Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, Edición crítica de Prolope, coordinación de Florence d'Artois y Luigi Giuliani

Madrid: Prolope-UAB-Gredos, 2017

Christophe Couderc

Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/14584>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.14584

ISBN: 1775-3821

ISSN: 1775-3821

Editor

Presses universitaires de Bordeaux

Edición impresa

Fecha de publicación: 20 diciembre 2021

Paginación: 387-390

ISBN: 979-10-300-0-745-9

ISSN: 0007-4640

Referencia electrónica

Christophe Couderc, «Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, Edición crítica de Prolope, coordinación de Florence d'Artois y Luigi Giuliani», *Bulletin hispanique* [En línea], 123-2 | 2021, Publicado el 20 diciembre 2021, consultado el 07 febrero 2022. URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/14584> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.14584>

Este documento fue generado automáticamente el 7 febrero 2022.

Tous droits réservés

Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, Edición crítica de Prolope, coordinación de Florence d'Artois y Luigi Giuliani

Madrid: Prolope-UAB-Gredos, 2017

Christophe Couderc

REFERENCIA

Lope de Vega, *Comedias. Parte XVI*, Edición crítica de Prolope, coordinación de Florence d'ARTOIS y Luigi GIULIANI, Madrid, Prolope-UAB-Gredos, 2017, 2 vols.

- 1 Con la publicación de la *Parte XVI* de las comedias de Lope de Vega, para alegría de los “apasionados” del Fénix de los Ingenios, se va acercando ya a su final el proyecto de edición que lanzó el llorado Alberto Blecuá con la fundación en 1989 del grupo Prolope.
- 2 La *Parte XVI* sale de las prensas en 1621, en un periodo de intensa actividad editorial (que cesará cuando en 1625 se deje de autorizar la publicación de textos de teatro) que los coordinadores del volumen, Luigi Giuliani y Florence d'Artois, consideran como un “nuevo ciclo de las impresiones teatrales de Lope” (pp. 2-3). Las *Partes XV* y *XVI* reciben aprobación el 24 septiembre de 1620 y la *XVII* el 20 de octubre. Emparentada con las *Partes XV* y *XVII*, la *XVI* se diferencia por algunos detalles materiales, que no consiguen explicar por qué se retrasó su publicación hasta casi un año después de la que debía seguir en la lista, la *XVII*, publicada en febrero de 1621 –más de un año transcurrió entre la obtención de la licencia y la publicación de la *Parte XVI*, cuya fe de erratas es de diciembre de 1621–. De las tres hipótesis que se han barajado para dilucidar este misterio, Giuliani y d'Artois prefieren la que apunta a un “trabajo de impresión diluido en el tiempo” (p. 10), un proceso más lento de lo habitual que se explicaría por la voluntad de Lope de escoger con cuidado a quién iba a dedicar sus textos –desde la *Parte*

XIII, puesta a la venta finales de enero 1620, el poeta suele redactar una dedicatoria para cada una de las comedias que publica-, y porque habría aportado correcciones a los textos, llegando incluso a trastocar el orden interno de las comedias en el volumen.

- 3 Pero, para sus editores, si la *Parte XVI* es “muy particular” (“un volumen peculiar en muchos sentidos”, p. 13), lo es también y sobre todo en lo tocante a su contenido y estructura, dado que constituiría la manifestación más clara del cuidado con que Lope, a partir del momento en que pudo controlar la publicación de sus textos, y en la medida en que tenía a su disposición una cantidad considerable de textos, organizaría sus volúmenes dotándolos de cohesión interna. En este caso –un “caso absolutamente excepcional” (p. 13) al respecto–, el libro es un arma con la que Lope intenta demostrar su excelencia en los géneros literarios más altos y respetables así como su plena inscripción personal en el universo cortesano al que aspira integrarse una vez por todas, a sus casi cincuenta años. La alta cantidad de comedias (la mitad: seis de doce) designadas como ‘tragedias’ o ‘tragicomedias’, la materia seria de las mismas, el que cuatro de las doce comedias del volumen hayan sido representadas en la corte, la presencia de varios elogios de mujeres y de “una reflexión más general sobre el poder y el amor que aboga hacia la complementaridad [sic] entre mujeres y hombres” (p. 18) son datos que permiten entender la “postura autorial” (p. 21) del poeta en ese momento particular de su vida, cuando siente que peligra su posición política, con la caída del duque de Lerma, y que se empaña su gloria literaria. Después de los ataques contenidos en la *Spongia* y en un contexto de adulación creciente hacia Góngora, especialmente en los círculos cortesanos, Lope intenta demostrar que él es un poeta erudito, capaz de tratar las materias nobles (la hagiografía, la historia) y los estilos más elevados, que por lo visto el poeta (y probablemente no era el único en pensarlo entonces) asocia sobre todo con la mitología: de las ocho comedias mitológicas que escribió el Fénix en su vida (o, más exactamente, que se conservan), cuatro se publican en este volumen (*La fábula de Perseo*, *Adonis* y *Venus*, *Las mujeres sin hombres*, *El laberinto de Creta*), o sea todas la que el dramaturgo había escrito en el momento de la publicación de la *Parte XVI*. Por cierto, la aprobación de la Parte, redactada por Vicente Espinel, va en la misma dirección, a no ser que el buen amigo estuviera secundando las intenciones del dramaturgo cuando añadió a las fórmulas tópicas –“enseña y deleita, y con la hermosura de los versos”, etc.– que las comedias “son las que he visto suyas escritas con más cuidado” (p. 41).
- 4 Es el contexto, al fin y al cabo, lo que explica la estrategia de autopromoción elaborada por el dramaturgo, y lo que permite entender el cuidado con que controla la publicación de las comedias de la *Parte XVI*. Se podrían vincular ciertas particularidades del volumen con algunos elementos contextuales, como la presencia repetida en las comedias reunidas de la figura del «coronista». Pudiera tratarse de una coincidencia, pero los coordinadores del volumen encuentran el dato particularmente significativo si se lo relaciona con la muerte de Pedro de Valencia en abril de 1620. Este dejaba vacante una plaza de cronista que Lope ambicionaba conseguir, lo que se convirtió “en una obsesión tan tenaz como un síntoma neurótico” (p. 21). Asimismo, a la luz del contexto político, marcado por una fuerte inestabilidad, se puede entender (o suponer) que Lope haya retocado, hasta el último momento, las dedicatorias o haya cambiado el orden de las comedias en el volumen. De manera general, las comedias, como ya se advertía en la *Parte XV*, van dedicadas a personajes vinculados con el mundo político (empezando por Olivares; pero también se pueden mencionar entre los dedicatarios al duque de Pastrana y a los de Huéscar y de Alcalá) antes que con la República de las letras. Pero tras un examen pormenorizado de los dedicatarios de las comedias, D’Artois y Giuliani

consideran que Lope dirige hábilmente sus textos a representantes de los distintos bandos que entonces luchan por el poder. El momento en que el poeta prepara su Parte es el final del reinado de Felipe III (este fallece en marzo de 1621) y no se sabe a ciencia cierta quién va a hacerse con el poder en el entorno del nuevo monarca: los editores recuerdan que “hasta bien entrado 1620, el favor real está depositado en Uceda, es decir, el hijo del propio Lerma” (p. 26). El intento de nadar y guardar la ropa explicaría por ejemplo que Lope procure exaltar la continuidad de la monarquía en su manejo de las comedias asociadas a las dobles bodas (con Francia): por una parte oculta la importancia del duque de Lerma en la representación que se hiciera de *El premio de la hermosura* (prefiere insistir, en la dedicatoria, en el papel de la reina y de los infantes) pero, por otra, no borra una alusión al antiguo valido en *La fábula de Perseo*, que le podría ser útil en caso de que los allegados de este último volviesen al poder.

- 5 Con todo, la política no lo es todo, y, al término de esa apasionante encuesta sobre el “misterioso proceso editorial” (p. 13) de la Parte XVI, los coordinadores del volumen señalan que la ambición de medro y la búsqueda de protección por parte del Fénix van de la mano de una reflexión sobre la figura del poeta, la escritura y el teatro. Las máscaras de Homero y Virgilio le sirven a Lope para autoensalzarse y construir, no sin orgullo, una imagen de autor. Tampoco se debería al azar la posición final y, por lo tanto, conclusiva, en el volumen, de *Lo fingido verdadero*, obviamente una de esas comedias en que Lope “parece que se detuvo en ellas” (como se dice en el prólogo dialogístico (p. 49), y aunque en esa misma frase el poeta no la menciona sino a “*Mirad a quién alabáis*, el *Perseo*, el *laberinto* y *Los Prados*, el *Adonis* y *Felisarda*”). Una comedia –aquí editada por Luigi Giuliani y precedida por una espléndida introducción– que el poeta dedica a Tirso de Molina y, sobre todo, una comedia metateatral en que se puede encontrar como un eco del importante prólogo dialogístico colocado al frente del volumen, donde se expresan conjuntamente la “búsqueda de protectores” y la “afirmación de una autoridad y de un valor propio y autónomo del poeta” (p. 28).
- 6 No podremos aquí presentar detalladamente las doce comedias que componen el volumen: *El premio de la hermosura*, editado por Florence d’Artois y Héctor Ruiz, *Adonis y Venus* (Mercedes Blanco y Felipe Joannon), *Los Prados de León* (Victoria Pineda), *Mirad a quién alabáis* (Enrico di Pastena), *Las mujeres sin hombres* (Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer y Óscar García Fernández), *La fábula de Perseo* (Roland Béhar), *El laberinto de Creta* (Sònia Boadas), *La serrana de Tormes* (Eugenio Maggi), *Las grandezas de Alejandro* (Anne-Marie Lievens), *La Felisarda* (Florence d’Artois), *La inocente Laura* (Alejandro García-Reidy) y la ya mencionada *Lo fingido verdadero*, editada por Luigi Giuliani. Todas son cuidadosamente editadas, según los criterios de Prolope, con una anotación a pie de página que se queda en límites cuantitativos razonables, y van acompañadas de una sinopsis de la versificación, un resumen del argumento, una nota onomástica. Las introducciones son de extensión variable (entre trece y cincuenta y cinco páginas), de acuerdo con los imperativos de cada comedia (y tal vez de la inspiración de algunos editores, que se han explayado más que otros). En efecto, las cuestiones ecdóticas a veces merecen ciertas explicaciones, y a veces no (cuando solo se dispone del testimonio de la Parte), y lo mismo ocurre con las fuentes, la datación, los datos contextuales relacionados con la escritura, los aspectos estilísticos o temáticos, etc. Se aprecian en todos esos textos introductorios la claridad expositiva y el esfuerzo por dar cuenta del *status questionis* de la bibliografía crítica. Pero, a pesar de la variedad de enfoques, justificados por la gran cantidad de textos reunidos, todos los editores individuales insisten, en algún momento de su comentario, en la cuestión de la

adscripción genérica de las comedias reunidas en la *Parte XVI*, corroborando las observaciones de los coordinadores del volumen. Comedias de encargo para representaciones áulicas, dramas genealógicos, mitológicos, históricos...: todas (o casi todas) son “de registro elevado” como escribe Enrique di Pastena, al margen de la comedia que le tocó editar, *Mirad a quién alabáis* (p. 537).

- 7 Terminaremos esta reseña felicitando a todos los que participaron en esta empresa colectiva. Han permitido que se añada un nuevo volumen a la colección de las comedias publicadas por Prolope que seguirán siendo, sin lugar a dudas, y para muchos años más, herramientas indispensables para el estudioso del teatro español del Siglo de Oro.

AUTORES

CHRISTOPHE COUDERC

Université Paris-Nanterre