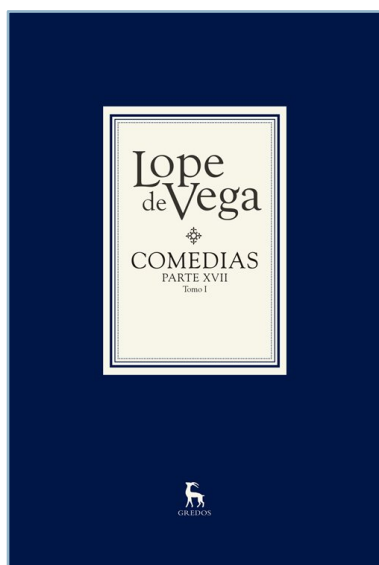


CRIVELLARI, Daniele, y Eugenio MAGGI, eds., *Lope de Vega Carpio, Comedias. Parte XVII*, Madrid, Gredos, 2018, 2 vols., ISBN: 978-84-89790-00-1. 2212 págs.

Paula CASARIEGO CASTIÑEIRA

Universidade de Santiago de Compostela (España)

paula.casariego@usc.es



Con la puntualidad anual de las últimas entregas de las partes de comedias de Lope de Vega que publica el grupo PROLOPE en la editorial Gredos, la edición de la *Parte XVII*, coordinada por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, ha visto la luz el pasado 2018, para regocijo de los investigadores y los lectores del teatro áureo. Estas doce obras amplían, por tanto, la nómina de textos del Fénix disponibles en solventes ediciones críticas modernas de elevado rigor científico, un rasgo que ha caracterizado la labor editorial del grupo barcelonés y que ha permanecido en esta nueva publicación gracias al extraordinario trabajo tanto de

sus coordinadores como de sus colaboradores. Así pues, como cabría esperar, los dos tomos se ajustan a la práctica organización de los precedentes; esto es, un estudio inicial del volumen firmado por los coordinadores, los preliminares y las doce ediciones críticas, cada una de ellas distribuida en sus cinco subapartados: «Prólogo», «Dedicatoria», «Texto», «Variantes lingüísticas» —salvo en la edición de *Jorge Toledano*, por Juan Manuel Escudero Baztán— y «Nota onomástica», a las que se suma un «Apéndice» dedicado a las particularidades del autógrafo de *Quien más no puede*, a cargo de Marco Presotto.

Con la vista puesta en ofrecer las singularidades de esta decimoséptima parte, su primera impresión en 1621 (*A*) —que el librero Miguel Siles confió al taller de Fernando Correa— y su reedición en 1622 (*B*) —encomendada por el mismo librero a Catalina de Barrio y Angulo, viuda de Correa— son estudiadas en relación a los trámites legales para la publicación de la *XV* y la *XVI*, dada su obtención casi

conjunta de las aprobaciones —el 24 de septiembre (XV y XVI) y el 20 de octubre (XVII) de 1620— y de los privilegios —el 24 (XV y XVI) y el 31 de octubre (XVII) de 1621—. Para ello, dos son los puntos de partida del análisis: el papel de esta *parte*, junto con las dos anteriores, en la «operación artístico-editorial» (pág. 1) de un Lope preocupado por su imagen de dramaturgo exitoso y culto literato humanista (pág. 1), y la confusión creada en las catalogaciones modernas en torno a los talleres encargados de las impresiones de estas tres, un hecho que provocó dos ediciones fantasma de la XVII. Dejando las explicaciones para el apartado dedicado a los problemas filológicos, en este punto se avanza una de sus más relevantes conclusiones: «las de 1621 y 1622 son las dos únicas ediciones de la *Parte XVII*; todas las pesquisas bibliográficas y el cotejo de los testimonios permiten descartar la existencia tanto de una *princeps* como de una segunda edición a cargo de la viuda de Alonso Martín» (pág. 2).

Una vez ubicados en el tiempo los permisos reglamentarios de este tomo, se abordan sus comedias desde la información conservada de las compañías que las representaron y desde sus rasgos genéricos. La búsqueda de un «hilo conductor» (pág. 6) lleva a los coordinadores a establecer la primacía de los macrogéneros palatino e historial; ahora bien, sin olvidar la variedad, explican, Lope incorpora al conjunto dos urbanas: *El dómine Lucas* y *El ruiseñor de Sevilla*. Pese a este panorama *a priori* bastante claro, Crivellari y Maggi reconocen la necesidad de las matizaciones sobre las etiquetas genéricas, una consideración que queda fuera de duda con la lectura de los prólogos de cada obra. En ellos, las reflexiones sobre la adscripción a uno u otro género son recurridas y, con frecuencia, se destaca cierto carácter híbrido, como sucede en *Muertos vivos* (pág. 650), *Lucinda perseguida* (pág. 8), *Jorge Toledano* (pág. 649) o *El hidalgo Bencerraje* (pág. 789). Así pues, el contenido del primer epígrafe de la «Historia editorial» establece a modo de apertura algunos de los aspectos cruciales sobre los que luego se volverá con mayor profundidad, tal es el caso de la procedencia y la calidad de los textos teatrales de Lope.

Gracias a las eficaces observaciones sobre los paratextos, la exposición de las ideas del Fénix acerca de la vida teatral española y acerca de sus quejas y pleitos judiciales contra la impresión incontrolada de su teatro, siempre puestas en relación a las *partes* anteriores, abren paso a esclarecer las alusiones lopescas a *autores* a la luz de acciones judiciales concretas. En este sentido, al lado de acusar a las compañías teatrales por la venta de los manuscritos de las obras a las librerías —denuncia que ya aparecía, con variantes significativas, en la *Parte XI* (1618)—, Crivellari y

Maggi entroncan la protesta contra la competencia deshonestas entre compañías con la demanda de Alonso Riquelme a Antonio Granados en 1616 y, más en particular, clarifican y justifican una referencia velada a este segundo *autor* (págs. 14-15). Su visión de un Lope preocupado por las publicaciones como parte de su estrategia de autopromoción, y de las malas condiciones de sus textos en manuscritos de compañías, es fortalecida a través del subsiguiente examen de conjunto de las dedicatorias individuales de las comedias.

A continuación, tras una cuidada descripción de los testimonios A (1621) y B (1622), el rico epígrafe dedicado a los «Problemas textuales» entra de lleno en un aspecto siempre complejo de dilucidar: la corrección de dos datos bibliográficos erróneos transmitidos hasta ahora, la «edición de 1621 que, supuestamente, corrió a cargo de Alonso Pérez y se imprimió en el taller de la viuda de Alonso Martín» (pág. 25) y la «supuesta segunda edición, fechada en 1622, que habría salido del mismo taller» (pág. 26). Tras varias hipótesis sobre el origen de su aparición en los catálogos, Crivellari y Maggi aseguran que, a falta de nuevas noticias, no existieron. Por si ya fuera poco, esta rectificación se completa con un detallado estudio de las correcciones en prensa realizadas en el taller de, primero, Fernando de Correa y, luego, de Catalina de Barrio y Angulo, y que por tanto afectan a A y a B. Con un trabajo atento y minucioso, se nos explica el proceso en el taller, se identifican estados de impresión y se confirma el empleo de pliegos de la edición de 1621 para la de 1622.

Las ediciones críticas individuales se deben a los colaboradores, que introducen sus textos con breves prólogos en los que, si bien la datación, las noticias de representaciones, la clasificación genérica o las temáticas principales son subsecciones comunes a todas, los aspectos más relevantes para cada comedia tienen asimismo cabida. De este modo, estos espacios resultan muy diferentes entre sí puesto que son empleados a juicio de cada editor, ya sea para el estudio de los refranes y los juegos literarios de *Con su pan se lo coma* (Daniele Crivellari); para reflexionar sobre la etiqueta genérica y las referencias culturales y literarias en *Quien más no puede* (Marco Presotto); o para la relación de Lope con la compañía —y sus comediantes— que compró la comedia de *El soldado amante* (Gonzalo Pontón). Otros editores ahondan finamente en las fuentes y motivos literarios, como Luciana Gentili y Tiziana Pucciarelli para *Muertos vivos*; en las fuentes cronísticas de *El primer rey de Castilla*, por Adrián J. Sáez; o recogen las conexiones de *El dómine Lucas* (Miguel M. García-Bermejo Giner) con otras comedias de Lope y

en concreto con *El maestro de danzar*, así como las influencias recibidas (*Decamerón*, *La Celestina*...). No quedan atrás el análisis de los personajes y la comparación de *Lucinda perseguida* con *Laura perseguida* que ocupan a Esther Borrego Gutiérrez, las características del personaje moro o las fuentes señaladas por Ilaria Resta para *El hidalgo Bencerraje*, o la relación de *El ruiseñor de Sevilla* con el *Decamerón* llevada a cabo por Eugenio Maggi. Además de las nuevas fuentes propuestas para *El sol parado*, Fernando Plata también ofrece novedades acerca de su datación, adelantando la fecha de composición propuesta por Morley y Bruerton, 1596-1603, a los primeros años de Lope de Vega en Alba de Tormes (1592-1595). Aunque en comparación más escuetos y menos ricos, los prólogos de *La madre de la mejor* (Elvezio Canonica) y *Jorge Toledano* (Juan Manuel Escudero) observan respectivamente los factores que pudieron haber afectado a la escritura de la primera y la «mezcolanza genérica» de la segunda (pág. 649). En general, el esmerado repaso por la crítica existente corre parejas con las aportaciones originales en todos estos estudios individuales.

Al igual que con los asuntos de carácter más literario, las líneas dedicadas a los «Problemas textuales» son muy diversas entre sí, ya sea por las dificultades variables de las transmisiones de las comedias, ya sea por la profundidad del análisis de cada estudioso. En efecto, la complejidad de la labor editorial coordinada de doce comedias encargadas a diferentes investigadores se refleja, como no podría ser de otra manera, en la variedad de aproximaciones. En vez de detenernos en los posibles deslices, en la aplicación de los criterios o en la mayor o menor meticulosidad de la anotación —los cuales, por otra parte inevitables, nos hablan también del esfuerzo y del trabajo efectivo hecho sobre los textos—, quisiéramos centrarnos en las tendencias dignas de ser elogiadas en esta ambiciosa empresa y que, vaya por delante, denotan el cuidado y el ahínco de los colaboradores por mantener el rigor.

En términos generales, notable es el afán sobre la identificación de estados en los cinco ejemplares de *A* y las correlaciones establecidas con *B*, sirva de ejemplo *El sol parado* (por Fernando Plata), a la par que el comentario a nota a pie de cada decisión que se sale del texto base en *Muertos vivos* (a cargo Luciana Gentili y Tiziana Pucciarelli) o el tratamiento de las variantes del apógrafo en *El hidalgo Bencerraje* (por Ilaria Resta) resultan esclarecedores. El celo puesto en las notas que acompañan las sinopsis métricas, como en *El soldado amante*, *Lucinda perseguida* o *El ruiseñor de Sevilla*, brinda una valiosa información a todos los estudiosos interesados en la versificación. Asimismo, la reflexión se hace notar desde las enmiendas *ope ingenii* (destacamos, a modo de ejemplo, el verso 2434 de *Con su*

pan se lo coma y el 2693 de *El hidalgo Bencerraje*) a la elección de los textos base, con particular interés las de aquellos que no siguen AB y se inclinan por editar otros testimonios manuscritos con variantes significativas. Estos casos son tres: Marco Presotto decide editar el autógrafo conservado de *Quien más no puede*, Eugenio Maggi toma el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España de *El ruiseñor de Sevilla* y Gonzalo Pontón parte de A, pero incorpora los versos privativos del manuscrito custodiado en la Real Biblioteca de Madrid para *El soldado amante*.

Sus tres ediciones críticas se abren con el análisis de las características de estos manuscritos en tres ejercicios modélicos por la descripción de sus características, por las claras clasificaciones de las lecturas y por la reconstrucción de la historia de cada uno en relación a los impresos. Al lado de esto, ponen sobre la mesa dos importantes problemáticas para el editor de textos teatrales áureos con las que nos gustaría finalizar esta reseña. Se trata, como ya se anunciaba en la «Historia editorial», de la necesaria y fundamental reflexión acerca del origen de los textos de las partes controladas por un escritor, en este caso de Lope —pero que podemos extender a otros y ejemplificarlo con la *Primera parte de comedias* de Calderón de la Barca (Iglesias Feijoo, 2006)—, y de sus vínculos con los atesorados en otros testimonios a la hora de construir nuestros textos críticos. Gracias a esto, no solo observamos las decisiones tomadas por cada uno de ellos, sino que además sus reconstrucciones y sus consideraciones nos recuerdan la vida de los autógrafos, como el de *Quien más no puede*, que «debió ser el fruto [...] de un proceso creativo en distintas fases» (pág. 238), de los manuscritos (*El ruiseñor de Sevilla*, págs. 178-179), y, en suma, del texto teatral como «movimiento, también en la historia de su conformación» y resultado de «una suma de acciones» (*El soldado amante*, pág. 462), conectándonos con el debate en torno a los objetivos, las perspectivas y las posibles soluciones de los editores críticos. En suma, los investigadores e interesados en el teatro áureo encontrarán en estos dos volúmenes que conforman la *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega una rigurosa labor ecdótica acompañada de la riqueza dentro de la variedad en sus estudios literarios.

Obra citada

IGLESIAS FEIJOO, Luis, ed., Pedro Calderón de la Barca, *Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.