RESEÑA

Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Edition Reichenberger, Kassel, 2013, 440 pp. ISBN: 9783944244075.

EUGENIO MAGGI (Università di Bologna)

DOI <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.130>>

El estudio de Daniele Crivellari, desarrollado bajo la dirección de Fausta Antonucci en el ámbito del proyecto *Testi e intertesti fra Spagna e Italia*, aborda la cuestión de la segmentación del texto teatral utilizando, por primera vez de forma sistemática, el corpus de manuscritos autógrafos de Lope de Vega, que, descartados, como es obvio, los tres testimonios excesivamente fragmentarios (*Más pueden celos que amor*, *Vida y muerte de Santa Teresa de Jesús* y *La burgalesa de Lerma*), cuenta con cuarenta y una piezas, creadas en el arco de cuatro décadas, desde *El favor agradecido* (1593) hasta *La mayor virtud de un rey* (¿1634-1635?).

El primer capítulo presenta un sintético estado de la cuestión sobre el debate teórico respecto a las aplicaciones hermenéuticas de la segmentación, especialmente vivo en la última década, y a veces dificultado por una terminología no siempre compartida (p. 4). Como punto de arranque se recuerdan las argumentaciones teóricas de Marc Vitse (sobre todo a partir del artículo «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del siglo XVII: el ejemplo de *El burlador de Sevilla*», en *El escritor y la escena VI. Estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Y. Campbell, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, 1998, pp. 45-63), quien, como es sabido, ha elaborado una propuesta de subdivisión basada en la marcada preeminencia del criterio métrico; así, la unidad básica viene a ser una «macrosecuencia», cuyos cambios de versificación constituyen

«microsecuencias», y es también posible establecer una jerarquía entre «formas englobadoras» y «formas englobadas». Al examinar el repertorio lopesco, sin embargo, Crivellari se encuentra con situaciones problemáticas (como secuencias monométricas largas que sí presentan cambios, p. 6, o microsecuencias formalmente «englobadas», pero no secundarias para el funcionamiento dramático, pp. 7-8), que lo llevan a concluir que para el Fénix «el criterio métrico no parece ser prioritario [...] en la determinación de las secuencias de la obra» (p. 9). Aun teniendo siempre en cuenta la importancia estructural de los cambios estróficos, Crivellari aboga por un análisis ecléctico de los «cuadros», que considere como complementarios, y no subordinados, todos sus aspectos escénicos, espaciales, cronológicos y escenográficos, única vía para abordar la que Oleza ha definido en fechas recientes «estructura poco o nada orgánica» de la comedia (pp. 11-12). En este sentido, y aprovechando la misma cita del estudioso de la Universidad de Valencia, se puede notar cómo Crivellari asume no solo los planteamientos interpretativos de Antonucci de la última década, sino también contribuciones muy anteriores, como las de Diego Marín. Igualmente, retomando una observación de Lobato, el estudioso destaca la importancia de una perspectiva diacrónica, tanto en el ámbito general del teatro áureo como en las distintas fases de la producción de un autor (p. 13).

El segundo capítulo, dedicado a «Manuscritos autógrafos y signos paratextuales», discute a la luz de un cotejo global las evaluaciones y conjeturas, necesariamente parciales, que han avanzado varios filólogos (Morrás y Tubau, Valdés, Iriso, Naldini, etc.) al editar piezas individuales, y llega por tanto a una visión de conjunto que viene a integrar el catálogo de Marco Presotto (*Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Reichenberger, Kassel, 2000). Por lo que se refiere al proceso general de redacción de los testimonios en cuestión, Crivellari considera verosímil que Lope produjera un primer manuscrito-borrador, que después pasaría en limpio para la compañía interesada, lo que desde luego no excluye intervenciones contemporáneas o posteriores al proceso de copia (p. 26). En cuanto a las marcas de segmentación, Crivellari empieza por un examen exhaustivo de la presencia de cruces de Malta, utilizadas para evidenciar la presencia de acotaciones. A este respecto, conjetura el estudioso que por lo general la colocación de las notas escénicas en la página manuscrita dependía no tanto de su extensión, sino más bien de su función dramática: frente a las laterales («accesorias»), las centrales solían marcar un cambio de cuadro o una variación de los personajes en

escena (p. 31). Pero los signos segmentadores más importantes resultan ser las líneas y rayas que Lope utiliza de forma irregular, pero no casual, hasta tal punto que se puede esbozar una verdadera «semántica de las líneas» (p. 105). Tras un minucioso cotejo, Crivellari concluye que, salvo en contados y justificables casos, Lope siempre marca un cambio de cuadro, aun empleando signos variables (raya rubricada, línea doble o sencilla, pp. 47, 63); asimismo, las líneas sencillas dobles, que enmarcan una acotación, pueden señalar un cambio de cuadro o una variación significativa de los personajes en el tablado (p. 55); por su parte, las rayas sencillas tienen un uso más amplio, marcando cambios de cuadro o métrica, pero también pasajes englobados restringidos a algunos personajes (como el paréntesis cómico de dos graciosos, pp. 68-69), o incluso figurando como señales de acotaciones implícitas (pp. 62, 70).

Reanudando la discusión teórica sobre el valor de la métrica ya abordado en el primer capítulo, Crivellari aporta ulteriores argumentos que, sin negar el peso de los cambios estróficos, relativizan su preponderancia en la estructuración de la comedia (pp. 80-82). Para dar una muestra de su propuesta metodológica, examina en dos enjundiosos apartados las articulaciones internas de *El sembrar en buena tierra* y *Pedro Carbonero, el cordobés valeroso*, concluyendo que «[e]l reto para el estudioso [...] es no solo el de poner de relieve la forma en la que los elementos intervienen en el texto (polimetría, movimientos espaciales, temporales y de los personajes en escena, etc.), sino el de ahondar en las modalidades de interacción que el dramaturgo establece entre todos ellos» (p. 103).

La quinta sección, que ocupa las trescientas páginas restantes, contiene las fichas de las cuarenta y una piezas examinadas, dispuestas por orden cronológico. Como aplicación de los criterios expuestos en los capítulos precedentes, las fichas sinópticas visualizan en columnas, de izquierda a derecha, la repartición en actos y cuadros, las microsecuencias, la subdivisión estrófica, los espacios, los momentos de escenario vacío, el tiempo y una breve síntesis de la acción. Un claro sistema de símbolos señala asimismo la presencia de rayas sencillas, dobles o rubricadas en los manuscritos. Sigue un comentario, de extensión variable, que detalla los aspectos más relevantes de la articulación interna, en algunos casos discutidos a la luz de las ediciones críticas consideradas, siempre indicadas al pie. También se incluye, limitadamente a los diecinueve títulos ya comentados en los capítulos precedentes (una elección debida a «varias razones», p. 109, que sin embargo no se aclaran al lector),

una cuidadosa sinopsis del argumento (subdividido en apartados sobre la base de cuadros, microsecuencias y metros) donde se marca también, con la indicación del verso correspondiente, la posición de acotaciones y líneas.

Por su acribia y rigor metodológico, la monografía de Crivellari se presenta sin duda como un hito del debate sobre la segmentación teatral y, desde luego, una herramienta fundamental para abordar en el futuro la estructuración interna de la comedia lopesca. Será asimismo interesante averiguar cómo las conclusiones aquí ilustradas pueden aplicarse a otros autores, períodos y subgéneros, como ha hecho el propio autor en algunos estudios en prensa o recién publicados.