

**Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis***

Reichenberger, Kassel, 2013

**Adrián J. Sáez**

---



**Edición electrónica**

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3938>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.3938

ISSN: 1775-3821

**Editor**

Presses universitaires de Bordeaux

**Edición impresa**

Fecha de publicación: 1 junio 2015

Paginación: 383-385

ISBN: 979-10-300-0174-7

ISSN: 0007-4640

**Referencia electrónica**

Adrián J. Sáez, «Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*», *Bulletin hispanique* [En línea], 117-1 | 2015, Publicado el 01 septiembre 2015, consultado el 12 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3938> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.3938>

---

Este documento fue generado automáticamente el 12 febrero 2022.

Tous droits réservés

---

# Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*

Reichenberger, Kassel, 2013

Adrián J. Sáez

---

## REFERENCIA

Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013. Estudios de literatura, 119. ISBN: 978-3-944244-07-5. 440 pp.

- 1 Hay empresas que parecen guardadas para su autor, como los doce trabajos estaban destinados para Hércules. Tal es el caso de las marcas de los manuscritos de Lope, que desde hacía tiempo aparecían aquí y allá en comentarios muy variopintos, pero que esperaban un examen de conjunto que aclarase su función y descartase de una vez por todas que se tratara de señales arbitrarias, como alguna vez se ha dicho. Se puede adelantar ya que el ejemplar libro de Crivellari responde brillantemente a esta y otras cuestiones de largo alcance como la segmentación de las comedias áureas y la polimetría, dentro de un debate crítico de altos vuelos.
- 2 Más en detalle, el estudio de Crivellari parte de dos referencias fundamentales: de un lado, el catálogo con *comento* de Presotto de los autógrafos lopescos (Kassel, Reichenberger, 2000), que permite conocer –limpio de polvo y paja– el corpus de manuscritos de puño y letra de Lope; de otro, el valioso manojito de ensayos sobre la segmentación de la comedia, que enfrenta la propuesta de Ruano de la Haza (con los cuadros y la primacía del espacio), Vitse (la soberanía de la métrica) y las correcciones y matices de F. Antonucci. En otras palabras: Crivellari aúna reflexiones teóricas sobre la

articulación de las comedias con el examen de signos en un grupo de manuscritos, que son tanto punto de partida como pruebas de las ideas comentadas.

- 3 Acorde con esta doble perspectiva, el trabajo se divide en dos grandes secciones: una primera introducción teórica y una segunda serie de fichas de segmentación de cada una de las comedias consideradas con explicaciones sobre las marcas autoriales que presentan. Se abre fuego con un resumen sobre el *status quaestionis* de la crítica sobre la articulación de la comedia, que ha conocido en tiempos recientes una atención cada vez mayor que deriva en última instancia de la nueva manera de acercarse a la métrica: desde los primeros estudios más descriptivos, Crivellari pasa revista a las aportaciones formuladas en disputa por Ruano de la Haza y Vitse en torno a cinco criterios esenciales (escénico, espacial, cronológico, escenográfico y métrico). En esta *querelle*, se destaca el manejo de algunos conceptos («cuadro» y «escena») y la creación de neologismos críticos (macro- y microsecuencia, formas englobadas, etc.), con los que se trata de dar cuenta de la movidiza articulación de las comedias. En este contexto de cruces de ideas, Crivellari anota algunas claves fundamentales: primero, considera que la capacidad de hacer progresar la acción es el factor definitivo para establecer las relaciones entre secuencias; segundo, prefiere la voz «cuadro» porque defiende que la métrica no es la razón principal de la concepción dramática lopesca; tercero, aconseja tener en cuenta la doble dimensión de texto y espectáculo de la comedia; cuarto, advierte de la necesidad de entender todos los elementos dentro del sistema de la comedia nueva y caso por caso, prestando atención tanto a los ejemplos de cohesión como a los de desajuste; y quinto, pone en diálogo la clave de los signos de los manuscritos con la labor de segmentación para apreciar tanto las funciones como la conciencia del poeta en la interacción de los diferentes criterios.
- 4 Acto seguido, Crivellari define el corpus de 41 comedias, del que descarta algunos casos fragmentarios (*Más pueden celos que amor*, *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús* y *La burgalesa de Lerma*). Con esta materia prima, se puede seguir de cerca el desarrollo de la práctica teatral lopesca en un amplio abanico genérico (comedia de capa y espada, drama religioso, etc.). Además, la coherencia general de los manuscritos pese a la heterogeneidad del repertorio hace dudar sobre su naturaleza. Así, aunque no hay pruebas para determinar si se trata de primeras redacciones o copias, parece verosímil que Lope escribiera un primer manuscrito-borrador que luego pasaría a limpio, en un proceso que abarca cambios y correcciones (p. 26). Luego de estas consideraciones generales, le toca el turno al comentario detenido de una serie de signos paratextuales: la función de las cruces de Malta como indicadores de acotaciones, algunas evidencias del sentido de la posición de las didascalias según la importancia de la información ofrecida y distintas formas de rayas (líneas rubricadas, líneas sencillas dobles y líneas sencillas), cada una de las cuales presenta un valor específico, pero con funciones variantes (p. 44). Con estos datos en la mano, Crivellari aprecia la existencia de un sistema de signos que traduce «una intención segmentadora por parte de Lopes (p. 71), en la que predomina más bien el espacio que la métrica, que «juega un papel importante pero no predominante» (p. 63).
- 5 Antes de entrar en harina, Crivellari echa la vista atrás para volver a la cuestión métrica en la estructura dramática. Más allá de variaciones temáticas y tonales cifradas en el *Arte nuevo* (vv. 305-312), se nota que la métrica desempeña un amplio abanico de funciones (caracterizar escenas, marcar el *tempo* de la acción, etc.), por lo que constituye «indudablemente un recurso que contribuye en algunas ocasiones a la

organización estructural de la comedia», pero solo alcanza verdadero sentido en equilibrio con los demás valores y no de manera independiente y tiránica (p. 80). Así, tal y como se prueba con dos casos prácticos (*El sembrar en buena tierra* y *Pedro Carbonero, el cordobés valeroso*), el reto y la clave está en la interacción entre las partes y el todo, entre las diferentes modalidades de relación dentro «de la sistemática asistemática de la comedia» (p. 103).

- 6 Tras esto, en la quinta y más enjundiosa sección viene el catálogo de fichas de las comedias lopescas, en orden cronológico. En cada caso con un esquema se presenta la división en actos y cuadros, las microsecuencias, la versificación, el espacio, los momentos de escenario vacío, el tiempo y el resumen de la acción, acompañado de un sistema de símbolos que marca la presencia de las diferentes marcas autoriales y completado con un comentario (más o menos demorado) que aclara y apostilla los detalles capitales.
- 7 En suma, Crivellari ofrece un trabajo de gran valía que brilla por la amplitud de la materia abordada, la claridad y la rectitud del método, y la sensatez de las ideas, siempre con un *savoir faire* que dialoga, matiza y corrige numerosas ideas precedentes, en un difícil equilibrio que también sabe anticiparse a posibles reparos. De hecho, hasta en las sugerencias finales Crivellari se adelanta al lector con dos propuestas para asedios posteriores: el examen de comedias de una misma época o de un género determinado y una perspectiva diacrónica atenta a la evolución de la disposición de las diversas formas métricas, la interacción, el uso de las marcas autoriales, etc. (p. 105). A más de esto, se podría extender la mirada hasta los autos sacramentales y, desde luego, se podría ensayar la validez de estas pautas generales para los manuscritos autógrafos de otros dramaturgos. Quizá aquí radique una de las mayores virtudes del estudio de Crivellari: en la potencialidad del método para otros casos y otras perspectivas. O en palabras de uno de los narradores del segundo *Quijote*: hay que darle alabanzas «no [solo] por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir» (II, 44). Sea, pues, muy bienvenido este ensayo ejemplar.

---

## AUTORES

ADRIÁN J. SÁEZ

Université de Neuchâtel