

versiones. En suma, se trata de una solvente edición que refleja el vigor de la crítica calderoniana y el buen estado en que se halla la filología aplicada a textos dramáticos áureos.

FERNANDO RODRÍGUEZ MANSILLA  
HOBART AND WILLIAM SMITH COLLEGES

-----

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

Los lectores de ediciones de comedia áurea saben que los textos teatrales del Siglo de Oro solían ser polimétricos. Están incluso acostumbrados a encontrar al final de las introducciones a esas obras una síntesis métrica que proporciona el número total de versos de la pieza y la cantidad y porcentaje que en él representan las diferentes formas métricas usadas: redondillas, romances, sonetos, tercetos, etc. Sin embargo, hasta hace muy poco los usos que recibían esas tablas sinópticas se han limitado a las funciones cronológica y tonal o musical. La primera es la que emplea las sinopsis métricas para datar las obras conforme a un estudio estadístico relativamente simple, pero eficaz. Este acercamiento surgió en la primera mitad del siglo XX, cuando una serie de estudiosos estadounidenses (notablemente Harry W. Hilborn y S. Griswold Morley y Courtney Bruerton) utilizó esas estadísticas generales y la analogía con las de las obras datadas para proponer una cronología de las comedias de Pedro Calderón de la Barca y de Lope de Vega Carpio, trabajo que en el caso de Morley y Bruerton se ha revelado acertado y utilísimo. En cuanto al segundo uso de la distribución de los metros, el tonal y musical, se acoge a las famosas reflexiones de Lope en el *Arte nuevo* para subrayar que los metros se asocian a diferentes motivos y situaciones. Por ejemplo, y por seguir con Lope, los romances sirven para relaciones, las décimas son buenas para quejas o los sonetos para las reflexiones de los personajes que esperan, etc. Aunque no todos los estudiosos han explotado el colorido que aportan estos cambios métricos, muchas ediciones comentan las variaciones estróficas y su sentido. Incluso existen célebres y útiles trabajos sobre temas como el uso de la silva en los autos calderonianos o las funciones de la polimetría en las comedias lopescas. Pese a la importancia de estos estudios, el énfasis exclusivo en la datación y la tonalidad no ha conseguido explotar las posibilidades interpretativas que presentan las sinopsis métricas. En la

mayoría de los casos estas solo constituyen un apéndice infrautilizado de la edición crítica de la comedia áurea.

Afortunadamente, desde finales de los años 90 del siglo XX ha surgido una tendencia crítica que propone utilizar los cambios métricos de las obras teatrales del momento para analizar su estructura, es decir, para segmentarlas. Ciertamente, algunos estudios precusores sostenían esta tesis desde los años 70, aunque con cierta timidez y falta de consistencia. Por tanto, la iniciativa y el liderazgo en esta corriente se debe adjudicar a Marc Vitse, que en una serie de artículos ha propuesto el método de la segmentación métrica y toda la terminología necesaria, defendiéndolo con energía como el mejor criterio para diseccionar la comedia áurea, y afinándolo hasta llegar a una notable complicación terminológica que abarca una gran variedad de situaciones. Así, la métrica indicaría la división de la obra en grandes bloques o macrosecuencias, que a su vez se partirían en microsecuencias —y, a veces, mesosecuencias—, y que en ocasiones contendrían formas englobadoras, englobadas, e incluso pre o postenglobadas.

La práctica de Vitse hace vislumbrar la siempre atractiva —y polémica— posibilidad de encontrar una base rigurosamente empírica para el análisis literario, y por tanto ha seducido a un reducido número de adeptos que ha aplicado la segmentación métrica a las comedias con resultados muy interesantes. Si se ha mantenido en un círculo relativamente pequeño —siguen siendo minoría las ediciones que tienen en cuenta la polimetría para segmentar— ello se debe a tres motivos centrales, de diversa legitimidad: a la inercia, a la complicación terminológica del método y, sobre todo, a la existencia de una alternativa muy potente. Esta alternativa es la propuesta por José María Ruano de la Haza a comienzos de los años 90: postula una segmentación centrada en la acción teatral más que en el texto, dividiendo las comedias en cuadros marcados por momentos en los que el escenario queda temporalmente abandonado por los personajes, es decir, por momentos de tablado vacío.

El enfrentamiento entre estas dos propuestas de segmentación ha producido una interesante polémica, pues de hecho las ideas de Vitse se deben en gran parte a su abierta reacción contra la metodología de Ruano de la Haza. Estamos ante una oposición entre las dos maneras centrales de ver la comedia. Por una parte, la que prima el aspecto textual (segmentación métrica) y, por otra, la que enfatiza el componente espectacular (división en cuadros): frente a la macrosecuencia, tenemos el cuadro; frente a la métrica, el espacio; frente a la *actio* teatral, la

*inventio* del texto<sup>2</sup>. Aunque ha habido varios intentos de incorporar elementos de escenificación y espacio a la segmentación métrica (destacan fundamentalmente los de Fausta Antonucci y Françoise Gilbert), se han limitado a tratar de compaginar aspectos de la segmentación de Ruano de la Haza con una metodología que parte de los presupuestos de Vitse, por lo que no han conseguido zanjar la cuestión. Tarea por lo demás difícil dada la insistencia de Vitse en la absoluta preeminencia de la métrica y en que los planteamientos de escenificación suponen una influencia negativa a la hora de dividir el texto.

El libro que nos toca reseñar, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, de Daniele Crivellari, profesor de la Università degli Studi de Salerno, resulta valiosísimo —e incluso modélico— por varios motivos. Uno de ellos es que queda muy cerca de solucionar esa disputa crítica entre los dos modos de segmentar comedias, y que además lo hace desde presupuestos tan empíricos y metódicos como los que maneja Vitse.

Crivellari se basa en trabajos determinantes como el de Marco Presotto sobre los manuscritos teatrales de Lope para examinar la función de las marcas que el Fénix hacía en los dichos manuscritos, y para relacionarla con la segmentación de las comedias, es decir, para decidir qué criterios usaba Lope a la hora de estructurar sus obras<sup>3</sup>. Crivellari parte, pues, de un corpus bastante amplio y variado: cuarenta y una obras de diversos subgéneros, de los que excluye los autos sacramentales, pese a que los hay autógrafos y con marcas, como *Las hazañas del segundo David*. Además de ostentar esta loable amplitud genérica, el corpus de Crivellari se extiende cronológicamente a lo largo de la carrera del Fénix, por lo que su trabajo tiene la ventaja de poder observar una posible evolución en el uso de las marcas. Con este objetivo en mente, Crivellari divide el libro en dos partes fundamentales: un estudio inicial de unas 100 páginas y luego unos cuadros (o «Fichas de las obras») en los que resume y segmenta las comedias indicando dónde aparecen las marcas autoriales y qué significan. En la primera parte comienza con un breve pero eficaz estado de la cuestión acerca de la segmentación de la comedia («I. A modo de introducción»), prosigue con un capítulo describiendo el corpus, los signos de los manuscritos y su significado («II. Manuscritos autógrafos y signos paratextuales») y acaba con una interesante sección dedicada a las

---

<sup>2</sup> Crivellari, 2013: 10.

<sup>3</sup> Crivellari, 2013: 18.

consecuencias que para la segmentación de las obras lopescas tienen los descubrimientos sobre las marcas («III. La interacción hermenéutica entre criterios»).

Todas estas consecuencias se basan en el análisis de las dichas marcas autoriales, que Crivellari<sup>4</sup> reconoce que ya ha llamado la atención de diversos estudiosos. Sin ir más lejos, los ya citados Antonucci y Vitse habían propuesto la necesidad de un estudio de estas marcas, y de hecho Vitse había incluso intuido que su significado no era unívoco<sup>5</sup>.

Crivellari comienza demostrando que los manuscritos lopescos que conservamos son copias a limpio, cuidadas y preparadas para despachar a los autores de comedias<sup>6</sup>. Este paso resulta esencial para la intención del autor de la monografía, porque elimina la posibilidad de que las marcas no fueran del Fénix o de que fueran tachaduras sin mayor significado. Concretamente, Crivellari detecta varios tipos de marcas: cruces de Malta y rayas, que a su vez pueden ser rubricadas y sencillas, y estas, simples o dobles. Crivellari identifica rápidamente la función de las cruces de Malta, que es señalar acotaciones, indicando normalmente entrada de personajes si se encuentra en la parte izquierda de la página y salida, si está en la derecha<sup>7</sup>. Por tanto, estas marcas no indican propósito de segmentación alguno, al contrario de lo que ocurre con las rayas. Estas últimas tienen una función, pero no es ninguna de las que ha propuesto la crítica hasta el momento. No sirven para separar acotaciones, como postula Delia Gavela, pues de hecho se encuentran en muchos lugares en los que no hay didascalias<sup>8</sup>. Tampoco para marcar momentos de tablado vacío, que es lo que Diego Marín y Arnold Reichenberger proponían para las rayas rubricadas, ni para indicar dónde iba dejando Lope su trabajo, para retomarlo al día siguiente, como aventuraba Rudolph Schevill<sup>9</sup>. Crivellari refuta todas estas hipótesis con los datos de su estudio, que es totalmente sistemático y que esgrime un corpus mucho más amplio que el de los eruditos citados, que manejaron siempre un puñado de obras, y a veces incluso una sola<sup>10</sup>.

Tras establecer el estado de la cuestión y refutar las propuestas anteriores, Crivellari avanza la suya, que consiste en sostener que las marcas autoriales tienen un propósito importante pero

---

<sup>4</sup> Crivellari, 2013: 17-18.

<sup>5</sup> Crivellari, 2013: 17.

<sup>6</sup> Crivellari, 2013: 26-27.

<sup>7</sup> Crivellari, 2013: 27-28.

<sup>8</sup> Crivellari, 2013: 33.

<sup>9</sup> Crivellari, 2013: 36.

<sup>10</sup> Crivellari, 2013: 43.

diverso: aunque siempre marcan puntos que merecen según el dramaturgo especial atención<sup>11</sup>, y pueden tener propósito segmentador, no constituyen un sistema coherente que se pueda extender a la totalidad del corpus, y sí solamente al manuscrito particular en que se encuentran. Esta propuesta elimina la posibilidad de que Lope las pusiera pensando en los autores de comedias, que desconocerían su sistema; más bien, se trata de marcas que el Fénix incluía para ayudarse a estructurar la comedia y para señalar momentos de especial importancia<sup>12</sup>, aunque de diverso tipo. Con estas salvedades en mente, Crivellari propone algunas funciones para las líneas, y así comienza indicando que las rubricadas (dobles o sencillas) marcan un cambio de cuadro<sup>13</sup>. Por su parte, las líneas sencillas dobles pueden servir para enmarcar acotaciones, para indicar cambios de cuadro, o para marcar escenas<sup>14</sup>, e incluso la aparición de personajes importantes<sup>15</sup>. Por último, las líneas sencillas tienen muchas funciones, que van desde indicar cambios de cuadro, a cambios métricos, a pasajes englobados —no siempre en un sentido métrico, sino más bien desde el punto de vista de la acción—, o incluso a marcar puntos en los que es necesario que el actor haga algún gesto especial<sup>16</sup>. En suma, Lope utilizaba esta gama de marcas intencionadamente —siempre indican algo importante—, pero sin consistencia en cuanto a sus funciones particulares, es decir, sin sistematicidad<sup>17</sup>.

De estas indicaciones extrae Crivellari varias consecuencias de sumo interés. En primer lugar, Crivellari insiste en que Lope siempre marcaba en sus manuscritos los momentos de tablado vacío, aunque no siempre con el mismo signo<sup>18</sup>. Se trata de una observación de suma importancia, pues nos indica el peso que Lope le concedía a la división en cuadros, más que a las alteraciones métricas. En segundo lugar, Crivellari confirma que el trabajo de segmentación es esencial, pues incluso el propio dramaturgo lo llevaba a cabo en sus comedias<sup>19</sup>. Igualmente interesante es la constatación de que el Fénix rara vez marcaba con ningún signo especial los cambios métricos a que la segmentación de Vitse concede tanta

---

<sup>11</sup> Crivellari, 2013: 43.

<sup>12</sup> Crivellari, 2013: 51.

<sup>13</sup> Crivellari, 2013: 44-45.

<sup>14</sup> Crivellari, 2013: 55.

<sup>15</sup> Crivellari, 2013: 59.

<sup>16</sup> Crivellari, 2013: 62-63.

<sup>17</sup> Crivellari, 2013: 85.

<sup>18</sup> Crivellari, 2013: 47; 63.

<sup>19</sup> Crivellari, 2013: 71-72.

importancia<sup>20</sup>. Según muestran las marcas autoriales de Lope, en la división de la comedia «la métrica juega un papel sin duda importante aunque no predominante»<sup>21</sup>.

Los lectores habrán observado que del trabajo de Crivellari podría de hecho deducirse que la segmentación métrica es poco menos que inútil, y que debería dejar paso a una división en cuadros según los criterios de Ruano de la Haza. Crivellari despeja esta impresión con el capítulo III, escrito con la intención de comprobar «hasta qué punto desempeña la métrica una función estructuradora»<sup>22</sup> y centrado, como señalamos arriba, en el análisis de dos comedias concretas. Con ellos demuestra Crivellari que la métrica no sirve solamente para dar el colorido «tonal» que proponía Marín (y que, en todo caso, convendría estudiar sin aplicar a rajatabla los supuestos preceptos del *Arte nuevo*), sino también para segmentar. Así, la métrica funciona para subrayar correspondencias internas que marcan momentos paralelos<sup>23</sup>, para caracterizar a los personajes<sup>24</sup> o para organizar la escenificación, según arguye Crivellari aludiendo al caso en que la entrada de un personaje no se corresponde exactamente con su intervención, que es la provoca un cambio métrico<sup>25</sup>. Pero Crivellari subraya que el criterio métrico no es el principal ni el único, pues si se aplica sin recurrir al escénico puede resultar claramente insuficiente, como demuestran los casos de actos monométricos o los de largas tiradas que no pueden segmentarse métricamente, pero que resultan fácilmente divisibles en cuadros según los criterios escénicos<sup>26</sup>. Eludiendo elegir entre métrica o escenificación, Crivellari propone un acercamiento flexible y ecléctico a la segmentación, un método que tenga en cuenta tanto los cambios métricos como los de lugar. En esto Crivellari sigue el espíritu del propio Lope, que enfatizó en varias ocasiones cómo la comedia era un espectáculo doble, para el oído y para la vista. Según Crivellari, el reto del estudioso es descubrir cómo el Fénix hace interaccionar esos dos sentidos y los instrumentos que apelaban a ellos (métrica y escenificación), y así desentrañar la estructuración de la comedia<sup>27</sup>.

Tras esta enjundiosa introducción teórica, Crivellari aporta sus datos empíricos en forma de cuadros sinópticos de las obras estudiadas. Este impresionante aparato constituye un loable trabajo de análisis de las cuarenta y una comedias: cada una viene acompañada de una

---

<sup>20</sup> Crivellari, 2013: 51.

<sup>21</sup> Crivellari, 2013: 63.

<sup>22</sup> Crivellari, 2013: 73.

<sup>23</sup> Crivellari, 2013: 75; 88.

<sup>24</sup> Crivellari, 2013: 77.

<sup>25</sup> Crivellari, 2013: 78.

<sup>26</sup> Crivellari, 2013: 80.

<sup>27</sup> Crivellari, 2013: 103.

sinopsis argumental original del autor, que además tiene el mérito de integrarla con los datos métricos (cambios de estrofa) y con la indicación de dónde están las marcas autoriales y de qué tipo son, datos que el autor resume en un comentario y un cuadro segmentador. Haría falta un conocimiento profundo de todas las comedias para poder juzgar el acierto de estas segmentaciones, pero las que hemos examinado en profundidad son certeras y reveladoras. Y, sobre todo, suponen un tremendo esfuerzo por parte del autor y se basan en un método totalmente empírico, científico y convincente, como es el expuesto en la primera parte del libro.

El volumen de Crivellari es, de hecho, modélico. Pese a lo técnico del tema, el estilo es ameno y variado, pero sobrio, y sobre todo expresa con suma claridad e impresionante lógica los argumentos. Crivellari sabe en cada momento anticipar las objeciones del lector, invocarlas y luego despejarlas con una convincente refutación. Como repetiremos abajo, es un libro excepcional.

Tan solo dos objeciones de pequeña índole vienen a la mente. En primer lugar, no tiene índice temático, pese a que el volumen está destinado a ser una obra de referencia imprescindible, y pese a que, de tenerlo, su funcionamiento como herramienta —sobre temas, estado de la cuestión, etc.— sería mucho más eficaz de lo que ya de por sí puede ser. En segundo lugar, la bibliografía podría ser mucho más extensa. Es perfecta en lo relativo a segmentación, en lo que toca al estado de la cuestión, pero no lo es en lo que concierne a las diversas obras lopescas segmentadas. Puesto que toda segmentación supone un análisis, convendría apoyarlo en las opiniones de los estudiosos sobre la obra en cuestión, y muchas de estas obras han sido bastante trabajadas.

Sin embargo, las objeciones que presentamos son en parte injustas. Puesto que el libro tiene una división tan clara (la señalada arriba para la primera parte, y luego una cronológica para los cuadros sinópticos), se puede argüir que el índice no es tan necesario. Y en cuanto a la bibliografía, si Crivellari hubiera consultado todos los estudios sobre las obras analizadas, no habría acabado el libro en menos de una década, ni podría haberlo impreso en menos de seiscientas páginas.

Un detalle más interesante nos parece el hecho de que, en nuestra opinión, el autor no lleve sus conclusiones tan lejos como podría. De los datos que Crivellari presenta se deduce que la

métrica no tiene casi función segmentadora en las comedias lopescas, y que Lope dividía mental y gráficamente sus obras según los momentos de tablado vacío y cambios escénicos, no métricos. Pese a ello, Crivellari se esfuerza por conciliar la metodología de Vitse con la de Ruano de la Haza, que ahora se revela como no solo más sencilla, sino también más eficaz y fiel a la práctica del autor. Los indicios al respecto son clarísimos, y Crivellari no los esconde: recordemos el caso de *La prueba de los amigos*, comedia casi monométrica, pero que se puede dividir fácilmente en claros cuadros<sup>28</sup>. Parece, pues, que los datos apuntan a que la métrica debería postergarse, y quizás solo limitarse a la función tonal que le otorgaba la crítica tradicional. Es decir, parece que Crivellari podía, quizás debía, refutar con cierta facilidad a Vitse.

Sin embargo, no es esta su intención ni su opinión, y en ello podría, como hemos indicado, pecar de prudente. Tras cada golpe que asesta a la segmentación métrica, Crivellari repite que esta resulta valiosa y que no debe ser desechada. Pero sus argumentos para afirmarlo son solo dos. El primero es que la métrica contribuye a revelar la estructura de la obra señalando paralelos entre escenas de diversos segmentos. Es algo rigurosamente cierto, pero que quizás tenga que ver más con la función tonal (algunos personajes o temas se asocian con determinadas estrofas) que con la segmentación en sí, y que en todo caso parece que el análisis métrico debería darse en una fase totalmente subordinada a la segmentación en cuadros. El segundo es que en ocasiones existe un ligero desfase entre la entrada de un personaje en escena y el verdadero cambio de cuadro, que ocurriría cuando habla el dicho personaje<sup>29</sup>. Es algo que se da cuando los personajes entran pero permanecen ocultos a los otros, o se van acercando a los centrales antes de tomar la palabra. En estos casos es cierto que los desfases existen —aunque suelen limitarse a un puñado de versos—, pero también lo es que la verdadera entrada de un personaje en escena, la significativa y fundamental, es la que se da cuando toma la palabra, y que es aquí donde se deberían situar los cambios de cuadro.

Pese a ello, Crivellari opta por recomendar el uso de la métrica para comprender la obra, y en ello estamos de acuerdo, aunque tras haber leído su libro dudamos ya si lo valioso del método métrico está en que es un modo de segmentación, y no en que sea un modo correcto de segmentación. Es decir, si bien Crivellari demuestra que el elemento esencial en la división de

---

<sup>28</sup> Crivellari, 2013: 76.

<sup>29</sup> Crivellari, 2013: 78-79; 90.

una comedia ha de ser el escénico, prueba también que la segmentación en sí, cualquiera que sea el modo de entenderla, es una práctica valiosísima porque supone una preocupación por la estructura de la comedia, y este análisis detallado siempre produce resultados fructíferos, como sin duda los ha producido el método de Vitse.

Ahora bien, aunque Crivellari nos convence de todo lo anterior, todavía más nos convence de su valía como investigador. Y del hecho de que este libro, empírico, ameno, creativo y sólido, es una de las mejores monografías sobre el teatro lopesco jamás publicadas.

ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ  
UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

-----

GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, Madrid, Fundamentos, 2012. ISBN: 978-84-2245-1269-9. 237 pp.

La madre no es el personaje por excelencia de la comedia áurea y puede decirse que su importancia es reducida, pero no ha de obviarse su presencia en el corpus teatral del Siglo de Oro. Así lo reivindican los diez artículos que integran este volumen, *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, en los que se analizan algunas de las piezas teatrales barrocas que desarrollan un conflicto en el que la madre interviene asumiendo diferentes roles.

El origen de estas indagaciones es un trabajo ya clásico (1979) de Christianne Faliu-Lacourt que inauguró el estudio del personaje materno en la comedia aurisecular. Como recuerda el editor Luciano García Lorenzo en sus palabras a modo de prólogo, la publicación de la investigadora francesa matizaba las teorías expuestas hasta entonces respecto a la figura de la madre y ponía de relevancia la necesidad de su análisis detallado, objetivo que pretende cumplir —y cumple— este libro.

Para situar en el contexto al lector respecto a la importancia del papel que la madre desempeña en el ámbito político y social del periodo barroco, el libro se abre con el artículo