdf>.

3.- Daniel DEVOTO ofrece una variada antología de ejemplos en obras de Lope, Guillén de Castro, Calderón, Cervantes, Bartolomé Leonardo de Argensola, e incluso autores mucho más modernos, en «Garcilaso en su fruto» en *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos (1974), págs. 196-198.

4.- Véase por ejemplo de Guillermo FERNÁNDEZ ESCALONA «Una comedia temprana de Lope de Vega: Nuestra Señora de la Candelaria», en *Espéculo, Revista de Estudios literarios* (electrónica), de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, nº24, 2003: <<http://http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/candelar.html>>.

5.- «Una desconocida parte de comedias de Lope (Parte XIII, Valencia, 1629)», en *Criticón*, 53, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse (1992), pág. 179.

corporaciones que precisaban un «auto» o una comedia para determinada festividad; y entonces quedaba escaso tiempo para exigirle novedades al propio genio; allí estaba el caudal dramático derrochado precipitadamente por muchas docenas de colegas.⁶

Tras varios siglos en los que las sucesivas revelaciones arrojadas por esta *arqueología textual* se perdían en estériles escándalos o polémicas *sotta voce* entre especialistas, la Crítica ha pasado con cierta frecuencia a la actitud contraria, como si la noción de «plagio» resultara impropia o inapropiada aplicada a estas prácticas del período. Así parecía expresarlo Marc Vitse, encargado de prolongar la edición impresa de las intervenciones de un coloquio internacional sobre la reescritura en el Siglo de Oro que tuvo lugar en 1997, cuando afirmaba a propósito de la orientación futura de los estudios consagrados a la cuestión:

De momento tan sólo podemos señalar alguno de los demás problemas examinados en este encuentro, como el de la terminología —las diferencias entre *refundición*, *revisión*, *reelaboración*, *remodelación*...— o el de la valoración de las reescrituras —la indispensable eliminación de las calificaciones despectivas como *robo*, *plagio*, *parasitismo*, *servilidad*, *traición*, *desfiguración*...— con miras a una definitiva reafirmación de los derechos textuales y de nuestro constante deber de reinterpretación y de reactualización de nuestro legado histórico.⁷

A pesar de lo posible bien fundado de esta postura, descartar del vocabulario académico la etiqueta de *plagio* o *plagiario* aplicada con criterios anacrónicos es algo muy distinto que el hecho de sobrentender que estas descalificaciones eran desconocidas o inaplicables para los autores. De hecho, los autores de teatro del período poseyeron —y emplearon— determinadas nociones de propiedad intelectual, asumiendo en la práctica ciertos derechos inherentes a la autoría reconocida de los textos, y reaccionando a menudo ante lo que entendían como violaciones de los mismos.⁸ Se entienden mejor así los versos que Calderón puso a la versión *autorizada* de su obra *El mayor monstruo del mundo*:

6.- Citado por Patricia TRAPERO, «Adaptación y dramaturgia en dos obras de Agustín Moreto», *Epos*, Revista de Filología, nº11, UNED, Madrid (1995), pág. 191.

7.- «Introducción» (VITSE, 1998, pág. 8).

8.- No es esta la opinión de muchos estudiosos; cfr. por ejemplo la opinión de Carmen Hernández Valcárcel sobre Andrés de Claramonte, dramaturgo y poeta menor del período y las acusaciones de plagio vertidas contra él: «Hay que tener en cuenta que el plagio como actividad reprobable y la propiedad intelectual no existían en los Siglos de Oro, que la literatura y las artes en general eran un bien mostrenco del que cualquiera podía tomar aquello que se le antojase, tanto para mejorar el original (es el caso de la versión de *El alcalde de Zalamea* de Calderón) como para refundirlo sin compasión, como hacían todos los «autores» teatrales con las comedias que compraban a los dramaturgos. Claramonte es un hombre de teatro de su tiempo, acostumbrado a considerar las comedias ajenas como propias (su buen dinero le habían costado) y a manipularlas según le dictaba su experiencia para obtener de ellas el máximo beneficio gracias al éxito de público. Según este criterio escribe sus propias sus propias creaciones dramáticas sin preocuparse de la procedencia de sus materiales; esto no le exculpa de cierto plagio según los criterios actuales, pero pocos autores de su época se libran de él», en «Andrés de Claramonte, un hombre de teatro», en la obra colectiva coordinada por Ignacio ARELLANO (2004), *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*, Anthropos, Barcelona, pág. 90.

Como la escribió su autor/ no como la imprimió el hurto,/ de quien es su estudio
echar/ a perder otros estudios.⁹

Este tipo de acusaciones no era en absoluto infrecuente, como lo atestiguan las numerosas protestas de Lope de Vega al respecto, cuya popularidad, dentro y fuera de las fronteras del Imperio español, lo había convertido en blanco predilecto de epígonos e impresores desaprensivos. Estas declaraciones del *Fénix de los Ingenios* se encuentran en contradicción directa con las prácticas lopescas explícitas de reutilización de materiales tradicionales y extranjeros; estrategias de apropiación que, indudablemente, debieron de facilitarle la composición de sus numerosas obras («monstruo de la naturaleza») y que, sin embargo, casan mal con las críticas vertidas contra aquellos que se inspiraban en obras extranjeras:

En ajenos trabajos inventores/ pasan a nuestra lengua la extranjera/ destruyendo
libreros y impresores./ Trasladan el librazo como quiera,/ y dirigido a un príncipe,
le venden/ el nombre de la página primera.¹⁰

Este fenómeno se produce igualmente en otros países europeos. Los estudiosos del teatro francés del periodo han llegado a afirmar que la mayoría de las polémicas literarias concernían este tipo de asuntos.¹¹ De manera significativa, una de las primeras apariciones del término «plagiario» aparece en lengua inglesa en un contexto teatral, en el cuarto acto del *Poetaster*¹² ('poetastro', 1601) de Ben Jonson, en el cual un personaje denuncia a otro por apropiarse de versos de Horacio calificándole de «plagiario» («*plagiary*») y pidiendo «¡que lo cuelguen!» («*hang him!*»). En la Inglaterra isabelina y jacobina se practicaba una inspiración muy generosa de las obras ajenas, al tiempo que «plagiario, urraca, ladrón» se convertían en insultos regularmente aplicados a los rivales dentro de uno de los mercados literarios más competitivos de la época.

Las figuras más emblemáticas del teatro inglés fueron, casi sin excepción, el objeto de arduos exámenes, diversas imputaciones y controversias sobre la apropiación de materiales ajenos, y no se libraron de este tipo de querellas ni siquiera los autores más apreciados del momento, como William Shakespeare, cuya bibliografía sobre la cuestión es bastante extensa, o el mismo Ben Jonson.¹³ Los contemporáneos y, posteriormente, la crítica —y,

9.- José María RUANO DE LA HAZA, «Las dos versiones del Mayor monstruo del Mundo», en las actas antes citadas, (VITSE, 1998, pág. 38). Ruano sostiene la hipótesis de una versión impresa «pirata», entre las dos versiones conservadas a las que hace alusión el título de su ponencia.

10.- *Epistola a Don Diego de Quijada y Riquelme* (1621), vv. 49-54, apud. Xavier TUBAU ROMEU, *Lope de Vega y las polémicas de la época. Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona (2008), pág. 48. Disponible en versión electrónica en: <http://www.tdx.cbuc.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1114108-125241/xm1de1.pdf>.

11.- Dominique LAFON, «Molière, « prince et roi du plagiat », « auteur imaginaire »» en VANDENDORPE, C. (Ed.). (1992). *Le plagiat: actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*. Ottawa: Las Presses de l'Université d'Ottawa, pág. 146

12.- Thomas MALLON, (1989). *Stolen Words. Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. New York: Ticknor and Fields, pág. 6; Harold O. WHITE, (1935). *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, pág. 134; cfr. C. RICKS, «Plagiarism», en P. KEWES (ed.), *Plagiarism in Early Modern England*, Palgrave Macmillan, New York, pág. 31.

13.- Lynn Sermin MESKILL, «Tracks in Other Men's Snow: Ben Jonson's Plagiary» en COUTON, M., FERNANDEZ, C., JÉRÉMIE, C., & VÉNUAT, M. (Edits.). (2006). *Emprunt, plagiat, réécriture aux xve, xvie, xviii siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Clermont-Ferrand (France): Presses Universitaires Blaise Pascal, págs. 185-196.

en definitiva, lo que se entiende vulgarmente por la *posteridad*—, diferenciaban lo que era un buen y un mal «latrocinio». Así, en su *Ensayo sobre la Poesía Dramática* de 1668, John Dryden no duda en calificar a Jonson de «plagiario», mas lo hace anteponiendo el calificativo positivo de «learned», que podría traducirse como «diestro, erudito» o incluso «maestro», pues consideraba que las apropiaciones de Jonson mejoraban los materiales a partir de los cuales construía sus obras y que lo hacía «tan abierta y diestramente que (...) lo que en los autores mediocres sería un vulgar robo, en él se convierte en victorias»¹⁴ De hecho, el mismo Ben Jonson era más bien partidario de una poética senequista de la *emulatio*, más que *imitatio*; y las críticas vertidas contra sus oponentes en la polémica en la que se trató abundantemente sobre el plagio o la legitimidad para apropiarse de obras ajenas (John Marston y Thomas Dekker) inciden más en el fracaso de sus adversarios —su incapacidad a la hora decisiva de superar el modelo— que en la ilegitimidad del procedimiento empleado.¹⁵

A este respecto, la figura de William Shakespeare es doblemente significativa. Como es bien sabido, no sólo este autor encontró su inspiración en multitud de obras históricas y relatos extranjeros (los cuales se limitaba a menudo a versificar en su característico —y extremadamente maleable— *blank verse*, i.e. verso aliterativo sin rima), sino también en obras de teatro de contemporáneos o precursores. Así resumía Alexander Lindey las deudas shakesperianas en sus obras más importantes:

Recurrió a [Raphael] Holinshed para *Macbeth* y *Cimbelino*, y sus obras basadas en la historia inglesa; a Sir Thomas North [i.e. a Plutarco] para *Julio César*, *Antonio y Cleopatra*, *Timón de Atenas*, y *Coriolano*; a Arthur Brooke para *Romeo y Julieta*; a [Thomas] Lodge para *Como gustéis*; a Cinthio para *Otelo*; a Bocaccio para *Bien está lo que bien acaba* [o *A buen fin no hay mal principio*]; a Chaucer para *Troilo y Crésida*; a [John] Gower para *Pericles*; a Thomas Kyd para *Tito Andronico* y *Hamlet*. (...) Adoptó el modelo de drama histórico de Marlowe, la tragedia sangrienta de Kyd, la comedia romántica de [Robert] Greene y el romance dramático [*dramatic romance*, homónimo sin equivalente en la tradición española] de [Francis] Beaumont y [John] Fletcher.¹⁶

Las apropiaciones imputadas por la crítica, los contemporáneos y las generaciones posteriores no se limitaban, como se puede comprobar, a los argumentos o a las técnicas retóricas y dramáticas; Shakespeare insertaba con leves o nulas modificaciones fragmentos de un amplio abanico de autores: Montaigne, Pedro de Mexía, Plutarco (a través de la re-traducción de North de la traducción francesa de J. Amyot) o la incorporación de metáforas y juegos de palabras ya presentes en John Lyly o en la tradición petrarquista (John Surrey, Philip Sydney).

En general, en el periodo, no se prestaba demasiada atención al origen de los materiales apropiados, salvo si, como se ha señalado anteriormente, algún competidor se sentía agraviado por la apropiación o buscaba un argumento fácil para denigrar al contrario.

14.– Citado por Ian DONALDSON, «'The Fripperie of Wit': Jonson and Plagiarism», en (KEWES, 2003, pág. 127).

15.– WHITE, 1935, págs. 128-140, 198-201. Esta actitud de Jonson ha sido considerada como elitista, e incluso «neoliberal» por diferentes estudiosos: Laura J. ROSENTHAL, *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England. Gender, Authorship, Literary Property*, Cornell University Press, Ithaca, London (1996), págs. 7-8.

16.– Alexander LINDEY (1951). *Plagiarism and Originality*. New York: Harper, págs. 74-75.

Esto parece explicar el conocido ataque de Robert Greene, cuyo *Pandosto Shakespeare* habría utilizado generosamente para su *Cuento de Invierno*, bajo el título «A aquellos caballeros conocidos suyos, que esfuerzan sus ingenios en componer obras de teatro» («*To those Gentlemen his Quonian acquaintance, that spend their wits in Making Plaies*», 1592):

A estas marionetas me refiero, a estas antiguallas adornadas con nuestros colores... no confiéis en ellos, os digo: pues hay un cuervo advenedizo, engalanado con nuestras plumas, que con sus *Corazones de tigre ocultos en refugio de actores*, se cree capaz de propinar versos blancos [blank verse] como el mejor de vosotros: y siendo un completo *johannes factotum*, se ve como el único *trotateatros* [*Shake-scene*] del país. Ojalá pueda persuadiros de que vuestros preciados ingenios estarían mejor empleados en otros negocios; y que no consintáis que estas monas imiten únicamente vuestra gloria pasada, ni que conozcan nunca más vuestras admiradas invenciones [venideras].¹⁷

El ataque de Greene no admite dudas sobre su blanco: no sólo el juego de palabras *shake-scene*, sino la cita deformada de un verso de la tercera parte de *Enrique VI* («*Tyger Hearts wrapped in a Woman Hide*», Act. I, escena IV) así como el descalificativo *bumbast* ('vociferar, alardear') para denigrar el característico verso shakesperiano indican la identidad del objetivo. Sobre este ataque la crítica construyó a partir del siglo XVIII una leyenda negra acerca de un Shakespeare en una suerte de papel de desvergonzado plagiarista, cuyo genio le otorgaba la legitimidad necesaria para apropiarse de las obras ajenas. En este sentido, muchos investigadores han interpretado como una admisión de las deudas hipertextuales shakesperianas los siguientes versos finales del *Soneto LXXVI*, en el cual, tras una decidida reivindicación de su autoría, pues, por estas mismas apropiaciones, el Poeta deja su sello inconfundible, Shakespeare parece explicar su método de trabajo, esencialmente de reescritura si es que hemos de creerle:

So all my best is dressing old words new,/ Spending againe what is already spent:/
For as the Sun is daily new and old,/ So is my love still telling what is told.

[Así que mis mejores ropas no son más que hacer pasar viejas palabras por nuevas/ usando lo que ya está usado:/ Pues así como el Sol es nuevo y viejo cada día/ mi amor dice lo que ya está dicho]

Esta idea procedía en ascendencia directa y continua de las *antiquae laectiones*, y se hallaba recogida en toda una serie de anécdotas y frases antológicas: Virgilio «recogía perlas del estercolero de Ennio», o el *bene dictum communum* senequista («aquello que está bien dicho es mío también»), sentencias célebres que reaparecerían con variantes en toda suerte de justificaciones a préstamos polémicos, adaptaciones y apropiaciones de todo tipo. De ahí el célebre y apócrifo «*je prends mon bien où je le trouve*» (tomo mi bien [i.e. lo mío] allí donde lo hallo) atribuido a Molière, que se habría servido para sus *Fourberies de*

17.– Cito a continuación en su idioma original para mostrar el juego de palabras intraducible en español: «[T]hose Puppits (I meane) that speake from our mouths, those Anticks garnisht in our colours (...) Yes trust them not: for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his *Tygers heart wrapt in a Players hide*, supposes he is as well able to bumbast out a blank verse as the best of you: and being an absolute *Johannes fac totum*, is in his own conceit the onely Shake-scene in a countrie. O that I might intreate your rare wits to be employed in more profitable courses: & let those Apes imitate your past excellence, and never more acquaint them with your admired inventions». Citado por WHITE, 1935, pág. 100.

Scapin de dos escenas completas del *Pédant joué* de su legendario coetáneo Savinien Cyrano de Bergerac. Otras versiones de la anécdota cambian el «tomo» por un «retomo» (*reprends*), implicando un latrocinio previo del legendario escritor, vindicado por Molière,¹⁸ muy revelador de los usos poéticos vigentes en el periodo.¹⁹

En los siglos XVI y XVII, gran parte de los autores europeos compartían los mismos escrúpulos (o falta de ellos) con Dryden. La necesidad de citar los materiales originales parece residir más en la conveniencia de añadir el prestigio de las autoridades, que en las eventuales reservas de los autores. Inversamente, las críticas motivadas por la reutilización de materiales previos se basaban más en las animadversiones personales o tendenciosas, o en la competencia dentro del sistema de mecenas y del primer capitalismo literario (impresores, *impresarios*, etc.), que en la transgresión de los tabúes intertextuales o en una verdadera institucionalización de la *propiedad intelectual* o de los *derechos* de autor.

Las apologías y acusaciones entre autores, poetas y dramaturgos reposan y encuentran sus argumentos en el amplio espacio que rodea el hecho literario: esta franja comprende desde las motivaciones crematísticas o las diversas funciones ideológicas atribuidas a los artefactos literarios y dramáticos, hasta más mezquina o prosaicamente los incidentes anecdóticos o biográficos de los participantes de las polémicas. Tres parecen ser los territorios fronterizos donde se disputan los límites de la mimesis-apropiación: 1) el papel de la tradición, la relación entre los autores y los modelos canónicos (cuya batalla más famosa sería la *querelle entre les anciens et les modernes*); 2) la relación entre la literatura nacional vernácula y otras literaturas; 3) la relación entre los distintos autores contemporáneos y compatriotas.

La mayor parte de los escritores compartía *de facto* unas prácticas poéticas que justificaban en gran medida una intertextualidad *tácita*, y se insistía abundante y redundantemente en el carácter *imitativo* más que *mimético* de toda la Escritura, al tiempo que paradójicamente se condenara de manera tajante y casi unánime la inserción sin transformación, es decir, la mera copia de los textos ajenos, o la cita sin marcas de discurso indirecto. Estas prácticas se justificaban, frecuentemente, con la invocación de ilustres precedentes de la Antigüedad. Del mismo modo en que Sánchez Brozas, en sus *Comentarios* a la obra de Garcilaso, invoca el precedente de Horacio, Sir Thomas Browne —a partir de Clemente de Alejandría— acude al ejemplo de Virgilio, en su *Pseudodoxia Epidemica* (1650), quien habría saqueado a Teócrito, Arato, Homero y Pisandro para elaborar sus *Geórgicas* y su *Eneida*.²⁰ Esta contradicción es, por ejemplo, fácilmente discernible en los tratados poéticos más habituales en las bibliotecas de los autores de la época. Así por ejemplo en las célebres *Tablas Poéticas* de Francisco Cascales, estudiadas por A. García Berrio, se afirma:

La *Poética* es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y *tratarse*. [La cursiva es mía]²¹

18.– Roland de CHAUDENAY (2001). *Les plagiaires. Le nouveau dictionnaire*. Paris: Perrin, pág. 69.

19.– LINDEY, 1951, págs. 89-90; LAFON, 1992, págs. 143-156.

20.– Ian DONALDSON, (KEWES, 2003, págs. 120-121), y Stephen ORGEL, «Plagiarism and Original Sin», (KEWES, 2003, págs. 66-67).

21.– Apud A. GACÍA BERRIO, *Introducción a la Poética Clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales*, Cátedra, Madrid, 2006, pág. 55.

La postura adoptada por Cascales pretende representar un aristotelismo ortodoxo y tradicional, donde la imitación [*mimesis*] sería la base de todo arte o literatura; sin embargo, el objeto de imitación del poeta no es tan sólo la realidad objetiva [«de la misma manera que suelen ser»], sino también las sucesivas codificaciones literarias de ésta [«y tratarse»]. El poeta, y más concretamente el poeta-dramaturgo, y éste último parece contar con una especial atención por parte de Cascales, debe tener en cuenta el *decoro* a la hora de elegir la materia de la imitación y el modo de imitación, no debiendo enfrentarse en estos asuntos a la tradición literaria. Retomando un ejemplo del propio Cascales, si el rey Numa ha personificado tradicionalmente la nobleza en obras precedentes, el poeta no tiene derecho a presentarlo de otro modo (como, por ejemplo, a través de un personaje que encarnara la injusticia).²² La libertad poética resulta, pues, bastante limitada en la versión pseudo-ortodoxa del *decorum* en Cascales; de hecho esta misma *pragmática* resulta de la refundición *ad pedem litterae*, o a través de la mera paráfrasis, de comentarios italianos muy difundidos a la obra de Aristóteles, como los de Robortello, de Minturno o de T. Tasso, así como de la *Retórica* de Sánchez de las Brozas.²³

Lope de Vega, quien se declaraba de manera explícita admirador de la pragmática de Cascales,²⁴ adoptó significativamente los mismos procedimientos compositivos de éste, y no dudó en emplear la traducción literal y la paráfrasis ocultas a la hora de elaborar la que sería una de las cumbres de la teoría literaria, y el texto cimero en cuanto a la dramaturgia, del periodo. Su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) utiliza indistintamente ambos procedimientos para hacer suyos los textos de, principalmente, Francesco Robortello (que menciona) y de otros autores (que omite).²⁵ Coherentemente, en su poética, Lope nos da la clave de los procedimientos empleados en la apropiación de materiales tradicionales y ajenos. Inicialmente es necesario que el dramaturgo se apropie de la trama dramatizándola, para lo que Lope precisa que, «[e]l sujeto elegido, [la] escriba en prosa y en tres actos de tiempo le reparta, procurando, si puede, en cada uno no interrumpir el término del día.»²⁶ A esta primera transformación, le siguen otras que pasan por la adecuación del registro de lengua, la división en escenas, la versificación, etc., sin que Lope se detenga en cuestionar o justificar estos procedimientos, habituales en el teatro de la época. Así lo proclama un personaje en el Acto IV de la *Dorotea*:

¿Cómo compones?
 Leyendo,/ y lo que leo imitando,/ y lo que imito escribiendo.²⁷

22.– Apud GACÍA BERRIO, 2006, pág. 191.

23.– GACÍA BERRIO, 2006, pág. 15, y también en la pág. 23: «...síntoma claro sobre la permisividad de tal tipo de plagios, o más bien ignorancia colectiva de textos capitales, es que una obra como las *Tablas* pudiera haber circulado con absoluta impunidad científica para su autor siendo un verdadero mosaico de plagios. Y eso que Cascales no dudaba en polemizar acrememente en ella, y, sobre todo, en sus *Cartas filológicas*, con renombradas figuras del humanismo español.»

24.– GACÍA BERRIO, 2006, pág. 19.

25.– GACÍA BERRIO, 2006, pág. 199.

26.– Félix LOPE DE VEGA, *Arte nuevo de hacer comedias*, (1609) vv. 211-214. Cito por la edición a cargo de Juan Manuel Rozas, disponible en el CVC: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/00367397533592395332268/p0000001.htm#I_1>

27.– Me ha llamado la atención sobre esta cita, el artículo de Enrique SUÁREZ FIGAREDO sobre la identidad del Licenciado Avellaneda, «Suárez de Figaroa y el Quijote de Avellaneda», aparecido en 2006 en *Lemir*, n.º 11 Revista de literatura

Es significativo que los mismos procedimientos miméticos —o, si se prefiere, intertextuales— podían recibir calificaciones opuestas; la metáfora textil laudatoria —cara, por ejemplo, a Dryden— sirve, por inversión, a la acusación más difamatoria para el autor de ciertas sátiras contra Pedro de Torres Rámila (atribuidas tradicionalmente a Lope de Vega):

Tal contigo/ jugando y retozando/ te doy estos gatescos bofetones/ victorioso de verte agonizando,/ agora entre tus hurtos y centones/ estés, joh Torrecillas sastre!, o lopiizando conclusiones,/ o ensuciando de Henares las orillas,/ dejando de remiendos más retales/ que ha hecho Benavente seguidillas (la cursiva es mía).

Tras estos ataques al «remendón de centones», el autor aclara que no es la apropiación (i.e. intertextualidad) lo que ataca, sino la mediocridad de la obra que no añade nada y que no «honra a sus iguales» (i.e. ‘los autores de los que toma prestado’), donde la condena apuntada se ve confirmada por el calificativo de «cuervo», la imagen fabulística de origen horaciano, consolidada por la tradición como vehículo de las acusaciones de plagio:

¡Que vuelvas esos ojos funerales/ a un sastre condiscípulo, que vive/ honrando humildemente sus iguales! ¿Qué mandamiento el remendar prohíbe?;/ trate el cíclope su bigornia./ joh sastre de latín: cose y escribe!/(...) Cuando tijeras de cortar previenes/ cuervo pareces tú, que no calandria.²⁸

De hecho las relaciones intertextuales o miméticas implícitas no siempre resultan de un menoscabo del texto apropiado; poco después de la muerte de Christopher Marlowe, tanto Shakespeare en *Como gustéis* y Ben Jonson en el antes citado *Poetaster*, incluían versos del precursor fallecido en lo que los críticos (como posiblemente los contemporáneos) han interpretado como una suerte de homenaje intertextual, un guiño para los seguidores de Marlowe. La dificultad reside precisamente en el carácter alusivo de estas citas no marcadas; ambigüedad del *clin d’œil* o de la *private joke* que descontextualizadas pueden acarrear una interpretación de signo opuesto: los mismos versos de Marlowe, apropiados por Ben Jonson, suscitaron la indignación de los lectores del siglo siguiente.²⁹

En otro orden de cosas, las apropiaciones de otras lenguas o literaturas nacionales en los siglos XVI y XVII, fenómeno que los estudiosos del plagio han dado en llamar, debido a sus coordenadas y trasuntos ideológico-políticos, el *plagio imperial* o *imperialista*,³⁰ constituían un terreno peculiar y con una larga tradición apologetica. La *translatio studii et imperii* en la Península Ibérica comenzaría con la reivindicación de la obra y apropiación de los *modos itálicos* del Marqués de Santillana realizada por los tratadistas del Quinientos, y sería proseguida por toda una serie de apropiaciones de la *commedia dell arte*, de las *novellas*, de toda una serie de textos y elementos discursivos tanto del teatro como de otros géneros.³¹ La construcción de las identidades literarias nacionales justifica todo tipo

Española Medieval y del Renacimiento, Universitat de València. versión electrónica en: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Revista10.htm>>.

28.– Versos 28-36; 37-40 y 48-49 respectivamente, apud TUBAU ROMEU, 2008, pág. 153.

29.– Ian DONALDSON (KEWES, 2003, págs. 124-125).

30.– Vid. WHITE, 1935; para la literatura francesa ver: Hélène MAUREL-INDART (1999). *Du plagiat*. Paris: PUF, y Marilyn RANDALL (2001). *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto: University of Toronto Press, págs. 191-195.

31.– Así resume por ejemplo, la influencia italiana en la literatura española María Cándida Muñoz Medrano: «Aunque el modo de ver la vida de los escritores españoles y de proyectarla en las páginas de una novela fuera muy distinto del

de trasvases y refundiciones que hubieran resultado indudablemente más problemáticos, puesto que más evidentes, en el caso de compatriotas, especialmente contemporáneos.

La obra de Dryden *Essay of Dramatick Poesie*, escrita en 1668, el mismo año de la publicación del *Mock Astrologer*, presenta lo que posiblemente constituye el alegato más explícito y ardiente de las poéticas imperialistas. En esta obra, la armada británica se enfrenta en solitario a la de España, los Países Bajos, Francia, a italianos, e incluso a resucitados romanos y griegos de la Antigüedad. En la visión imperialista de Dryden, la apropiación violenta de las palabras de los otros acompañaba las victorias militares y comerciales de la Corona.³²

En tierras galas, la *Querelle du Cid* (1637-1638), que enfrentó a Pierre Corneille y Georges de Scudéry,³³ quien acusó al primero de haber copiado servilmente unos cincuenta pasajes de *Las mocedades del Cid* (1618) de Guillén de Castro, puede ser considerada la primera polémica moderna concerniente al plagio: Formalmente, la acusación se presentó en el formato que se ha venido utilizando hasta ahora, el denominado de los *pasajes paralelos* — a su vez inspirado en el método hermenéutico de San Jerónimo aplicado a la traducción bíblica—, para permitir una mayor eficacia en la confrontación de los textos. Más importante aún, el escenario elegido, la Academia, consagraba a los *pares*, a los hombres de letras, como los únicos agentes autorizados para estimar si las normas del *decorum* y de la *imitatio* (es decir, la hibridación de consideraciones éticas y estéticas), habían sido respetadas o quebrantadas. Otra circunstancia contribuye a dotar de importancia y gravedad al enfrentamiento; Corneille es uno de los primeros *profesionales de la pluma*, como no dejaban de recordarle sus aristocráticos colegas o lectores: «Es excelente, pero vende sus obras» dice de él con desprecio Gaillard, y no se debe olvidar que, no por casualidad, Corneille fue uno de los primeros autores que exigieron (en vano) la potestad para permitir o rechazar la representación de sus obras dramáticas, en lo que constituye un precedente claro de la propiedad intelectual moderna.

Se daba la nada despreciable circunstancia de que el Imperio español se enfrentaba militarmente a Francia en la Guerra de los Treinta Años, lo cual explica las pasiones y argumentos nacionalistas en la *otra contienda* literaria. Si Corneille era declarado como un mero «traductor y copista», como sostenían Scudéry y los suyos, Francia quedaba, en cierto modo, humillada; pues, desde un punto de vista simbólico, el *buen gusto* de Francia (donde la adaptación de la dramatización de un «héroe» español era un éxito fulgurante) quedaba supeditado al genio de una nación enemiga. Corneille no dejó de recordar estos argumentos patrióticos para tratar de convencer a sus compatriotas:

que acostumbraban los italianos, con todo eso, el número de cultivadores de la novela, siguiendo las huellas de Boccaccio, unas veces con originalidad propia, y las más con francas imitaciones o descarados plagios, fue tan copioso durante los siglos XV y XVI en aquella península que había dónde escoger a manos llenas libros de pasatiempos, fábulas y novelas para todos los gustos» en «Fuentes italianas para la novela corta española del siglo XVII: las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega», en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º. 6, 2002: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista6/Munoz/Munoz.htm>>.

32.- KRAMER, D. B. (1993). «Onley victory in him the Imperial Dryden.» en E. MINER, & J. BRADY, *Literary transmission and Authority. Dryden and other writers* (págs. 55-78). London: Cambridge University Press.

33.- CHAUDENAY, 2001, págs. 57-63; RANDALL, 2001, págs. 45-47; ver también: MARTINEAU, Y. (2002). *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec: Editions Nota Bene, págs. 119-157.

Pensaba que, a pesar de la guerra entre las dos coronas, me era lícito hacer negocio [*trafiquer*] con España. Si este tipo de comercio fuera delito, hace tiempo que sería culpable. Los que no quieran disculparme esta inteligencia con nuestros enemigos, aprobarán, al menos, el botín que les arrebató [*que je pille chez eux*].³⁴

El desenlace de la contienda favoreció a Corneille, pues el dictamen de la Academia a cargo de Jean de Chapelain, le absolvió de los cargos, al considerar que su obra mejoraba «en la mayor parte de las ocasiones» el original español.³⁵ Más adelante, Corneille, en las sucesivas ediciones impresas de la obra, fue señalando en notas a pie de página la supuesta totalidad de pasajes derivados de su predecesor. No obstante, Corneille no se limitó a precisar sus deudas con Guillén de Castro, también aumento la cantidad de supuestas fuentes textuales: el historiador Juan de Mariana, romances y composiciones populares originales, y otras obras españolas de diversa naturaleza; estas afirmaciones, sin embargo, han sido puestas en duda por los estudiosos modernos que sospechan que Corneille multiplicó sus deudas únicamente para minimizar la importancia de la obra de Guillén de Castro. En cualquier caso, la *Querelle* tuvo una amplia resonancia internacional y, sin lugar a dudas, sirvió de estímulo para comportamientos análogos en Francia —donde se consolidó la moda española y sentó precedente— así como en otras latitudes.

El resultado de la adopción de estas *poéticas expansionistas* es el flujo constante de motivos, de «conceptos», *fragmentos migrantes*, con ciertas rutas privilegiadas: de la península Itálica a la Ibérica, de las letras castellanas e italianas a la literatura francesa e inglesa. Los ejemplos son numerosos y conocidos. Se han encontrado hasta diecisiete originales hispánicos para las obras de Beaumont y Fletcher,³⁶ precedente que será invocado en la literatura británica, junto a los clásicos grecolatinos (Plauto, Terencio...) y la voracidad omnívora de Shakespeare o Ben Jonson, por una lista extensa de autores teatrales que buscarán en las obras de éxito del extranjero o de la Antigüedad la inspiración y los materiales para realizar —una vez más la misma metáfora— la «confección» de nuevas obras a partir de «antiguas telas», expresión que evoca las bogas temáticas y fraseológicas que visitaban periódicamente los teatros del Occidente europeo.

Los motivos, las situaciones, las metáforas, los personajes, los estereotipos se intercambian, como mercancías, o se saquean como botín, según las idiosincrasias o las poses asumidas por los autores. Hay mucho de oportunismo, de no quedar relegado por la competencia, de conservar el favor caprichoso del público. Si una compañía o un teatro dramatizan un episodio histórico o bíblico, la competencia se apresura a seguirle el paso. Así, por ejemplo, el mito de don Juan cruza fronteras. Desde la posible primitiva versión de Juan de la Cueva (*El infamador*, 1581) —quizás ya en sí misma de origen itálico, pues éste era uno de los procedimientos habituales del dramaturgo sevillano—, aprovechada por Tirso de Molina en su *Burlador de Sevilla* —y parcialmente por Calderón de la Barca, entre otros—, el mito universal se encarnará en Italia, en *Il convitato di pietra* de Andrea Cigognini y, en filiación directa, *Il convito di pietra* (1652) de Onofrio Giliberto, tras lo

34.– Apud MARTINEAU, 2002, pág. 136.

35.– Marilyn RANDALL, «Critiques et plagiaires» (VANDENDORPE, 1992, págs. 98-99) y también de la misma autora, «Le plagiat et le Pouvoir» en H. MAUREL-INDART (2002). *Littérature et Nation*, 27: «Le plagiat Littéraire». Tours: Université François Rabelais de Tours, págs. 158-159.

36.– LINDEY, 1951, pág. 63.

cual, en un nuevo cruce de fronteras, reaparecía en Francia en el *Festin de Pierre ou le fils criminel* (1658) por obra de *Dorimond* (Nicolas Drouin), y alcanza una nueva cumbre de popularidad con el *Don Juan* (1665) de Molière.³⁷ Cuando Thomas Shadwell retoma a su vez la pieza (*The Libertine*, 1676), se ve obligado a precisar que aunque la obra «haya sido tomada de los españoles, por los italianos, y de ellos, por los franceses en al menos cuatro ocasiones», su versión es «completamente nueva a partir del cuarto acto» y especifica que ha «intentado nuevas formas de entretener, en lugar de pisar los mismos caminos trillados, como hacen tantos».³⁸ Shadwell no es el único autor que presenta ciertos reparos o escrúpulos a la hora de apropiarse de materiales modernos, aun en el caso de que fueran extranjeros; como él, muchos otros se manifestaron en este sentido, entre ellos, y sin sorpresas, Scudéry, que presumía de no haberse inspirado jamás en autores contemporáneos «españoles, italianos o ingleses».

Las modas perduraban durante un cierto tiempo, en ocasiones se invertían, reaparecían o, eventualmente, desaparecían. *El astrólogo fingido* (1648) de Calderón se convierte en *Le feint astrologue* (1650) de Thomas Corneille, para ulteriormente reencarnarse en *The Mock Astrologer* de John Dryden (1668),³⁹ quien se defiende de los que lo acusan de plagiarlo con la sorprendente justificación —a caballo entre el dicho popular de «quien roba a un ladrón...» y la más pura tradición clásica en la línea de Séneca y Quintiliano— de haber sido mucho más fiel (y un autor más eficaz) que el emulador francés con respecto al original español, tanto en el espíritu, como en la letra. Dryden, en efecto, aparentaba carecer de cualquier tipo de escrúpulo a la hora de apropiarse de «cualquier historia [romance], novela u obra de teatro» para «adecuarla» [*make it propper*] para la escena inglesa», tal y como afirmaba en el prólogo de *An Evening's Love*, lo cual implicaba, asimismo, adecuarla a las coordenadas ideológicas de sus compatriotas.⁴⁰ Esta afirmación es igualmente válida para sus colegas de las diferentes naciones europeas.⁴¹

Significativamente las justificaciones de Dryden coinciden con las de Pierre Corneille (el hermano del autor de *Le feint astrologue*) para sus adaptaciones: las obras son mejores que los originales, y gustaron «a Quien estaban encaminadas a gustar», aludiendo así explícitamente al beneplácito del Rey-Estado, comanditario, espectador y crítico privilegiado entre los demás lectores, hombres de letras y público en general. En resumidas palabras, la *razón de estado* debía imponerse ante cualquier tipo de consideración estética o moral. Aunque también es cierto que la talla literaria de Calderón de la Barca, o de Pierre Corneille, impelían a Dryden a citarlos y a reconocer abiertamente sus préstamos, cosa que no sucedía con otros extranjeros de menor prestigio literario, como con las deudas

37.— CHAUDENAY, 2001, pág. 70; Lenah LIDA, El «Catálogo» de Don Giovanni y el de Don Juan Tenorio», en las *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1967], coord. Carlos H. MAGIS, México D.F., 1970, págs. 553-561; versión en línea en el CVC: <http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/03/aih_03_1_063.pdf>.

38.— Thomas SHADWELL, «Preface», *The Libertine: A tragedy*, Henry Herringman, London, 1676, s. n. de página.

39.— LINDEY, 1951, págs. 79-80.

40.— David B. KRAMER, «Only victory in him the Imperial Dryden», en E. MINER y J. BRADY (1993), págs. 55-78. Ver también, en el mismo volumen, el texto de apertura de Earl MINER: «Introduction: borrowed plumage, varied umbrage», págs. 1-26.

41.— Véase por ejemplo, el trabajo de Farida M. HÖFER y TUÑÓN, «El teatro del Siglo de Oro en Francia: ¿traducción, adaptación o apoderamiento?», en L. R. FEIERSTEIN y V.E. GERLING, *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermenéutas y exiliados*, Verbuert-Iberoamericana, Frankfurt am Main, 2008, págs. 167-179.

hacia el que consideraba un mero «*farceur*» [‘comediante’], Molière, Quinault, Madeleine y Georges de Scudéry, La Calprenède u otros autores que no consideraba necesario homenajear, y cuyas deudas silenciaba.⁴²

En este sentido, el estatus del autor cuyo texto era objeto de *apropiación* podría ser utilizado, en cierta medida, como índice de la *probabilidad de ser citado*. Hemos visto como en otros géneros discursivos del Renacimiento y del Barroco, las apropiaciones se volvían legítimas al realizarse a partir de textos cuyos autores no pertenecían a la clase o grupo social convencionalmente *autorizados* a escribir. Se recordará que el nombre de María de Zayas no es mencionado en ningún momento en la mayoría de adaptaciones francesas y británicas: al contrario de lo que sucediera con Corneille y sus deudas hacia Guillén de Castro, que nunca ocultó, tanto Paul Scarron,⁴³ como Jean Rotrou o Boisrobert se abstuvieron de mencionar a la autora española, que siguieron en ocasiones al pie de la letra.

Sobre las dramaturgas se cierne siempre la sospecha de no ser más que la tapadera de un escritor varón en la sombra, o lo que viene a ser lo mismo, las perpetradoras de un posible plagio (consentido o no) sobre una obra masculina. El poco crédito de las autoras motiva las quejas de éstas frente al machismo tanto del público como de autores y crítica: en su *Arte nuevo*, Lope de Vega, sin ir más lejos, despreciaba las «comedias bárbaras» que solían gustar a las «mujeres y al público vulgar». Con toda razón, María de Zayas se exclamaba: «quién duda, lector mío, que te causará admiración que una mujer tenga despejo, no sólo para escribir un libro, sino para darle estampa»,⁴⁴ protesta que coincide con las de otras dramaturgas y autoras, tanto en España como en otros territorios.

En Inglaterra, por ejemplo, se recogen testimonios muy similares de autoras como Catherine Trotter defendiendo a Lady Masham de las acusaciones que sostenían que no era la verdadera autora de los escritos que firmaba. La misma suerte corrieron los escritos de otras autoras, como los de Margaret Cavendish, Duquesa de Newcastle, Aphra Behn, C. Trotter, Mary Pix y Delariviere Manley. Una estudiosa del periodo, Laura Rosenthal, sostiene que «las autoras de la época eran dolorosamente conscientes de las dificultades para acceder a la propiedad literaria y de la vulnerabilidad de su género ante las acusaciones de plagio». Demasiado a menudo, cuando hacían públicas sus obras «a todos se les figuraba el cuervo de Esopo, adornado con plumas [ajenas]», como se quejaba agriamente Anne Killigrew, autora inglesa del siglo XVII en un poema explícitamente titulado «Sobre el decir de que mis versos fueron hechos por otro» [*Upon the saying that my VERSES were made by another*].⁴⁵ Las escritoras británicas debieron soportar asimismo la mofa pública de sus

42.– KRAMER, 1993, págs. 59-60.

43.– R. de Chaudenay indica que «todas las comedias de Scarron son imitaciones de obras españolas» y proporciona una lista de obras (dramáticas y en prosa) con sus respectivas fuentes en Calderón, Francisco de Rojas, María de Zayas, Moreto y Alonso de Castillo Solórzano (CHAUDENAY, 2001, pág. 64).

44.– Citado por M.S. BROWNLEE en BROWNLEE, M. S., y GUMBRECHT, H. U. (Edits.), 1995. *Cultural Authority in Golden Age Spain*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, págs. 115-116.

45.– Laura J. ROSENTHAL cita además el testimonio de Trotter, que sorprende por el parecido con el de Zayas en los términos empleados: «No veo razón para sospechar que una mujer de carácter [como Lady Masham] pretenda haber escrito algo que no sea enteramente suyo. Le ruego que sea más justo con nuestro sexo que la mayoría, que cada vez que algo es escrito por una mujer que no pueden desaprobarnos, se aseguran el robarnos la gloria, concluyendo ‘no es suyo; o al menos ha debido recibir la ayuda de alguien’, cosa que ha sido dicha en muchas ocasiones, en mi opinión, injustamente», (ROSENTHAL, 1996, págs. 40-41).

colegas varones: en 1704, y no fue un hecho aislado, se representaba en Londres una obra burlesca dirigida a su intención con el título sarcástico de *Ingenios femeninos* (*Female Wits*), donde se hacía la caricatura de las «dramaturgas». Un análisis de otras obras críticas del periodo muestra asimismo los prejuicios genéricos y de clase con los que se coloreaba la incipiente crítica literaria.⁴⁶

Esta sátira teatral no hacía más que sumarse a una larga lista de manifestaciones más o menos misóginas sobre la supuesta propensión del género femenino, así como de los autores afeminados, plebeyos y demás ralea, hacia el plagio. Si en la Península Lope desconfiaba del buen gusto de las mujeres y de la plebe, y consentía en pergeñar las «comedias bávaras», elaboradas «sin arte», de las que se desentendía cuando se trataba de la Dramaturgia, en Inglaterra, Gerald de Langbaine (1656-1692) no le quedaba a la zaga en cuanto a juicios literarios fundados sobre aprioris sociales. En su *Momus Triumphans, or the Plagiaries of the English Stage* (1687), el grueso de sus críticas va dirigido a las mujeres y a los autores profesionales; auténticos mercenarios, en opinión de Langbaine, y por lo tanto más tentados a producir rápidamente obras sin mayores escrúpulos.⁴⁷ Se debe señalar, no obstante, que al parecer, Langbaine fue objeto de burlas y, a pesar de ser uno de los primeros estudiosos «serios» del teatro inglés, fue descrito a menudo como «obsesionado por la cuestión» y como «excesivamente escrupuloso».

De los prejuicios septentrionales sobre la necesaria «virilidad» de los verdaderos autores, no eran ajenos los autores castellanos como se ha podido comprobar en repetidas ocasiones. Las alusiones a las prácticas sodomitas, al carácter afeminado,⁴⁸ a las infidelidades matrimoniales (y el consiguiente menoscabo de la masculinidad) y otros estereotipos concomitantes abundan en las querellas del Siglo de Oro. Baste recordar, por no dar más que un ejemplo, las pullas quevedianas a Góngora sobre su incapacidad imitativa-discursiva («este cíclope, no siciliano») y sus supuestas tendencias homosexuales («éste es el culo, en Góngora y en culto, / que un bujarrón le conociera apenas»), que Ignacio Navarrete comenta del siguiente modo:

...el tema de la homosexualidad... —vicio italiano, precisa Navarrete— resuena a lo largo de todo el poema, en las diversas alusiones a Italia y en el disfraz metafórico del ano, que sugiere que Góngora también adolece del mismo vicio (recuérdese las quejas de Morales sobre los hombres afeminados)...⁴⁹

Estos condicionamientos sociales para que un escritor pudiera ver confirmada su autoría, que englobaban, entre otras muestras de reconocimiento, la «probabilidad de ser citado», se extendían asimismo a los prejuicios ideológicos de la confrontación entre el

46.— ROSENTHAL, 1996, págs. 173-187.

47.— ROSENTHAL, 1996, págs. 32-33.

48.— L. ROSENTHAL interpreta que, para la mayoría de los autores, la buena imitación también era una cuestión de masculinidad, pues «los hombres afeminados sólo eran capaces de plagiar» (ROSENTHAL, 1996, págs. 50-51).

49.— Ignacio NAVARRETE (1997). *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista*. (A. CORTIJO OCAÑA, Trad.) Madrid: Gredos, pág. 303; el soneto satírico dentro de la serie contra don Luis de Góngora que origina el comentario del crítico es muy conocido y reza así: «Este cíclope, no siciliano, / del microcosmo sí, orbe postrero; / esta antípoda faz, cuyo hemisferio / zona divide en término italiano; / este círculo vivo en todo plano; / este que, siendo solamente cero, / e multiplica y parte por entero todo buen abaquista veneciano; / el minoculo sí, mas ciego vulto; / el resquicio barbado de melenas; / esta cima del vicio y del insulto; / éste, en quien hoy los pedos son sirenas, / éste es el culo, en Góngora y en culto, / que un bujarrón le conociera apenas.»

(los) Imperio(s) y los territorios exteriores o, si se prefiere, entre Occidente y el resto del mundo, o las minorías juzgadas como ajenas a él.⁵⁰ En la mayoría de las ocasiones en las que Lope aprovecha materiales ajenos a la tradición occidental canónica —ajena, pues, a los autores de los que resultaba rentable citar el nombre— no se molesta en indicar la proveniencia de sus fuentes. Así, por ejemplo, aunque es posible que utilizara fuentes árabes (traducidas al portugués) para elaborar su *Tragedia del rey don Sebastián*, que narra la desventurada incursión portuguesa de Aznalquivir, éstas, consecuentemente, no son mencionadas, ni siquiera en mero afán polémico o denigrante.⁵¹ Los discursos no-occidentales, afeminados, plebeyos o minoritarios (recuérdese el quevediano insulto a Góngora: «Cristiano viejo no eres,/ porque aún te vemos cano; / hi de algo, eso sin duda,/ pero con duda hidalgo») son sistemáticamente apropiados, ocultados, silenciados.

Es en realidad entre contemporáneos donde cobra verdaderamente sentido la acusación de plagio: el golpe más contundente en estos combates sin *fair-play*; la recompensa para el ganador de estas lides consiste en cimentar la posición dentro del panorama/ mercado de mecenas, promotores teatrales y, excepcionalmente, editoriales. Ser imitado —o plagiado— es la confirmación de ser «un valor en alza» dentro del mercado literario ibérico, pero también supone el peligro latente de que la alta nobleza, los impresores, el público o los lectores se conformen con los sucedáneos en vez de los originales. Estos factores se traslucen en la afirmación lopesca tantas veces citada de la *Epístola a Antonio [Hurtado] de Mendoza*, hiperbólica pero muy elocuente sobre la moda lopesca que se impuso en España, sobre la multitud de imitadores e imitaciones, de obras amparadas a la sombra del Fénix de los Ingenios, el cual se había convertido en una garantía, cuando no de calidad literaria, de entretenimiento:

Necesidad y yo partiendo a medias/ el estado de versos mercantiles/ pusimos en
estilo las comedias./ Yo las saqué de sus principios viles,/ engendrando en España
más poetas/ que hay en los aires átomos sutiles.⁵²

Se trata más de una lucha por ganarse la posibilidad de vivir de la pluma que por el sustento en sí mismo. Mientras Lope estrena —y siempre con un relativo éxito— más de cuatrocientas comedias, Miguel de Cervantes no consigue, a pesar de intentarlo durante años, que ninguna compañía se atreva a representar ninguna, o casi ninguna, de sus composiciones dramáticas, ni siquiera las breves. Indudablemente, la enemistad última —antes había surgido una cierta admiración o amistad— con el «monarca de los escenarios», como le llamaba el mismo Cervantes, no debió facilitarle la tarea a éste último a la hora de conseguir ser representado.

Esta diferencia de fortuna, esta invisibilidad del teatro cervantino ha sido interpretada como origen de la inquina entre ambas figuras del Siglo de Oro. Sea como fuere, al cabo, Cervantes desengañado decidió dar a la imprenta lo que no podía mostrar sobre

50.– Miguel Ángel AULADELL, «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII», en *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), Centro de Estudios Mudéjares - Instituto de Estudios Turolenses, Área de Estudios Árabes e Islámicos, Universidad de Alicante, págs. 401-412.

51.– PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xequé», en M. SALHI (cord.), *El siglo XVII hispanomarroquí*, Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Rabat, Rabat, 1997, págs. 133-146.

52.– Citado por Joaquín de Entrambasaguas (1961). *Lope de Vega y su tiempo*, Teide, Barcelona, pág. 266.

las tablas. Tras la muerte del alcalaíno, Lope, al parecer, se apropió de alguno de sus ideas argumentales, lo cual ha sido interpretado irónicamente por los críticos como una suerte de homenaje póstumo del monarca del teatro hacia esa *rara avis*, que había osado criticarle en lo que más le dolía. Bien es verdad, que la respuesta de Lope o de su círculo había sido no menos cruel, recuérdese el prólogo de Avellaneda donde afirma querer vengar las afrentas de Cervantes contra Lope.

Más dolorosa, más desamparada y más solitaria si cabe fue la posición defendida por Juan Ruiz de Alarcón. Forastero (pertenece a la nobleza criolla), mal agraciado y con malformaciones físicas, Alarcón se convirtió en el blanco cómodo y privilegiado de los demás príncipes del Parnaso español. «Contrahecho» (también «corcovado») le llamaban, lo cual naturalmente incitaba a proseguir tachándole de *contrahacer* (i.e. plagiar) las obras ajenas: todos aparcan sus diferencias a la hora de denigrar al mexicano. Se le acusa de pergeñar sus obras con retazos de otras ajenas. Y, sin embargo, es él quien se queja en el prólogo a la edición impresa de sus obras (precipitada según algunos para impedir precisamente el pillaje de sus creaciones) de que éstas aparecen representadas con el nombre de otros autores, a los que llama «cornejas», variantes del «cuervo» plagiarío de Horacio. Esto sucede en la segunda edición de sus obras, en 1634, a pocos años del inicio de la querrela entre Corneille [‘corneja’, en español] y Scudéry; ¿coincidencia, alusión velada a las poéticas y apropiaciones de los vecinos? Lo que parece claro es que no eran efectivamente apropiaciones abusivas lo que denunciaba Alarcón, sino más bien las atribuciones fraudulentas de impresores poco escrupulosos que esperaban mejorar las ventas bajo otros *noms de plume* más populares:

Sabe que las ocho comedias de mi primera parte, y las doce de esta segunda, son todas mías, aunque algunas han sido plumas de otras cornejas, como son el *Tejedor de Segovia*, *La verdad sospechosa*, *Examen de Maridos* y otras que andan impresas por otros dueños: culpa de los impresores que les dan los que les parece[n], no de los autores a que las han atribuido cuyo mayor descuido luce más que mi mayor cuidado: y así he querido declarar esto, más por su honra que por la mía, porque no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia (...) [la cursiva es mía]⁵³

El hecho es que *La verdad sospechosa* y *Examen de maridos* fueron publicadas en algún momento como creaciones de Lope de Vega, mientras que *Mudarse por mejorarse* circuló bajo el nombre de Fernando de Zárate Castronovo [pseudónimo de Antonio Henríquez Gómez],⁵⁴ fenómeno no del todo inusual en la época. La comedida (quizás irónica) reacción de Alarcón, incluida una humildad aparente y más que convencional («no es justo que padezca su fama notas de mi ignorancia»), es comprendida mejor si se recuerda que, una década antes, Ruiz de Alarcón era el destinatario de unas muy crueles *Décimas a un poeta corcovado*, que se valió de trabajos ajenos,⁵⁵ obra colectiva de trece literatos de la aca-

53.- Apud Fernando WOLF, *Historia de las literaturas nacionales castellana y portuguesa*, traducción de M. de Unamuno [1895], reimpresión de 2002, Georg Olms, Hildesheim (Alemania), pág. 401.

54.- Margarita PEÑA, «Juan Ruiz de Alarcón: biografía y comedias» (ARELLANO, 2004, pág. 65).

55.- Existe un versión electrónica, a partir de la cual cito, con edición y comentarios a cargo de Rafael IGLESIAS, con el título de *Poemas satíricos creados por diversos autores como parte de un conocido vejamen literario contrario a Juan Ruiz de Alarcón y a su «Elogio descriptivo»*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, disponible en: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12586189723474839098435/p0000001.htm#2>>.

demia madrileña de don Francisco de Mendoza, entre los que se encontraban entre otros Luis de Góngora, Quevedo, Lope de Vega, Luis Téllez y Juan de Espina («Don Juan, tu elogio contrahecho,/ como de ti lo copiaste,/ en la espalda lo engendraste»). El motivo de estas composiciones fue el fracaso estrepitoso de un poema conmemorativo («Elogio descriptivo») encargado a Juan Ruiz de Alarcón con ocasión de la visita a Madrid del Príncipe de Gales. Al parecer, viendo que no le alcanzaba el tiempo o el ingenio para cumplir con el pedido, Alarcón había «subcontratado» el poema a tres —o más, según las diferentes interpretaciones— otros poetas. El resultado del *ménage à plusieurs* literario fue un galimatías poético, más bien culterano, quién sabe si buscado, que convirtió a Alarcón en el hazmerreir de sus colegas. Por si fuera poco, uno de los supuestos colaboradores *ocultos* de Alarcón, Antonio Mira de Amescua, participó en las *Décimas* y, de este modo, revelaba el secreto a voces de los *negros* del mexicano, acusación que además extendía a la producción teatral alarconiana:

Alarcón, Mendoza, Hurtado,/ don Juan Ruiz, ya sabéis/ que la mitad me debéis/
del dinero que os han dado,/ porque soy el que ha inventado/ el componer de
consuno./ No pienso daros ninguno./ Si las leyes son iguales,/ esa cuenta no es
muy diestra,/ pues cada comedia vuestra/ no saliera a doce reales.

Una vez más, en un mismo autor encontramos tanto unas prácticas deshonestas o *indecorosas* —o al menos percibidas como tales por sus contemporáneos— con arreglo a la ortodoxia imitativa y al *decorum* clásicos, como las denuncias de estas mismas violaciones en relación con sus propias obras. Las protestas de 1634 proferidas por Juan Ruiz de Alarcón, «plumas de otras cornejas», hacen eco inesperadamente a las burlas que por el mismo motivo, le dirigía Luis de Góngora en los años 20, en las mismas *Décimas* ya citadas:

De las ya fiestas reales/ sastre, y no poeta seas,/ si a octavas, como a libreas,/ in-
troduces oficiales./ De ajenas plumas te vales./ Corneja desmentirás (...)

Como hemos podido comprobar, las acusaciones de plagio, de imitación abusiva, de hurto literario y otras alledañas sí tenían una base poética. Descartados los recursos legales, a lo largo del Renacimiento y el Barroco, se busca la justicia —o la ventaja— entre los pares, en las repúblicas literarias, en las academias. La reputación de un autor es de capital importancia a la hora de recibir prebendas, encargos o, simplemente, tener la posibilidad de difundir sus obras. Como se ha mostrado en las páginas anteriores, la poética vigente en el periodo dependía enormemente de las relaciones intertextuales y miméticas, con unos límites supuestamente conocidos por todos los participantes en estas lides literarias. Esta discordancia tan difundida entre lo que se sostiene y lo que se practica es paralela a un agotamiento retórico y manierista.

Más que de hipocresía, se debería razonar en términos de contradicción fundamental entre las tendencias poéticas centrales del período —que como se ha insistido implicaban una redefinición de la de las formas legítimas de la *imitatio* clásica y de sus límites— y de las convenciones polemistas vigentes: «Corneja», «sastre remendón», «cuervo», «ladrón» son otras tantas armas dialécticas para inutilizar a un adversario, dentro de un arsenal de prejuicios ideológicos que proveía además de candidatos a su uso: homosexualidad, femineidad, herejía, paganismo, taras físicas, negritud, extranjería... estas fue-

ron, una vez más, las marcas de una escritura insuficiente o deficiente a los ojos de los autores del Siglo de Oro.

Las motivaciones extra-literarias que se ocultan detrás de muchos de los ataques y acusaciones del período, así como la conjunción con intereses más espurios o prosaicos como el de eliminar a un competidor dentro de un mercado o parnaso limitados para las obras de teatro, no escaparon a muchos de los participantes en el campo de las letras del período.⁵⁶ Quizás Juan Ruiz de Alarcón aludía a esta conciencia relegada cuando parecía confesar su también condición de «corneja» («plumas de otras cornejas»), en un siglo en el que quien más quien menos se valía de la erudición (recuérdese los *Raviso Textor*, *Mexía*, *Alciato*...) o de la inventiva ajena.

Estamos a un paso de uno de los puntos de inflexión históricos en la concepción de la autoría y del estatus de las obras literarias, a partir del cual, entre otras cosas, se construirán las primeras *ficciones legales* complejas de autor, se consolidará y extenderá el uso académico de la nota a pie de página y progresivamente se sistematizarán los índices y los mecanismos de reprensión de la apropiación juzgadas abusivas, a la vez que se regresará a posiciones «neo-clásicas» con respecto a la tradición literaria y a los límites en la imitación de los contemporáneos. Pero, antes todavía, la progresiva toma de conciencia de estas incongruencias alumbrará a los primeros apologistas contumaces del plagio. En un Barroco decadente donde la cita se convierte en ornamento, y éste alcanza el centro de la escena, se defenderán poéticas heterodoxas: «el plagio como una de las Bellas Artes», tal y como lo predicaban entre otros el italiano Bartoli en su *Hombre de Letras*, el *Plagianismo*, el «arte retórica definitiva» según su autor, el francés Jean Oudart, *Sieur de la Richesource* (*Masque des orateurs*, 1667), o, no muy lejos de estos extremos, nuestro Baltasar Gracián en su *Tratado de Agudeza y arte de ingenio* (1648).

56.- «(...) hombres [de teatro] que seguían y creían en la teoría clásica sobre la imitación intercambiaron acusaciones de violar esta misma teoría, sin prestar atención a lo justo de éstas, cuando se enfrentaban por ofensas personales o profesionales; un fenómeno usual en todos los periodos literarios» (WHITE, 1935, pág. 179).

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio (ed.), *Paraninfos, segundones y epígonos de la Comedia del Siglo de Oro*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- AULADELL, Miguel Ángel, «Los moriscos, sociedad marginada en el teatro español del siglo XVII», en *Sharq al-Andalus*, 12 (1995), Centro de Estudios Mudéjares - Instituto de Estudios Turolenses, Área de Estudios Árabes e Islámicos, Universidad de Alicante, págs. 401-412.
- BARTOLI, Daniello, «Robo de letras» en *El hombre de letras* [1645], trad. de Gaspar SANZ [1679], Barcelona: Impr. Juan Jolis, 1744, págs. 82-110.
- CHAUDENAY, Roland de, *Les plagiaires. Le nouveau dictionnaire*. Paris: Perrin, 2001.
- COUTON, M., FERNANDEZ, C., JÉRÉMIE, C., & VÉNUAT, M. (Edits.), *Emprunt, plagiat, réécriture aux XV^e, XVI^e, XVII^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*. Clermont-Ferrand (France): Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- DEVOTO, Daniel, «Garcilaso en su fruto», *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos, 1974, págs. 188-201.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Introducción a la Poética Clasicista. Comentario a las Tablas Poéticas de Cascales*. Madrid: Cátedra, 2006.
- HÖFER Y TUÑÓN, Farida M., «El teatro del Siglo de Oro en Francia: ¿traducción, adaptación o apoderamiento?», en L. R. FEIERSTEIN y V. E. GERLING, *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*. Frankfurt am Main: Verbuert-Iberoamericana, 2008, págs. 167-179.
- KEWES, Paulina (ed.), *Plagiarism in Early Modern England*. New York: Palgrave Macmillan, 2001.
- LAFON, Dominique, «Molière, ' prince et roi du plagiat, ' auteur imaginaire ' » en Christian VANDENDORPE (ed.), *Le plagiat: actes du colloque tenu à l'Université d'Ottawa du 26 au 28 septembre 1991*. Ottawa: Las Presses de l'Université d'Ottawa, 1992, págs. 143-156.
- LIDA, Lenah, El «Catálogo» de Don Giovanni y el de Don Juan Tenorio», en las *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* [1967], coord. Carlos H. MAGIS, México D.F., 1970, págs. 553-561.
- LINDEY, Alexander, *Plagiarism and Originality*. New York: Harper, 1951.
- MALLON, Thomas, *Stolen Words. Forays into the Origins and Ravages of Plagiarism*. New York: Ticknor and Fields, 1989.
- MARTINEAU, Yzabelle, *Le Faux littéraire, plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec: Editions Nota Bene, 2002.
- MAUREL-INDART, Hélène. *Du plagiat*. Paris: PUF, 1999.
- MINER, E. & BRADY, J. (eds.), *Literary transmission and Authority. Dryden and other writers*. London: Cambridge University Press, 1993.
- NAVARRETE, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España Renacentista*. (A. CORTIJO OCAÑA, trad.) Madrid: Gredos, 1997.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Ecos de Alcazarquivir en Lope de Vega: La tragedia del rey don Sebastián y la figura de Muley Xequé», en M. SALHI (cord.), *El siglo XVII hispanomarroquí*. Rabat: Publicaciones de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Rabat, 1997, págs. 133-146.
- RANDALL, Marilyn, «Le plagiat et le Pouvoir» en H. MAUREL-INDART, *Littérature et Nation*, 27: «Le plagiat Littéraire». Tours: Université François Rabelais de Tours, 2002, págs. 153-166.
- RANDALL, Marilyn, *Pragmatic Plagiarism: Authorship, Profit and Power*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

- RICHESOURCE, Sieur de [Jean OUDART], *Le masque des orateurs, c'est-à-dire la manière de déguiser facilement toute sorte de discours*, Paris: Académie des Orateurs, 1667.
- ROSENTHAL, Laura J., *Playwrights and Plagiarists in Early Modern England. Gender, Authorship, Literary Property*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1996.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, «Suárez de Figaroa y el Quijote de Avellaneda» en *Lemir* 11 (*Revista de literatura, Española Medieval y del Renacimiento*), Universitat de València, 2006: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista10/Revista10.htm>>. 2006.
- TUBAU ROMEU, Xavier, *Lope de Vega y las polémicas de la época. Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, tesis doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.
- VITSE, Marc (ed.), *Criticón 72, Siglo de Oro y Reescritura. I: Teatro*. Presses Universitaires du Mirail (Toulouse), 1998.
- VOSTERS, Simón A., «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos Datos», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1971, págs. 785-817.
- WHITE, Harold O., *Plagiarism and Imitation during the English Renaissance. A Study in Critical Distinctions*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1935.