

Lope de Vega, *Comedias. Parte XVII*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi

Roberta ALVITI

Università degli studi di Cassino e del Lazio meridionale

A finales de 2018 el grupo PROLOPE dio a la imprenta la *Parte XVII* de *Comedias* de Lope de Vega (Madrid, Gredos, 2 vols., 2212 págs). El volumen, según la costumbre de la colección que reproduce la confección editorial de cada *Parte*, reúne doce piezas de Lope de Vega. La coordinación del volumen corre a cargo de dos reputados estudiosos de teatro áureo: Daniele Crivellari y Eugenio Maggi.

Los coordinadores, apoyándose en una amplia y actualizada bibliografía, prologan el volumen, empezando por exponer detenidamente el contexto editorial en el que se sitúa la *Parte XVII*: “disponible para la venta en febrero de 1621, [...] se integra en una fase especialmente intensa del asombroso activismo editorial del Fénix, quien con los tomos del año anterior (*XIII* y *XIV*) había inaugurado una nueva fórmula para volcar en letra impresa su teatro” (vol. I, p. 1), haciendo especial hincapié en las dedicatorias que preceden cada comedia. Señalan, además, que el de 1621 puede considerarse un *annus mirabilis* por lo que atañe a la vertiente editorial de la dramaturgia lopesca, ya que “junto con las reediciones las *Partes X*, *XIII* y *XIV*” (vol. I, p. 1), se publicaron las *Partes XV*, *XVII* y *XVI*. La inversión del correcto orden de publicación se explica con el hecho de que la preparación de las *Partes XV* y *XVII* fue encargada al impresor Fernando Correa, mientras que la *XVI* se encomendó a la viuda de Alonso Martín; por motivos que hasta la fecha no se han esclarecido, este volumen no estuvo listo hasta el mes de diciembre de 1621. La *Parte XV* y la *XVI* se pusieron a la venta en enero de dicho año, a distancia de unas semanas la una de la otra.

Sea como fuere, Crivellari y Maggi, en la estela de López Martínez, Sánchez Laílla y d’Artois; Giuliani¹, consideran las *Partes XV-XVII* una serie o ciclo, que destaca por su cohesión, que el Fénix preparó con el fin de “consolidar su figura pública de dramaturgo exitoso y, a la vez, de culto literato humanista” (vol. I, p. 1). De hecho, el Fénix quiso compaginar los estrenos editoriales de sus obras dramáticas con la publicación de *La Filomena*, aparecida en el verano de 1621, culminando esta “enérgica

¹ López Martínez, Juan Enrique (2015): “La *Decimocuarta parte*: historia editorial”, en Vega, Lope de: *Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Madrid: Gredos, pp. 16-17; Sánchez Laílla, Luis (2016): “La *Decimoquinta parte*: historia editorial”, en Vega, Lope de: *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Madrid: Gredos, p. 2; D’Artois, Florence; Giuliani, Luigi (2017): “La *Decimosexta parte*: historia editorial”, en Vega, Lope de: *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. Florence d’Artois y Luigi Giuliani, Madrid: Gredos.

operación artístico-editorial” (vol. I, p. 1). Los coordinadores enriquecen el apartado con una útil tabla en la que se ofrecen los títulos de las piezas, acompañados por la fecha en que supuestamente se redactó, la indicación de su mención en las listas de *El peregrino en su patria* y, finalmente, los nombres de los autores de comedias encargados de estrenarlas. Este último dato pone de manifiesto el cuantioso número de compañías, nueve exactamente, involucradas en la recopilación de la *Parte*; de susodicha tabla se desprende otra evidencia significativa: la antigüedad de la mayoría de las piezas, con la excepción, por ejemplo, de *Quien más no puede*, de la que se conserva el autógrafo, fechado a 1 de septiembre de 1616.

A continuación, Maggi y Crivellari tratan de averiguar si las comedias reunidas en el volumen se escogieron a partir de criterios genéricos, llegando a la conclusión que “sin abdicar a la *varietas* como principio de fondo, la *Parte XVII* viene a confirmar en sus contenidos y estructuración interna la presencia de un criterio de selección y repartición coherente” (vol. I, p. 7): los macrogéneros detectados son el palatino (*Quien más no puede*, *El soldado amante*, *Muertos vivos*, *Lucinda perseguida*) y el historial, legendario y bíblico (*El primer rey de Castilla*, *El sol parado*, *La madre de la mejor*, *Jorge toledano*, *El hidalgo Bencerraje*); sin embargo Lope no renunció a la inserción de dos comedias de capa y espada, *El domine Lucas* y *El ruiseñor de Sevilla* que, a su vez, “comparten una inspiración más o menos directa en las *novelle italiane*” (vol. I, p. 7).

Sin embargo, los coordinadores infieren que “es fácil encontrar, a lo largo de la *XVII*, varios elementos en común (motivos, marcos cronológicos y ambientales, posibles hipotextos, etc.) que permiten trazar líneas más transversales de lectura y fruición” (vol. I, p. 8); lo que se justifica con el hecho de que en varias piezas, sobre todo las más tempranas, se encuentran “casos de hibridaciones y tanteos, que Lope parece aprovechar *a posteriori*, para urdir y a la vez diversificar la estructura de la *Parte*” (vol. II, pp. 8-9).

Los coordinadores dedican un apartado a una práctica inaugurada en la *Parte XIII* y que continuará hasta la *XX*, o sea la inclusión de dedicatorias individuales ante cada una de las comedias del volumen. Se trata de una estrategia gracias a la que el Fénix se dirige a distintos tipos de personajes: amigos personales o personajes del panorama político. Además, señalan acertadamente, tal y como se observa en otros paratextos lopescos, que “las alabanzas e incluso las reminiscencias a primera vista nostálgicas sirven para afirmar y defender su propia posición de preeminencia dentro del ambiente cultural coetáneo” (vol. I, p. 9). Se incluye, en este apartado, una tabla en la que, para cada título, se indica la persona a la que se dirige la respectiva dedicatoria y, de manera sintética, los temas principales y el objetivo de la misma.

Además, en el “Prólogo al lector” con el que Lope encabeza la *Parte* se reflejan los avatares judiciales por los que pasó el Fénix para acabar con la publicación incontrolada y no autorizada de sus textos teatrales; asimismo, en las distintas dedicatorias se detectan alusiones a varios autores de comedias involucrados en los pleitos, que resultan ser el blanco de la *vis* polémica lopesca. Es precisamente a partir de la década de los años 20 que se desencadenan los ataques a los *capocomici*, a raíz de una fractura “cultural, económica y generacional a la vez” (vol. I, p. 14), que está vinculada

a la transformación del teatro a la que Lope asiste con cierta melancolía. De hecho, ha desaparecido una generación de directores con la que Lope, entre varios altibajos, había colaborado. Paralelamente se hace más acusada la tendencia a utilizar la maquinaria teatral y, al mismo tiempo, crece la primacía de la dimensión poética del texto en detrimento del espectacular. No sorprende, por lo tanto, que la producción del mismo Lope esté dirigida al ámbito cortesano.

Tras estas secciones dedicadas a aspectos de carácter socio-literario, nos adentramos en cuestiones ecdóticas y de historia textual. Se empieza apuntando que la *XVII* tuvo una vida mucho más breve que otras partes: “tanto en lo que se refiere al número de ediciones –dos– como en lo que atañe al abanico cronológico de su publicación, ya que los dos tomos aparecieron en años consecutivos, 1621 y 1622” (vol. I, p. 25). Este dato haría pensar que se trata de un texto que no plantea problemas desde el punto de vista ecdótico. En realidad, según señalan Crivellari y Maggi, hay que considerar ante todo las correcciones introducidas a lo largo del proceso de impresión en el taller de Fernando Correa. En segundo lugar, la cuestión se complica con motivo de la mención, en varios trabajos de corte bibliográfico, desde Cotarelo hasta estudios más recientes, de una hipotética tercera edición de 1621, a cargo de Alonso Pérez e impresa en el taller de la viuda de Alonso Martín. Es más: en ocasiones se señaló incluso otra edición, con fecha de 1622, supuestamente impresa en el mismo taller. Estamos en presencia de “ediciones fantasmas”, en palabras de Jaime Moll², o sea “un tipo de edición que, a pesar de ser inexistente, abunda en la bibliografía y catálogos de bibliotecas”.

Crivellari y Maggi, a continuación, se detienen en los abundantes errores detectados en la *princeps* y en la edición del año sucesivo que estragan tanto los preliminares como los textos, a excepción de *Muertos vivos*, *Lucinda perseguida* y *La madre de la mejor*, y proporcionan al lector una “selección de erratas significativa” para cada comedia editada (vol. I, p. 29). Tras la escrupulosa descripción y el impecable estudio de los testimonios de 1621 y 1622, que llevan respectivamente las siglas *A* y *B*, los coordinadores ofrecen una visión del *modus operandi* de los impresores en su taller. De hecho, a través del cotejo de distintos ejemplares de *A* y de *B*, deducen acertadamente que Fernando de Correa antes y Catalina de Barrio y Angulo luego, al detectar algunas erratas, con diferentes grados de evidencias, pararon las prensas “en varios momentos para subsanar errores, lagunas y aportar mejoras” (p. 36); las enmiendas, según apuntan los coordinadores, atañen no solo a los textos sino también a los titulillos, las cenefas y adornos usados. Además, el coordinador clarifica que “los ejemplos son muy dispares, y van desde lo que podríamos definir ‘el grado cero’ de las correcciones en prensa, *Jorge Toledano*—donde no se aprecia ningún cambio fruto de *stop-press corrections*— hasta los casos opuestos representados por *El domine Lucas* y *El sol parado*, donde los cinco ejemplares analizados constituyen estados totalmente distintos” (vol. I, pp. 37-38). Este

² Moll, Jaime: (1979): “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, p. 92.

escrupuloso análisis permite identificar para *A* y *B* distintos estados de impresión, que representan el resultado de una combinación de varios pliegos.

Por lo que se refiere a las “relaciones genealógicas” (vol. I, p. 41) entre *A* y *B*, Crivellari y Maggi apuntan que se trata de una cuestión que no presenta problemáticas significativas, ya que “*B* se compuso a plana y renglón sobre *A*, reproduciendo casi siempre sus aspectos formales: además del texto también los titulillos, los reclamos, etc.” (vol. I, p. 41); desde luego hay casos en los que *B* enmienda errores evidentes y rectifica algunas erratas en la foliación.

A continuación, aparecen las ediciones críticas de sendas comedias que corren a cargo tanto de estudiosos experimentados como investigadores más jóvenes, seleccionados entre los lopistas y / o siglodeoristas más valiosos del hispanismo internacional. En realidad, los filólogos encargados de las ediciones son italianos y españoles, lo que atestigua los estrechos vínculos profesionales y la coincidencia de formación y propósitos entre los investigadores de los dos países.

Los textos de las comedias ofrecidos en esta edición de la *Parte XVII* son, según la *ratio* de PROLOPE, ante todo depurados y solventes, realizados con criterios uniformes y científicos; en segundo lugar, resultan, con raros altibajos, pulcros y esmerados, reflejando la solidez metodológica y la preparación ecdótica de los editores involucrados, en más de una ocasión capaces de solventar *ope ingenii* enmarañadas cuestiones textuales.

Los textos van acompañados por ricos aparatos de notas, que incluyen observaciones ecdóticas, críticas, bibliográficas y lingüísticas, señalan pasajes paralelos en otras obras lopescas y proponen soluciones interpretativas para *loci* de difícil interpretación.

Cada texto, según la afianzada costumbre editorial de PROLOPE, va acompañado por un “Prólogo” que se desarrolla a partir de un patrón consolidado, que prevé la presencia de secciones fijas dedicadas al resumen del argumento, los problemas textuales y las sinopsis de la versificación. De la misma manera, al final de la comedia editada se encuentran invariablemente dos apartados dedicados a las “Variantes lingüísticas” y a la “Nota onomástica”.

Sin embargo, otra *consuetudo* que caracteriza la ediciones del grupo barcelonés es la de reservar una parte del mismo “Prólogo”, además que a fechas de redacción, fortuna escénica y género, a cuestiones y aproximaciones al texto amplias y variadas, que no tendrían cabida en la secciones preestablecidas. En ocasiones se ha afirmado que dichas secciones, al depender del arbitrio del editor pueden resultar muy desiguales, como efectivamente puede apreciarse en la edición de la *Parte XVII*. Según quien escribe, dicha disparidad no representa un elemento criticable *tout-court*: hay que considerar, de hecho, que cada texto dramático posee sus propias peculiaridades que ofrece distintas posibilidades interpretativas y, dicho sea de paso, refleja las *varietas* de la producción lopesca.

Por ejemplo, Daniele Crivellari, el editor de la comedia que abre la serie de los doce títulos, *Con su pan se lo coma* (1612-1615), se inclina por detenerse en el examen de la presencia del *refranero* en el tejido textual de la comedia, subrayando cómo la paremia

a partir de la que se rotula la comedia tiene una función axial en la estructuración de la comedia. Apunta, además, que la dicotomía entre el mundo bucólico y la corte de Ramiro II en la ciudad de León representa para esta comedia de incierta colocación taxonómica otro “eje temático fundamental” (vol. I, p. 71).

Marco Presotto, en cambio, privilegia el estudio de las peculiaridades del manuscrito autógrafo de *Quien más no puede*, que escoge como texto base para la edición; en el manuscrito que lleva la fecha del 1 de septiembre de 1616, se aprecia la presencia varias rúbricas de Lope, correcciones, sobre todo *in itinere*, del propio Fénix e intervenciones ajenas. A partir del reparto de los actores que se encuentra en un recuadro paralelo al de las *dramatis personae* individúa la compañía Pedro Cebrián para la que, supuestamente, Lope compuso la pieza. Presotto, que estudia las relaciones entre este importante testimonio y a la tradición impresa, concluye que la comedia pasó por “diferentes fases de revisión, tanto en el acto mismo de la escritura del autógrafo [...] como por parte del mismo autor y de encargados de las compañías teatrales” (vol. I, p. 263).

Por lo que se refiere a la sección introductoria a *El soldado amante*, una comedia que se colocaría cronológicamente en la década final del siglo XVI, Gonzalo Pontón nos consigna un ponderoso aparato que estudia los problemas textuales de la comedia. Además, describe detalladamente un testimonio sumamente interesante, el manuscrito II-461, conservado en la Real Biblioteca de Madrid, en el que se registra la supresión de una secuencia de versos que interesa “un segmento argumental completo” (vol. I, p. 449), que, junto con otras divergencias respecto a la tradición impresa, Pontón vincula con “la vida de la comedia en las tablas” (p. 449).

Miguel M. García-Bermejo Giner edita uno de los dos ejemplos de comedia de capa y espada presentes en la *Parte XVII*, *El dómine Lucas*. El editor informa que la obra se compuso durante el destierro de Lope en Alba de Tormes y comparte la opinión de Carrascón³ quien sitúa la fecha de composición en una época anterior a mayo de 1593. Se trata, según García-Bermejo Giner, de una comedia en la que la fórmula teatral lopesca se encuentra todavía en fase de experimentación, como se desprende, por ejemplo, de la rigidez de la trabazón de las secuencias dramáticas. La trama, según el estudioso, “responde a una fábula habitual en la comedia urbana” (vol. I, p. 982) en la que el galán finge un oficio, que conlleva su rebajamiento social. En este apartado, además, se analizan las relaciones entre *El dómine Lucas* y otras comedias lopescas, o sea *El maestro de danzar* y *El caballero de Olmedo* y la deuda con obras anteriores, sobre todo *La Celestina*.

Luciana Gentilli y Tiziana Pucciarelli, que editan *Muertos vivos* (1599-1602), trabajan principalmente sobre la relación del texto con sus fuentes y empiezan haciendo hincapié en la elección del título, que representa “un incitante reclamo fundado en la paradoja conceptual” (vol. I, p. 645) y que remite al motivo de la falsa muerte, presente en la literatura ya a partir de la antigua novela griega, hasta llegar a la producción de los

³ Carrascón, Guillermo, (1997): “Nunca segundas partes fueron buenas: Lope, del *Dómine Lucas* al *Maestro de danzar*”, *Anuario Lope de Vega*, III, p. 40.

novellieri italianos. Gentilli y Pucciarelli precisamente en este ámbito detectan puntualmente la “evidente ascendencia daportiana y bandelliana” (vol. I, p. 646), autores en los que se aglutinan los *tòpoi* de amor y muerte, que, a su vez, involucran “una escuela de temas y sub motivos de fuerte impacto en el auditorio” (p.647).

Adrián J. Sáez, editor de *El primer rey de Castilla* (1598-1603), en primer lugar infiere que la que le ocupa “es una curiosa comedia histórica, en la que un torrente de acontecimientos se sucede a un ritmo trepidante” (vol. I, p. 825). Según Sáez, *El primer rey* es uno de los primeros textos en los que Lope ensaya un patrón que prevé “la yuxtaposición de sucesos en tres secciones” (vol. I, p. 825). Otro dato muy interesante se refiere al abundante número de personajes que aparecen en la obra, o sea 36, lo que haría suponer que para su puesta en escena se requería una compañía que contase con muchos miembros. Lo que sabemos a ciencia cierta, en cambio, es que el título formó parte del repertorio de Vergara y también que se representó en Salamanca por Nicolás de los Ríos o Baltasar de Pinedo, que posiblemente uniesen sus esfuerzos para la puesta en escena de la comedia. Muy interesante resulta también el cotejo entre el material diegético de la pieza y la versión transmitida por la *Crónica general*, reeditada por Ocampo en el siglo XVI.

Por su parte Esther Borrego, quien se encarga de la edición de *Lucinda perseguida* (1599-1602), se centra, tras dedicar un apartado a las fechas de composición, representación y publicación, en las “Características generales y temáticas”. Borrego destaca que, ya a partir del título y de la dedicatoria son meridianas las referencias al amor juvenil entre Lope y Micaela de Luján, para quien él empleaba el nombre de “Camila Lucinda” o solo “Lucinda”. La editora al reseñar el hibridismo genérico del texto, una comedia palatina que tiene rasgos de comedia de capa y espada, en las que se insertan secuencias cómicas, y susceptible de desenlace trágico, coincide con la fórmula acuñada por Oleza para las obras que el Fénix compuso en esta época, o sea “comedia palatina en su formulación tragicómica”. La estudiosa, además, al comentar la sinopsis métrica, descuenta algunas peculiaridades como por ejemplo la total ausencia de series de romance.

Eugenio Maggi, a quien se debe la edición de *El ruiseñor de Sevilla* (1603-1606), empieza señalando que la comedia forma parte del *corpus* de ocho comedias que Lope compuso sirviéndose como hipotexto del *Decameron* de Boccaccio. En, particular, con *El ruiseñor*, Lope “transporta [a su] universo teatral [...], la cuarta *novella* de la quinta jornada [...], protagonizada por Caterina Ricciardi de’ Monaldi y, desde luego, el ruiseñor” (vol. II, p. 172). Maggi, tras estudiar detenidamente las relaciones entre la pieza y el texto fuente, apunta que “el *Ruiseñor* está marcado por dos presencias: Sevilla, [...] en la que Lope pasó felices estancias en el bienio 1601-1602 y en 1604, e, indisolublemente ligada a la ciudad del Betis, la figura de Lucinda / Micaela de Luján” (vol. II, p. 173). En la sección dedicada al estudio textual, Maggi explica su decisión, que se apoya sobre todo en razones métricas, de elegir como texto base el manuscrito 14722 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

El sol parado está editada por Fernando Plata, quien basándose en criterios externos e internos al texto lanza la hipótesis de que la comedia se compuso hacia 1592.

El Fénix escoge como protagonista de la comedia a un maestre de la Orden de Santiago; a propósito de este personaje, Pelayo Pérez Correa, según subraya Plata, es constante la preocupación de Lope por recalcar su ser portugués y español al mismo tiempo: de hecho la fecha de composición de la pieza encaja con los primera época de la llamada “monarquía dual”. El estudioso se detiene, además, sobre los varios interludios líricos engastados en la obra.

Elvezio Canonica reconduce la fecha de composición de *La madre de la mejor*, dedicada a santa Ana, entre 1610 y 1615, es decir en una época en la que es más acusada la preocupación y la reflexión lopesca por asuntos de carácter religioso. Canonica subraya los parecidos intergenéricos con la novela pastoril *Los pastores de Belén*, que se confirman gracias al cotejo entre el índice de nombres de la novela y la onomástica de la pieza. El estudioso, además, relaciona *La madre* con los debates acerca “inmaculismo” y con la producción teológica dedicada a la cuestión de la Inmaculada Concepción.

Jorge Toledano (1595-1597) representa, según su editor Juan Manuel Escudero Baztán, que se ciñe a las definiciones brindadas por Navarro Durán, una muestra ejemplar de mestizaje genérico entre comedia bizantina y comedia de cautivos. Sin embargo, Escudero tiene en cuenta el reciente artículo de Fernández Rodríguez⁴ quien, en palabras del mismo editor, adopta una postura “más eclética y –desde una perspectiva de mayores horizontes– considera la comedia como un ejercicio peculiar de comedia bizantina” (vol. II, p. 649).

Ilaria Resta, editora de *El hidalgo Bencerraje*, al discutir la posible fecha de composición apunta que, en un testimonio manuscrito con letra del XVII, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, la comedia lleva el título *El gallardo Jacimín y hidalgo Bencerraje*. En la segunda lista del *Peregrino* (1618) aparece una comedia rotulada *El gallardo Jacobín*. Es muy probable, según la estudiosa, que la que se menciona en la lista de 1618, no es sino *El hidalgo Bencerraje*; apoyándose en los estudios de Morley y Bruerton⁵, que proponen una fecha entre 1599 y 1608, Resta se inclina por acotar ulteriormente a los años 1605 y 1606 la época en la que Lope firmó la comedia. Aun aceptando la clasificación genérica propuesta por ARTELOPE que la define “comedia historial”, la editora admite que “en la comedia el elemento histórico merma frente a lo novelesco” (vol. II, p. 789). Merece la pena citar las palabras de Resta a propósito de la caracterización del personaje moro: “*El hidalgo Bencerraje* constituye cuando menos un caso emblemático, ya que hasta el título de la obra revela un desplazamiento del enfoque hacia el protagonista moro, quien sobresale por su actitud modélica” (vol. II, p. 791).

Como saben todos los que emprendieron la edición de un texto teatral de Siglo de Oro, y con fuerza y maña remando salieron a buen puerto, el esfuerzo que empresas semejantes suponen es enorme, así que sería poco generoso subrayar sus escasísimas faltas y los raros deslices. Estamos, por lo tanto, ante un volumen en el que los méritos

⁴ Fernández Rodríguez, Daniel (2016): *Las comedias bizantinas de Lope de Vega: caracterización genérica, tradición y trascendencia*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, p. 366.

⁵ Griswold Morley, Sylvanus; Bruerton, Courtney (1968): *Cronología de las comedias de Lope de Vega, con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, Madrid: Gredos, p. 336.

exceden ampliamente a los deméritos; lo que se debe a tanto a la calidad científica de todos y cada uno de los editores, como a la sabiduría y al incansable ejercicio de revisión y armonización de los dos coordinadores, Daniele Crivellari e Eugenio Maggi.

Hay que agradecer una vez más, y dicho sea sin retórica, la actividad de PROLOPE que con una dedicación y un ahínco ejemplares ha emprendido y lleva adelante una de las operaciones editoriales más ejemplares de la filología moderna.