

Daniele Crivellari y Eugenio Maggi (coord.)
Comedias de Lope de Vega. Parte XVII, Barcelona, Gredos, 2018, pp. 1158
(tomo 1), pp. 1136 (tomo 2), ISBN:9788489790001

LAURA PAZ RESCALA
Università Ca' Foscari di Venezia

Resumen

Reseña sobre la edición de la *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega que ofrece el grupo de investigación PROLOPE.

Abstract

Review about the edition of the *Parte XVII* of Lope de Vega's comedies proposed by the research group PROLOPE.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

En los albores de la segunda década del siglo XXI, los triunfos editoriales de PROLOPE ya no son novedad. No resulta, por suerte, original el hecho de señalar que con cada parte de comedias que propone el grupo fundado por Alberto Blecuá se va iluminando el camino de quien aspira a entender algo de la descomunal producción lopesca o de quien, por el motivo que sea, ha decidido adentrarse en los recovecos de la vida teatral del Siglo de Oro. Del mismo modo, en el arranque de la segunda década del Seiscientos, los éxitos editoriales de Lope ya no eran novedad. En este contexto, en 1621, de las prensas de Fernando Correa salió la *Parte XVII*, la cual poco tuvo que esperar para ver surgir su segunda edición, un año después, en el taller de Catalina del Barrio Angulo, viuda de Correa.

A cuatrocientos años de distancia, dos triunfos editoriales, el de Lope y el de PROLOPE, son, en esencia, uno muy distinto del otro. El primero era un triunfo “urgente” (p. 53). Así lo explican, en el prólogo general, Eugenio Maggi y Daniele Crivellari. Ya se había generado una apremiante demanda de obras impresas de Lope y este había decidido canalizar sus intereses de autopromoción también por este medio. Al poner en marcha las prensas, no había tiempo para detenerse mucho en detalles lingüísticos y estilísticos. Era mejor perder unos versos aquí, unas sílabas allí, que un día de trabajo en el taller. A estas alturas, una parte de comedias se publicaba muy poco después de otra y en medio de reediciones de las anteriores. Los libreros se disputaban la posibilidad de estampar al Fénix de los Ingenios. El ritmo marcado por el comercio era intransigente. Ni las intervenciones del mismo dramaturgo –quien aproximadamente desde 1617 se habría involucrado en la impresión de su obra teatral– lograban resultados del todo cuidados. El triunfo de PROLOPE, en cambio, nos desplaza del campo de lo urgente al campo de lo fundamental. Ahora se trataría de retornar, con la paciencia que exige la buena ecdótica, a aquel proyecto editorial del siglo XVII y, quizá, finalmente, saldar cuentas con los lamentos que dejó grabados Lope en tantos de sus prólogos cuando intentaba disculparse (o desentenderse) de la poca pulcritud con que se estampaban sus comedias, rendidas, por muy exitosas, a la fiebre mercantil.

Gonzalo Pontón, a cuyo cargo está la edición de *El soldado amante*, propone una reflexión de Thomas Tanselle: “editors, like everyone else interested in the past, must decide whether we know the past better through artifacts or through our trained imaginations” (“The Varieties of Scholarly Editing”, 1995: 16). Lo que, en el caso que nos interesa, remite a una decisión esencial que tuvo que tomar PROLOPE: ¿editar una parte significa recrear el producto que salió de las prensas en un determinado momento histórico (*the artifact*)? La respuesta es no. Editar una parte significa para PROLOPE tratar de reconstruir, a través del cotejo de todos los testimonios disponibles, cada una de las comedias que en su momento fueron aunadas en un mismo volumen, con el objetivo de obtener, para cada una de ellas, un texto lo más cercano posible al arquetipo (Lachmann de por medio, por supuesto). En otras palabras, la edición de una parte no es exactamente tal si entendemos por parte el objeto libro. La edición de una parte se nos presenta como algo más complejo: un viaje en el tiempo. Como si los miembros de PROLOPE se trasladasen al Siglo de Oro y reimprimiesen, corrigiendo erratas, utilizando incluso nuevos manuscritos, cada una de las partes. Así las cosas, ahora podemos decir que la *Parte XVII* de comedias de Lope de Vega fue estampada primero por Correa, luego por su viuda y, por tercera vez, con más cuidado, por un grupo de filólogos coordinados por Daniele Crivellari y Eugenio Maggi.

Para la fijación textual de cada una de las comedias que componen esta parte, los editores tienen en consideración, en primer lugar, las dos ediciones del taller de los Correa. Las cuales, en el prólogo general, son cuidadosamente estudiadas por Maggi y Crivellari. Ardua labor pues cada una de estas ediciones presenta distintos estados de impresión e, incluso, folios pertenecientes al tiraje de 1621 habrían sido reciclados en 1622. La mayoría de los editores, ante este escenario, toma como texto base el ejemplar que considera más fiable entre los que pertenecen a la *princeps* y posteriormente realiza enmiendas y registra variantes a partir de otros testimonios.

La tarea ecdótica se complica cuando sobreviven manuscritos de las obras (salvo, claro, en los casos en que estos son meras copias de las conocidas versiones impresas: como los de la colección de la Biblioteca Palatina de Parma). En el conjunto de comedias de la *Parte XVII*, cuatro llaman la atención precisamente por sus testimonios manuscritos. Resulta de sumo interés para el estudioso del teatro áureo que cada uno de los manuscritos que se conservan de estas cuatro comedias tiene una relación distinta con el texto impreso; esto permite contemplar la complejidad de la transmisión textual de obras teatrales. En este sentido, es destacable el trabajo que hace Marco Presotto con *Quien más no puede*, comedia de la que se conserva un fascinante autógrafo. Fascinante por contar con las licencias de representación y por estar lleno de correcciones autógrafas y otras realizadas por quienes tuvieron que llevar el texto a las tablas. El crítico estudia con detalle este regalo del pasado y llega a la conclusión de que sirve de base para las versiones impresas; por ende, le otorga completa autoridad sobre ellas. Ya Laura Naldini el 2001 había propuesto una edición de esta comedia sobre la base del autógrafo; sin embargo, ella, a diferencia de Presotto, consideraría que la versión impresa responde a una voluntad sistemática de Lope de adecuar su obra dramática a las prensas, por lo que quitaría autoridad al manuscrito cuando encuentra en el impreso lecciones divergentes que, según su mirada, podrían ser mejoras hechas a instancia del dramaturgo. Creo que el conjunto de esta edición de la *Parte XVII* da razón a Presotto pues muestra, una vez más, que la agilidad con que se estampaban las comedias de Lope se contradecía con la posibilidad de que este fuese constantemente escrupuloso en sus correcciones.

Así pues, en el caso de *Quien más no puede*, estamos ante un manuscrito que, luego de haber emanado de la pluma de Lope, se aventuró en el mundo del espectáculo, con todo lo que ello implicaba. En cambio, el manuscrito conservado de *El ruiseñor de Sevilla* sería, según su editor, una copia hecha por aficionados para su lectura en privado. En el *stemma* que pro-

pone Eugenio Maggi, este manuscrito pertenecería a una rama distinta de aquella de los impresos de 1621 y 1622. Maggi opta por usar el manuscrito como texto base y realizar enmiendas de algunos pasajes a partir los impresos. Decisión arriesgada, sin duda, pues ocasiona que fragmentos exclusivos de los impresos no queden fijados; decisión arriesgada, pero loable, pues solo un estudio cuidadoso de ambas tradiciones textuales pudo llevar a que se justificara esta solución. *Muertos vivos*, la comedia editada por Luciana Gentili y Tiziana Pucciarelli, cuenta con un apógrafo que las estudiosas ubican en una rama textual distinta a la de los impresos; para la edición, dan autoridad a un ejemplar de la *princeps* y utilizan el apógrafo solamente para subsanar algunos errores evidentes de su texto base. Por otro lado, Gonzalo Pontón cuenta con un manuscrito de *El soldado amante* que pertenece a un códice del siglo XVII (Real Biblioteca, II-461) en el que una misma mano reprodujo con afán de compilación doce piezas de Lope. Pontón separa en su *stemma* este testimonio de la tradición impresa y niega que haya cualquier relación de derivación. Debió ser tarea muy ardua la de decidir cómo editar esta obra. Pontón elige un ejemplar de la *princeps* como texto base, pero realiza adiciones a partir del manuscrito, el cual cuenta con fragmentos de los que los impresos están privados. Otra decisión arriesgada que, sin duda, es un paso adelante en el intento, que a veces parece un sueño, de recomponer el texto original de una comedia lopesca. No en vano Pontón acude a la citada reflexión de Tanselle para defender este tipo de recomposición textual (*trained imaginations*).

Ahora bien, como prevé el proyecto de PROLOPE, un prólogo antecede cada una de las comedias editadas. Cada crítico, sobre la base de algunos lineamientos generales, ofrece los aportes que considera más relevantes. Todos, de entrada, aluden a la datación de la pieza. En la *Parte XVII* predominan obras relativamente tempranas de la producción lopesca (Maggi y Crivellari, p. 6) y ubicarlas cronológicamente ayuda a comprender el devenir de la carrera dramática de nuestro Fénix. La mayor parte de los críticos se apoya en las fechas propuestas por el clásico estudio de Morley y Bruerton (1940) y realiza consideraciones sobre su pertinencia. Daniele Crivellari, por ejemplo, gracias a ciertos ecos del *Polifemo* gongorino en *Con su pan se lo coma* logra delimitar todavía más la datación de la pieza, ubicándola entre 1613 y 1614 y no, como Morley y Bruerton, entre 1612 y 1615. Fernando Plata recuerda que él mismo, en un artículo suyo del 2016, había adelantado la fecha de *El sol parado* a 1592, mientras que los críticos estadounidenses ubicaban la obra entre 1596 y 1603. El aporte más singular en este campo viene de la mano de Eugenio Maggi, quien parte del hecho de que Morley y Bruerton, en realidad, no pudieron fechar *El ruiseñor de Sevilla*. Él, en cambio, a través de un convincente estudio — en diálogo con recientes trabajos históricos — de una referencia al interior de la pieza al comandante Luis Fernández de Córdoba y Sotomayor, logra proponer una datación que oscila entre finales de 1605 y como fecha *ad quem* el otoño de 1606.

Otra cuestión que casi todos los editores afrontan es la relación entre la obra teatral y la compañía que se habría encargado de su estreno. Ya en el prólogo general, Maggi y Crivellari establecen que este es un tema esencial, le dedican algunas reflexiones y presentan una útil tabla de los autores de comedias que se habrían encargado de representar cada una de las obras (p. 3). Como demuestran varios de los estudios de este volumen, se puede llegar a interesantes conclusiones si se pone inteligentemente en contacto la información ofrecida en la parte (donde se suele señalar el autor responsable de cada estreno), en el *Peregrino en su patria* y aquella que se encuentra en herramientas como el DICAT y el CATCOM. Resulta, por ejemplo, muy sugerente la reconstrucción que propone Pontón del estreno de *El soldado amante*. Parte de un detalle: el hecho de que en la *Parte XVII* se señale como autor a Rodrigo Osorio y en el *El peregrino en su patria* a Diego López de Alcaraz, dos autores que, de hecho, colaboraban (el primero era suegro del segundo). Por supuesto, el manuscrito autógrafo con el que cuenta Presotto para editar su comedia es una fuente de valor inmensurable para comprender el manejo que hacía una compañía — en este caso aquella de Pedro Cebrián — del texto que tenía

que llevar a la escena, así como de la manera en la cual Lope intentaba intervenir en este proceso. El texto teatral es definitivamente un objeto muy particular, es cambiante. Los profesionales de las tablas tenían que adaptar lo que escribía el dramaturgo y, a fin de cuentas, nunca sabremos a ciencia cierta cuánto del texto que llegó a ser impreso proviene exclusivamente del ingenio lopesco y cuánto es el resultado de su adaptación a las tablas. Por este motivo, el estudio de las compañías de teatro es crucial también para la crítica textual. El trabajo realizado por los editores de la *Parte XVII* deja claro que esto es así, lo que es un mérito. A partir de los aportes que nos brindan se pueden encaminar otros muchos estudios sobre la relación entre Lope y los profesionales del espectáculo que hacían que su teatro fuese posible.

En los distintos prólogos, los editores presentan, a su vez, lecturas, desde la perspectiva que consideran más pertinente, de las obras con que trabajan. Hallo particularmente productiva la aproximación que parte del análisis de fuentes. Quizá esto resalta en esta parte más que en otras por el hecho de que predominan piezas de los géneros palatino e historial (Maggi y Crivellari, p. 7). El estudio de fuentes – sobre todo cuando estas no son teatrales – es esencial a la hora de pensar la práctica teatral pues es un canal privilegiado para comprender cómo los dramaturgos se planteaban la estructuración de las piezas dramáticas. Adrián J. Sáez realiza un trabajo detallado en el rastreo de las fuentes históricas y cronísticas que confluyen en *El primer rey de Castilla*; hecho esto, intenta reconstruir la manera en la cual Lope emplea tales fuentes a la hora de conformar su comedia. Siguiendo una práctica muy habitual en la época, el dramaturgo saltaría de una fuente a otra a conveniencia, sin ser demasiado fiel a ninguna. Lo que resultaría útil para deleitar al público y, según Sáez, también para promover su candidatura a cronista real; una “baza paradójica”, dice, pues permitiría a Lope hacer alarde de conocimiento histórico y, al mismo tiempo, tener una buena excusa para justificar cualquier desviación en este campo (p. 828).

También Eugenio Maggi dedica parte de su estudio de *El ruiseñor de Sevilla* a las fuentes: esta obra es una adaptación teatral de la cuarta novela de la quinta jornada del *Decamerón* (lo que ya con anterioridad había llamado la atención de la crítica). Fernando Plata, al introducir *El sol parado*, hace un recuento de las fuentes de las que Lope se vale; de hecho, identifica una que antes nadie habría notado: la *Historia y milagros de Nuestra Señora de la Peña*. A su vez, para el caso de *La madre de la mejor*, Elvezio Canonica – apoyándose en los trabajos de Menéndez Pelayo (1963) y Lucía Heredia Alonso (2012) – hace referencia a la estructuración de la comedia a partir de sus fuentes. Ilaria Resta propone también un trabajo cuidadoso con las fuentes de *El hidalgo bencerraje*. La estudiosa muestra que el rol más importante en la composición lo jugó la imaginación del poeta, a través de la cual, sin embargo, se escucharían los ecos provenientes de diversos intertextos históricos y fabulosos (de hecho, plantea que en la comedia prima lo novelesco por encima de lo historial). Todos estos trabajos dialogan muy bien ya que, a pesar de tratar de obras ensambladas a través de distintos mecanismos compositivos, retratan, a fin de cuentas, un Lope que, cual ruiseñor de las letras, va cogiendo lo que le interesa de cada una de sus fuentes para después refundir, a fuerza de imaginación y pericia, el material colectado.

La *Parte XVII* se caracteriza, como vimos, por contener obras de la producción temprana de Lope. Por este motivo, cabe recalcar la perspectiva con la cual García Bermejo estudia el *Dómine Lucas*. El crítico presta atención a características de esta obra que delatarían un Lope inexperto, primerizo, experimental. Un Lope que recargaba sus obras de más personajes de los que podía verdaderamente gestionar una compañía o que no siempre encadenaba bien las secuencias dramáticas. Lo que propone García Bermejo sirve, a su vez, para comprender mejor las descripciones que realiza Fernando Plata de *El sol parado*. Ambos trabajos, en diálogo, enriquecen esta *Parte* al recuperar aquel Lope, en cierto sentido prelopesco, del que a veces nos olvidamos.

Mucho dejo sin decir sobre el trabajo coordinado por Maggi y Crivellari y sobre el aporte de cada uno de los filólogos que participan en el proyecto. Termino recordando, simplemente, que era muy necesario que la *Parte XVII* volviera a ser editada. Las únicas ediciones críticas modernas con las que contábamos anteriormente para la mayoría de las comedias de esta parte eran aquellas de las *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española* (Menéndez y Pelayo, Madrid 1890-1913) o de las *Obras dramáticas de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española. Nueva edición* (Cotarelo, et al., Madrid 1916-1930). Quizá la única obra de la *Parte XVII* que ya contaba, antes de este nuevo regalo de PROLOPE, con una edición actual lograda a partir de un serio trabajo de ecdótica es *Quien más no puede* (Naldini, 2001); pero, como vimos, también en este caso quedaba mucho por decir y por hacer. Así pues, el hecho de que ahora podamos acceder a estas doce piezas teatrales cuidadas con el esmero que tal vez Lope soñara es verdaderamente una ayuda para el estudioso del Siglo de Oro. Como lo es, también, el hecho de poder acceder, a través de una edición crítica y anotada, a la parte en su integridad. Esto permite, para comenzar, que Maggi y Crivellari puedan abordar en su estudio introductorio, tanto desde la historia, como desde el análisis textual, la *Parte XVII* en cuanto conjunto, en cuanto proyecto editorial. Algo destacable de este estudio es, de hecho, el trabajo realizado sobre los paratextos, pues muestra cómo a partir de ellos se puede entrever mucho de lo que Lope había decidido poner en juego en la impresión de sus comedias: la estampa era un canal privilegiado para tejer vínculos políticos e intelectuales. Cada editor, a su vez, colabora en el estudio de los paratextos con una nota a pie de página sobre el dedicatario que le corresponde (Lope, para cuando se edita esta parte, tenía ya la costumbre de dedicar cada una de sus comedias a una persona distinta). Demás está decir que este trabajo es sumamente útil para quien se interese en la carrera profesional del más exitoso de los dramaturgos de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII.

