

Florencia Calvo
Universidad de Buenos Aires - CONICET

Silencio, canon y ediciones. Lope de Vega entre Marcelino Menéndez y Pelayo y Emilio Cotarelo y Mori

A partir del análisis de los *Estudios sobre Lope de Vega* de Marcelino Menéndez y Pelayo he descripto en trabajos anteriores los mecanismos que el crítico despliega para construir el canon del dramaturgo barroco. Dicha organización propuesta por Menéndez Pelayo en la edición de las obras de Lope encargada por la Real Academia Española, ubica en un lugar central a las obras que dramatizan algún suceso, leyenda, tradición o episodio ligado de alguna manera a la historia de España. El presente artículo intenta delimitar qué pasa con las comedias que no entran ni en la clasificación ni en la edición de Menéndez Pelayo debido a la muerte del editor cuando la verdadera razón es que no son funcionales para el armado del canon que le interesa al estudioso. Esta hipótesis se ve reforzada en la segunda parte del trabajo, mediante la comparación con el editor que continua el encargo de la Academia: Emilio Cotarelo y Mori quien da por finalizado el plan trunco de MMP y opta por imprimir otro tipo de obras que no pueden, por diversas razones, entrar al canon ya establecido.

31 {texturas 8-8

This paper is intended to describe the taxonomy for Lope de Vega's dramas proposed by Marcelino Menéndez y Pelayo and Emilio Cotarelo y Mori in their editions of the Real Academia Española. In the first place, the author analyses some theoretical aspects of the construction of canonicity in Menéndez Pelayo's Estudios sobre Lope de Vega and the dramatics categories of comedias; subsequently, proposes a political reading of the silence of Menéndez Pelayo and the reformulation of the editorial project by Emilio Cotarelo. Finally the work tries to explain the reasons why the plays published by Cotarelo have not had the same canonic place that those edited by MMP

I. El objeto interrogado o la inversión del método

Cualquier estudioso del teatro de Lope de Vega no puede desconocer que parte importante de la transmisión de la obra del dramaturgo, por lo menos hasta avanzada la mitad del siglo XX, tiene que ver con la labor editorial de fines de siglo XIX y principios del XX llevada a cabo por Marcelino Menéndez y Pelayo en el marco de encargos de publicación impulsados por la Real Academia Española. Dicha importancia no ha sido cuestionada sino recibida en el marco de una aparente naturalidad, amparada en la premisa indiscutible de que las ediciones han operado como mecanismo de fijación de obras que de otro modo hubieran permanecido inaccesibles para muchos lectores durante bastante tiempo. Naturalidad que no solamente ha hecho casi imposible la lectura política de una opción editorial semejante sino que además ha mantenido oculta la posibilidad de analizar directamente los modos de construcción de un canon dramático que excede las obras de Lope de Vega, que postularía una posición frente a otros autores, otros géneros dramáticos y no dramáticos y lo que es más importante estaría dando cuenta de una visión historiográfica particular de la literatura, de la cultura y de la construcción política de España.

Objetivar el canon aceptando la naturalidad de un objeto impuesto supondría, entonces, desconocer toda esta serie de problemas, toda esta serie de interrogantes acerca de cuestiones específicas del teatro áureo y también cuestiones generales de la historia de las ideas pero supondría también algo más: la objetivación de un discurso crítico que no se limita a la selección editorial sino que se continua, se complementa y se instauro como condición y como causa de publicación en los diferentes estudios previos a las comedias, “observaciones preliminares” que Menéndez Pelayo introduce antes de cada una de las comedias.

Tal como explico en trabajos anteriores (Calvo 2006, Calvo en prensa) estas observaciones preliminares se construyen siguiendo una matriz fija cuyo núcleo semántico es casi siempre las conexiones que las comedias presentadas al lector poseen con textos épicos o con diversas tradiciones de la historia de España. Y es en esta operación sobre cuestiones históricas o legendarias “fundacionales” que puede establecerse el nexo con una potencial funcionalidad canónica del teatro de Lope editado por don Marcelino. Se construye el espacio del canon no tanto desde lo literario sino desde la ubicación de las obras como hitos en una cadena de palimpsestos en la que constantemente se reescribe la historia nacional.

Los motivos, que legitiman la inclusión de la figura de Marcelino Menéndez Pelayo como el hacedor del canon del teatro barroco español son, entonces, bastante diversos y complejos. Esta complejidad se produce sobre todo en la presencia simultánea de opuestos: una arista material indiscutible encarnada por la actualidad de los textos fijados dada la inexistencia, hasta hace alrededor de quince años de los proyectos editoriales revisionistas de la obra de Lope que están intentando dar cuenta de la complejidad de su obra dramática (y por supuesto están intentando redefinir y problematizar la idea de canon de obras de Lope) y por otro lado las cuestiones críticas cada vez más presentes que socavan la imagen del erudito dueño de un discurso ab-

soluto que se espeja con el genio creador de Lope (concepto también absolutamente relativizado en estos últimos tiempos). De ahí que no sea tan sencillo interrogar a un objeto que aparenta ser monológico e inmóvil para encontrar allí respuestas que den cuenta de un proceso dinámico de configuraciones canónicas.

Sin embargo, una vez encontradas estas fisuras en el objeto y en el método y pensando desde otros ángulos de análisis, la figura de Marcelino Menéndez Pelayo funciona como un ejemplo óptimo de explicitación de un dispositivo que echa mano de varias de las coordenadas teóricas de constitución del canon acuñadas por los especialistas que trabajan este fenómeno.

En relación con este punto, obviamente el más interesante, es posible vislumbrar en las reflexiones críticas del estudioso decimonónico criterios diversos que a menudo se oponen entre sí: algunos núcleos semánticos que permitirían postular una lectura histórica de sus modos de construir el canon y otros que coincidirían más con una lectura ahistórica y puramente estética; hay también operaciones de inclusión de las obras cercanas a un criterio férreamente selectivo de apariencia científica y otras que parecerían guiadas por coordenadas meramente personales que no siempre están ligadas solamente con las preferencias del editor.

Y ahí es donde el método cobra importancia como mecanismo ya no taxonómico sino analítico; si es posible interrogar a un objeto que en un principio parece indiscutible, también es posible invertir la ecuación lógica de la operación crítica que sería aquella que relaciona las obras editadas con sus estudios preliminares, dicha inversión postularía que las líneas metodológicas son también responsables de las obras editadas, los posibles discursos críticos que cada obra produce funcionan como condicionantes de su edición (Calvo, en prensa). Esta posibilidad de desarmar el objeto y el método son las premisas básicas para poder realizar un estudio que se base en la teoría del canon y que vea este proyecto de edición, primero como un corpus ideal para teorizar acerca de su posicionamiento dentro de los diversos paradigmas decimonónicos y luego como un nostálgico proyecto político de (re)construcción de un “imperio”. Una vez delimitados claramente estos procedimientos se puede regresar a la apropiación práctica e “ingenua” de estas comedias y de sus observaciones preliminares.

Todas estas posibilidades hacen evidente que, en el momento de recorrer los *Estudios sobre Lope de Vega* la gran cantidad de afirmaciones poéticas que en ellos pueden reconocerse dan pie a que cualquiera de las líneas que investigan sobre el canon parezcan adecuadas para analizarlo. Es por eso que, para no caer en un vicio metodológico idéntico al que estamos criticando: presentar el análisis bajo una supuesta objetividad, nos corresponde a nosotros en tanto investigadores interesados en ese discurso crítico establecer desde qué idea de canon queremos partir y adónde queremos llegar. Sin entrar de lleno en la polémica entre una posición que propone ver el canon desde una concepción estética y la que lo presenta como una construcción histórica, optamos por una idea histórica, cultural y política de interpretación del canon construido por don Marcelino, entendiendo, junto a Pozuelo Yvancos que:

“La idea misma de canon se cubre por tanto con la de una organización cultural que se propone a sí misma como modelo con aspiración generativa y constituye una ambición constante del mecanismo semiótico que tiende a la autoorganización de toda cultura. La definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se autopropone como espacio interno, con un orden limitado y delimitado frente al externo del que sin duda precisa.

En la medida en que el canon, como la cultura, depende del dispositivo crítico de su autoorganización frente a lo externo, la discusión en torno al canon es irreductible a un punto histórico de estabilidad y precisa de la amenaza constante de lo exterior para afirmarse. “(1998: 225-226)

Mi propuesta personal es ir encontrando en los *Estudios sobre Lope de Vega* diferentes emergencias de estos mecanismos a veces claros, a veces sutiles de imposición de un canon¹ En esta línea de análisis he demostrado en trabajos anteriores de qué modo las obras de tema histórico que versan sobre sucesos de la historia de España, aquellas que don Marcelino denomina “Crónicas y leyendas dramáticas de España” ocupaban en la clasificación el centro del canon; demostré también cómo predominaban los modelos críticos del primer romanticismo alemán y en tercer lugar, en un último análisis un tanto paralelo marcaba las formas de construcción de la figura de Calderón como autor de *Autos Sacramentales* frente a Lope como dramaturgo de comedias y tragedias. Creo que ha quedado clara la centralidad de las comedias de tema de historia de España como ha quedado clara también la funcionalidad ideológica de tal jerarquización presentada como un proceso natural al que ayuda la visión providencialista de la historia que comparten el dramaturgo barroco y el estudioso de Santander. Este proceso natural se solapa, además, bajo una supuesta constitutividad idealista.

En trabajos anteriores me basé en las afirmaciones de Pozuelo Yvancos (2002) quien ve diversos indicios de que la idea principal, trunca también por la muerte de su autor, en la *Historia de la Literatura Española* de Amador de los Ríos es ubicar el teatro de Lope como centro del canon de la literatura española. Así se expresa al respecto:

“La Historia de la Literatura Española de Amador de los Ríos es contigua y se propone como una defensa del teatro áureo; es más, hay una solidaridad de principio establecida por Amador de los Ríos entre los objetivos que inspiran la empresa de historia literaria y la defensa del llamado teatro nacional español en general y de Lope de Vega en particular” (343)

Por supuesto que podemos sentir forzada la idea de que este tipo de teatro se erige en el centro del canon percibiendo como abrupta la transposición de las afirmaciones de Pozuelo Yvancos para Amador de los Ríos², sin embargo no podemos dejar de considerar los *Estudios sobre Lope de Vega* como un canon en sí mismo cuyos mecanis-

mos clasificatorios rígidos operan, como ya demostré según los modelos taxonómicos clásicos y definen un núcleo y sus periferias. Es en estas periferias donde me gustaría detenerme en esta oportunidad, periferias que detentan también diferentes niveles de jerarquías y de sentidos³.

2. Las comedias novelescas

Un brevísimo repaso por las observaciones preliminares de las comedias novelescas, inmediatamente posteriores a las crónicas y leyendas dramáticas de España demostrará la coherencia que existe en esta férrea estructuración de lo que se edita. Antes de las crónicas y leyendas dramáticas de España se van organizando todas las obras que también tratan temas históricos extranjeros, antiguos, bíblicos o hagiográficos. Luego los “temas históricos” comienzan a decrecer y el primer eslabón en ese alejarse de la materia histórica lo constituyen las comedias “novelescas”. Dice, al respecto, Marcelino Menéndez Pelayo en sus Observaciones Preliminares, una vez presentado el centro de su cosmogonía, al introducir las comedias novelescas:

“...entran luego los asuntos de pura invención poética, ya pertenezcan a Lope mismo, ya tengan su origen en alguna obra anterior. (...) Empezando, pues, por aquellas obras de pura imaginación, en que falta o es secundario el elemento de la observación directa, fácil es hacer un grupo pequeño, pero muy bien caracterizado, con las comedias pastoriles, que no son más que églogas largas; otro con las caballerescas, es decir, con las que están tomadas de libros de caballerías en verso o en prosa, ya franceses, ya italianos, ya españoles, ya del ciclo carolingio, ya del bretón o de cualquiera de los secundarios y otro, finalmente, con las fábulas muy numerosas cuyo origen se encuentra en las novelas italianas de Boccaccio, Bandello, Giraldo Cinthio y en las castellanas de Montemayor y algún otro, fuentes a que precisamente por los mismos tiempos solían acudir también los dramaturgos ingleses y más que ningún otro el gran Shakespeare.”

35 { calvo

Una vez más el movimiento es el mismo, se legitiman las obras a partir de las posibilidades de delimitar sus orígenes, de encontrar textos en el *continuum* casi infinito manejado por el crítico que avalen la edición de obras que en sí mismas no forman parte de su proyecto ideológico. Está aquí presente de manera clara la noción de canon potencial, también siguiendo a Fowler que lo define como: “el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive. Pero gran parte de ese canon potencial permanece inaccesible, debido, por ejemplo a la escasez de documentos que sólo se pueden hallar confinados en grandes bibliotecas” (Fowler, 1988: 97), definición que se complementa con la de Wendell Harris (1998: 43) para quien “el canon potencial se define por una inclusión total pero el grado de lo que incluye va más allá de las definiciones tradicionales de la literatura y depende de las simpatías

críticas de cada uno”. Movimiento crítico que queda mucho más claro si leemos la introducción especial a las comedias novelescas:

“Para proceder con algún orden en esta sección riquísima del repertorio de nuestro autor, todavía más abundante que la de los dramas históricos, hemos hecho en ella dos principales grupos, incluyendo en el primero las comedias de fuente conocida y en el segundo las de pura invención o cuyos orígenes literarios se han ocultado a nuestras investigaciones. Comenzaremos por el estudio de las producciones dramáticas de Lope que versan sobre asuntos del ciclo carolingio.”
(Reed, 1949: 259)

Comenzaremos y terminaremos en tanto solo quedan editadas diez comedias novelescas, aunque la serie es presentada como “todavía más abundante que la de los dramas históricos”. Una circunstancia externa a cualquier tipo de análisis teórico explica esta interrupción: la muerte de don Marcelino. Una vez más la posibilidad de la “desnaturalización” de una circunstancia presentada con absoluta naturalidad como el fin del ciclo vital del editor permite establecer algunas conclusiones al respecto. En primer lugar esta importancia de las novelescas no es tal en tanto no hay ningún tipo de prioridad por parte del crítico de editar estas comedias antes que las de tema histórico, recordemos que otra de las líneas de trabajo con el canon, sino la más importante es aquella que nos lleva a interpretar los criterios selectivos desde postulados ideológicos que obligan a pensar el canon como una suerte de “espejo cultural e ideológico de la identidad nacional”, de ahí el inevitable interés de don Marcelino y obviamente de la Academia por la edición de las obras de tema histórico.

Una segunda reflexión tiene que ver con este circular de la materia literaria que interesa también sobremanera al crítico, las diez comedias novelescas que quedan no solamente “versan sobre asuntos del ciclo carolingio” sino que además le sirven para continuar la línea crítica expresada en el resto de sus introducciones a otro tipo de obras:

{ la primacía de las tradiciones españolas sobre las francesas:

“Si es ley constante en la poesía épica que lo más natural, sencillo y humano preceda siempre a lo más artificioso y novelesco, tenemos derecho a afirmar que la canción española, disuelta en la prosa de la Crónica General, representa una forma primitiva de la leyenda, y que los fragmentos del poema francés, sean o no del siglo XII, corresponden a una elaboración épica posterior.” (Los palacios de Galiana) (Op. Cit.: 270)

{ las afirmaciones y juicios críticos acerca del gusto personal que reiteran el tono del resto de los estudios preliminares:

“Este interesante y ameno poema dramático puede compensarnos con creces del fastidio producido por Los Palacios de Galiana.” (La mocedad de Roldán) (Op. Cit.: 291)

“Todos estos episodios, nada interesantes en sí mismos, y presentados, además, con muy poco arte, fatigan inútilmente la atención y estropean por completo los dos actos últimos.” (Los tres diamantes) (Op. Cit.: 401)

“Los materiales no podían ser mejores, pero su acumulación ahogó al dramaturgo. Esta comedia es una de las peores y más monstruosas de su género.” (Los celos de Roda monte) (Op. Cit.: 368)

{ las conexiones no del todo convincentes entre la materia histórica y la dramática

“Esta pieza, la mejor de su género entre las de Lope, es una admirable dramatización de los romances de Valdovinos y del Marqués de Mantua. [...] Los tres romances carolingios que narran esta historia pueden decirse enteramente españoles en su estado actual; pero conservan vagas reminiscencias de dos cantares de gesta franceses.” (El Marqués de Mantua) (Op. Cit.: 335)

“El cuento de Valentín y Orson aunque no parece haber tenido forma poética puede considerarse como un producto carolingio degenerado.” (Orson y Valentín) (Op. Cit.: 386)

“Escribiendo y versificando de tal suerte, expresando con esta naturalidad y calor los afectos, no es maravilla que Lope se hiciera aplaudir cuando acometía las empresas más antidramáticas e imposibles, haciendo una comedia de un poema o de una crónica entera.” (Angélica en el Catay) (Op. Cit.: 374)

37 { calvo

{ las conocidas glosas y transcripciones de posibles “fuentes”

“Fúndase el argumento de esta comedia en la famosa novela caballeresca de Pierres de Provenza y la linda Magalona. Con los datos de esta leyenda lógicamente desarrollados, había suficiente materia para un buen drama novelesco; pero Lope dejándose arrastrar de la propensión que en los primeros tiempos tuvo a las intrigas embrolladas, complicó inútilmente ésta con el personaje inútil y parásito de un Enrique, príncipe de Inglaterra, competidor primero y amigo fidelísimo después de Lisardo; con unos impertinentes amores de la hermana del Soldán de Persia, desdenada por su cautivo y con una acusación calumniosa y hartamente grotesca, de que son víctimas la piadosa dama hospitalaria y el hermano demandadero Crispín, que hace oficio de gracioso en la pieza.” (Los tres diamantes). (Op. Cit.: 401)

{ o las prospecciones de las obras de Lope hacia producciones dramáticas y las consiguientes consideraciones acerca de dichas “continuaciones”:

“No nos detendremos en la imitación que de Las Pobrezas de Reinaldos hicieron Matos Fragoso y Moreto con el título de El Mejor Par de los doce, pues aunque esta vez no plagieron a Lope tan descaradamente como de costumbre, lo que añadieron o enmendaron no vale tanto que compense la pérdida de muchos buenos trozos del poema original, muy superior a esta débil rapsodia.”
(*Las pobreza de Reinaldos*) (Op. Cit.: 334)

Un brevísimo recorrido por las introducciones a cada una de estas obras⁴ demuestra que sus principios constructivos y en consecuencia las nociones previas que se hacen de las comedias novelescas ofrecidas al lector coinciden ampliamente con las de las obras de tema histórico. Un argumento más a favor de la idea de que el canon es fundamentalmente construido desde el crítico, una vez más se produce la inversión del método en tanto los mecanismos de interpretación que pueden delimitarse en los estudios preliminares a cada una de esas obras son los que legitiman y garantizan la inclusión de las obras como canónicas y no otros elementos relacionados con la calidad estética— que como vemos el editor deja en claro que no es uniforme— o su posicionamiento claro en las relaciones materia histórica/materia dramática que tampoco es tal.

38 { texturas 8-8

3. El silencio

Sin embargo, Marcelino Menéndez y Pelayo deja preparado su modelo de canon para que la inclusión de las nuevas obras, las que no llegará a editar, no altere las jerarquizaciones genéricas esbozadas en el prólogo a las *Observaciones Preliminares*; jerarquización fácilmente deducible también por los mecanismos de interpretación de los estudios previos a todas las obras que sí llegó a editar. Así, los grupos que restan no ocuparán un lugar del todo importante en el canon porque no hay de ellos nada interesante para decir en relación con una posible funcionalidad ideológica que los permita construirse como obras fundamentales ni en el *continuum* de la historia literaria y mucho menos en el de la historia nacional.

De todos modos, dentro del paradigma que indica la posibilidad de una taxonomía absoluta —aquella vocación profunda del lenguaje clásico que para Foucault (reimpr. 2002) ha sido siempre la de hacer un cuadro con un papel clasificador— Menéndez Pelayo organiza tres grupos de comedias sin dar demasiadas definiciones que den cuenta de sus características aunque siguiendo ciertos criterios temáticos, indica así que:

“Aceptamos el nombre de comedias románticas dado por Hennings a uno de los miembros de su clasificación para designar todas aquellas piezas muy numerosas de Lope que no son comedias de costumbres sino embrollos

complicadísimos de trama y contextura novelesca cuya acción pasa por lo común fuera de España pero cuyos orígenes si es que los tienen, se han ocultado a nuestras averiguaciones.”

Vemos cómo el estudioso de Santander no describe claramente las características de este grupo que llama “comedias románticas”. Clasificaciones posteriores (por ejemplo la de Zamora Vicente) nos permite identificarlas con las que entran bajo el término “comedias de enredo”.

Curiosamente, tal vez por tratarse de un tipo de comedia cómica que puede explicarse también como comedias con matices históricos⁵, tal vez porque sus personajes son siempre nobles elevados, Menéndez Pelayo sí va a detenerse en explicar los rasgos de las comedias palatinas (que sí define en oposición a las urbanas: “las comedias que no son de costumbres de la clase media sino aristocráticas o palatinas, las cuales por la condición de los personajes y aun por el tono difieren algo de las restantes”).

Nuevamente el objeto es plausible de interrogaciones desde la teoría del canon ya que el cambio de actitud hacia el género comedia cómica es relativamente reciente. Existen comedias recuperadas no hace tanto para la crítica y reinterpretadas dentro de un canon crítico como comedias cómicas. Es decir que la subordinación aristotélica relacionada con la jerarquización de lo serio y de la materia histórica aún hoy se hace sentir. Muchas veces podemos encontrar comedias palatinas clasificadas como “comedias históricas” por no adentrarnos en posibilidades interpretativas varias.⁶ Y aquí encontramos una razón de su exclusión del centro del canon: la no claridad de los orígenes a las averiguaciones del crítico, la imposibilidad de encontrar su ligazón con un canon potencial, la imposibilidad de constituir un nivel más dentro del *continuum* de la crítica romántica.

Pero hay otro gran grupo que Menéndez Pelayo delimita como un todo y opta por no clasificar internamente, es aquel que gravita en el extremo exactamente opuesto de los dramas históricos y así lo define el crítico:

*“Si la manifestación épico-dramática es la más alta del genio de Lope, no cabe duda de que la más apacible, simpática y graciosa, así como la más pulcra y elegante bajo el aspecto técnico y por tanto la que ha envejecido menos es la comedia de costumbres. Pero aun aquí conviene hacer dos grupos poniendo en el primero las que pudiéramos llamar comedias de malas costumbres, es decir aquellas de observación más realista y ejecución más cruda como *El rufián Castrucho*...) en que parece haber seguido la manera de las *Celestinas* o la de *Plauto* o la de los cómicos italianos del Renacimiento y en el segundo aquellas otras de costumbres urbanas y caballerescas de que Lope puede con verdad decirse inventor y maestro en España y en Europa, género que sin llegar al idealismo convencional de las comedias de capa y espada de Calderón se mantiene constantemente en una atmósfera poética y lleva en sí los gérmenes de las diversas especies de comedias cultivadas sucesivamente*

por Tirso, Alarcón y Rojas. No creemos necesario introducir subdivisiones en esta clase, por más que sea cierto que algunas de estas comedias pueden considerarse como de carácter (La Melindrosa, La esclava de su galán...) si bien el carácter está siempre subordinado a la intriga y al raudal de la dicción poética que otras estarían bien calificadas de proverbios o apólogos dramáticos (Don Juan) y ofrecen una intención moral tan directa como la de los poemas alarconianos; que otras, aunque el desenlace no sea trágico tienen algo de dramas domésticos. Pero todos estos rasgos aunque muy dignos de ser tenidos en cuenta hasta para agrupar artísticamente las comedias cuando la fecha de su composición se ignora, no bastan por sí solos para fundar una clasificación puesto que en una misma pieza suelen coincidir todos o parte de ellos.”

Claramente no hay una voluntad por organizar los subtipos cómicos, con excepción de la “comedia de caracteres”, tipos que podrían representar también ellos la “esencia” de lo español (no es azarosa la referencia a Don Juan). Fuera de eso, se mezclan todas las posibles comedias: comedia urbana, comedia picaresca, comedia a la italiana, comedia caballescica, cierto tipo de lo que hoy también podemos llamar comedia novelesca, comedia de carácter y un grupo casi marginal, las comedias de malas costumbres.⁷ Sorprende la falta de rigurosidad taxonómica; sin embargo tiene su explicación lógica: es todo casi lo mismo a los efectos de construcción del canon que interesa al crítico. Editar y organizar solamente las obras dramáticas que puedan mostrar en sus estudios preliminares algún tipo de relación con cierta materia histórica, pero que permitan además que el crítico despliegue todos sus mecanismos de análisis. Y lo demás forma parte de un silencio que los editores de las obras completas del estudioso de Santander se encargan de aclarar:

“No consta a la Academia tampoco que haya dejado notas o apuntes para ellas. (...) Desgraciadamente es cierto que el proyecto de MMP como en tantas obras suyas de gran aliento aparece truncado, pues aunque hemos examinado cuidadosamente los papeles manuscritos que en su Biblioteca se conservan, ni una nota sobre Lope para terminar estas Advertencias pudimos hallar. Faltan para completar el estudio del Teatro de Lope de Vega, según la clasificación del mismo D. Marcelino, notas sobre las veintinueve Comedias Novelescas insertas en los volúmenes XIV y XV y los Prólogos o Advertencias que debían preceder a las comedias caballescicas, a las fabulosas a las románticas o de embrollo y a las comedias de costumbres. Pero fundamentalmente queda hecho el estudio de la gran obra dramática de Lope, sobre todo en la parte más interesante: los asuntos religiosos, los de historia, leyendas y tradiciones españolas y los de diez de las Comedias Novelescas.”

Además de ver aquí, una vez más el modo en que se conjuga en esta labor de edición el canon privado con el canon público, la biblioteca y la edición, las notas y apuntes y

la Academia; el comentario de quienes revisan la obra trunca deja entrever cómo la tarea del editor/anotador/ compilador es irrumpir dentro de ese cosmos para integrarse a sí mismo, a su biblioteca y a su labor de investigación filológica dentro de ese canon que surge de la esencia natural de las obras. Así, en un movimiento paradójico, esta supuesta naturalidad del sistema y también del método se va a ver invertida en el momento de ahondar un poco en la figura del editor que se construye a sí mismo como intérprete, lector o crítico del material que está editando. La generalidad se reduce hasta el punto de que en ella entra la esfera privada, la contracara de la construcción del canon nacional, el canon propio, la elección solitaria y silenciosa: la biblioteca. Doble movimiento que no niega la universalidad de lo producido sino que propone un movimiento inverso: elevar la biblioteca propia al lugar de la biblioteca del imperio, ubicar dentro del despliegue de la reflexión propuesta alrededor del objeto, los propios libros, los propios papeles, como un nivel más en la cadena de interpretaciones.

Raro es que la revisión cuidadosa de estos papeles no haya arrojado ningún tipo de resultado dadas las características metodológicas del trabajo del crítico. Se confirma una vez más el desinterés de Menéndez Pelayo por esos otros tipos de comedias de los cuales no guarda ningún tipo de nota, desinterés relacionado evidentemente con la falta de utilidad de estas comedias en la construcción del canon, el nacional y el personal. Desinterés que en una prospección crítica ha resultado bastante eficaz, un rápido relevo de las comedias editadas y vueltas a editar y los artículos críticos que vuelven siempre sobre las mismas obras desde MMP hasta aproximadamente la década del '60 así parecería demostrarlo.

La decisión de no incluir este tipo de obras no responde seguramente a un motivo solo sino que recoge las premisas por las cuales las otras obras sí se constituyen como centro, evidentemente las obras que han quedado afuera no poseen ninguna de estas condiciones para ser incluidas: mezcla entre gusto personal, materias que le dan origen, filiaciones ideológicas ligadas con los orígenes de la nacionalidad, inclusión dentro de la literatura universal, etc. Una vez más la naturalidad oculta la huella del editor, anotador y hacedor del canon. Pero ahora bajo la figura de la muerte, se han borrado toda esta serie de obras cómicas anunciadas en la grilla sin la precisa definición de otras. No ocupan ni ocuparán un lugar relevante en el canon creado por don Marcelino.

4. Emilio Cotarelo y Mori

Sin embargo, el proyecto editorial de la Academia continuó; y esta continuación fue encargada a Emilio Cotarelo y Mori, miembro de la Real Academia y desde 1913 su secretario perpetuo.

Una breve recorrida por los índices de las comedias que se editan y sus introducciones pone en evidencia que el nuevo editor tiene un proyecto absolutamente opuesto al de su antecesor. Y así lo indica en su prólogo general:

“Pero la Academia ha querido que esta nueva edición sea a la vez continuación o complemento de la anterior. Hasta lo último no reimprimirá las obras que ya figuran en la colección antecedente. Así, este volumen se compone todo él de piezas inéditas menos una. Hace ya bastantes años que el académico que esto firma tuvo la suerte de hallar en la Biblioteca del Real Palacio un buen número de comedias inéditas y no conocidas pertenecientes a Lope de Vega. Tomó nota de ellas y la comunicó a don Marcelino Menéndez y Pelayo, encargado entonces de dirigir la edición académica de Lope. La Academia Española obtuvo de S.M. el competente permiso y se hizo la copia de aquellas obras. Iba ya adelantada la publicación y cerradas algunas series, como las comedias devotas, mitológicas, pastoriles e históricas de asunto extranjero, y no comenzadas otras como las novelescas y de costumbres, por lo que no pudieron intercalarse los dramas copiados de Palacio.”

El método parece repertirse, el editor oficia otra vez como una suerte de detective que indaga en las bibliotecas para armar su canon. Se comprueba lo mismo que en MMP: si no es la propia biblioteca la que solapa la presencia del editor, es la labor autorizada dentro de otra biblioteca accesible para pocos, las amistades personales, el permiso de Su Majestad o las investigaciones semi arqueológicas; mecanismos todos ellos que muchas veces dejan de lado un programa riguroso y tal vez un método verdaderamente filológico. Pero esta repetición del método no supone ni el respeto por la taxonomía anterior ni la continuación del objeto tal como MMP lo plantea. Ni se respeta la grilla construida por el crítico santanderino ni se propone algún tipo de sucesión cronológica de la edición. Por el contrario, el hallazgo, la posibilidad de editar obras inéditas, halladas gracias a la buena fortuna de Cotarelo se ha dado en forma simultánea al proyecto editorial de MMP, pero no cabe en ese proyecto ya cerrado. Estas obras inéditas son elementos externos al canon armado por series ya organizadas. Y nada dice Cotarelo de los casilleros que no han sido completados sino que opta por elaborar su propio canon a partir de supuestos metodológicos que, como decíamos antes, podrían ser la única coincidencia o continuidad con Menéndez Pelayo.

Y esa es la selección del nuevo crítico, un nuevo canon: una serie de comedias diversas, inéditas, que él hace tiempo ha encontrado y que había comunicado a MMP cuando la inclusión de estas comedias solo desordenaría la grilla primera. Cotarelo opta por publicar esas y no por seguir el ya desalentado plan de MMP:

“Alterado y descompuesto ya el plan y clasificación que Menéndez y Pelayo había establecido y persuadida la Academia de que lo esencial es que se publiquen todas las obras de Lope, sea cualquiera su orden, ha acordado que en esta nueva serie se dé preferencia a las más raras o desconocidas, a fin de que en plazo no lejano pueda decirse que está ya de molde todo el inmenso caudal dramático que nos ha legado el Monstruo de la naturaleza.” (Tomo I: 1)

Nada más lejos del rígido cuadro clasificador de Menéndez Pelayo: el “inmenso caudal dramático que nos ha legado el monstruo de la naturaleza” da idea de una producción desbocada y difícil de organizar, idea que está bien lejos de la prolija e igualadora matriz donde Menéndez Pelayo coloca toda la producción lopezca, la que edita y la que decide esconder. Nada más lejos de un proyecto editorial programático desde lo literario, lo canónico y lo político que la edición de Cotarelo. Siguiendo la metodología pelayiana en lo que tiene que ver con presentar al lector las obras como resultado de hallazgos personales, Cotarelo opta por la edición de comedias sobre todo urbanas, palatinas o comedias cómicas a secas. Obras que, por cómo están presentadas y por ser muchas de ellas de dudosa atribución no logran constituir un canon ni lopezco ni de la literatura española en sí mismo, y mucho menos abrirse a un canon más general o pedagógico o crítico.

Es por eso que las comedias editadas por Menéndez Pelayo han sido abundantemente más trabajadas, citadas y seguramente leídas que las incluidas en los tomos publicados por Emilio Cotarelo. La funcionalidad del proyecto de la Academia se ha cumplido de manera más eficaz con el primer editor.

Un rápido recorrido por las introducciones de Cotarelo nos muestra que la rareza, lo inédito e incluso la duda de si las obras corresponden a Lope son alicientes para su publicación:

“De las veintiuna comedias de este tomo, diez y seis corresponden al fondo de manuscritos de la Real Biblioteca y las cinco restantes a la sección también de manuscritos de nuestra biblioteca nacional. Estas dieciséis comedias ofrecen la particularidad de corresponder todas a la primera época de su autor: son obras de la juventud de Lope. De algunas casi puede precisarse el año de su composición; pero todas son o parecen anteriores a 1598.” (Tomo I: 3)

“Entran en este segundo tomo de la nueva serie o edición de las Obras de Lope de Vega veinte comedias, todas inéditas, excepto la última, aunque bien puede tenerse por tal según son de raros los ejemplares de la impresión suelta que tenemos a la vista.” (Tomo II: 5)

“Las veinte comedias que forman este cuarto volumen de las Obras completas de Lope de Vega son todas raras; no impresas desde el siglo XVII y una de ellas inédita.” (Tomo IV: 4)

“Las comedias todas raras, que comprende este octavo tomo de Lope de Vega son las que a continuación examinamos brevemente.” (Tomo VIII)

Comedias raras y muchas de ellas de dudosa atribución, y otras no citadas en ninguna de las dos listas de *El Peregrino en su Patria*. Otro recorrido, ahora por las introducciones a cada una de las obras editadas por Cotarelo dejará en claro que además del criterio de selección de las obras, lo distancian de MMP los paradigmas críticos que utiliza para sus análisis. Nada hay en sus consideraciones sobre el continuum del canon potencial de la literatura española en el que las obras de Lope elegidas por MMP funcionan como emblema, no hay tampoco reflexiones acerca de crónicas, fragmentos épicos o materiales tradicionales oficiando como pretextos de las obras. Pero sí hay un afán ecdótico y de fijación textual superior al del crítico de Santander, en sintonía con la cita anterior que propone que “pueda decirse que está ya de molde todo el inmenso caudal dramático”. Cotarelo desplaza el eje del interés desde la intencionalidad pelayana de configurar un *corpus* que represente del mejor modo la literatura nacional hacia la posibilidad de “hacer asequibles a todos” todas las obras de Lope de Vega sin considerar dentro de ellas ningún tipo de jerarquías. Es por eso que sus introducciones pueden organizarse casi todas ellas alrededor de tres ideas principales: la fortuna textual de las obras y sus variantes, las posibles atribuciones a otros dramaturgos y otras coordinadas descriptivas generales estructuradas sobre apreciaciones personales⁸.

Cotarelo es, a todas luces, otro tipo de editor que instaura otra relación con el lector, con las obras que edita y con el canon. Es el canon potencial el que quiere restituir al lector, lejos de Menéndez Pelayo a quien interesa reponer una idea de canon estrechamente ligada con la nacionalidad. Es por eso que en Cotarelo la historia textual de las obras que está imprimiendo tiñe los comienzos de todas sus introducciones, sobre todo para demostrar que casi todas son obras inéditas hasta ese momento:

{ El presente volumen, tercero de las *Obras de Lope de Vega* comprende diecinueve comedias y no veinte como el anterior. La mayor extensión de algunas de ellas y lo abundante y nutrido de las variantes de otras que dan casi las proporciones de un nuevo texto, han aconsejado la supresión de una comedia para que el tomo no resultase más abultado que los anteriores. Haremos las indispensables advertencias sobre cada una de las piezas que contiene. (Tomo III)

{ Comedia no citada en las listas de *El Peregrino* pero atribuida a Lope en una impresión suelta del siglo XVII, cuyo encabezado dice: *Los nobles como han de ser/ Comedia/famosa/ de Lope de Vega*. Es el único texto conocido; porque un manuscrito incompleto que hay en la Biblioteca Nacional es copia moderna de él, hecha por don Agustín Durán, célebre literato y bibliófilo de mediados del siglo pasado. (Los nobles como han de ser) (Tomo VIII)

{ El único texto y edición de esta célebre comedia de Lope de Vega se halla en la Parte XXI de las suyas, dispuesta y ordenada por él mismo, aunque no pudo ver el tomo terminado, por haber fallecido mientras se estaba imprimiendo. (La noche de San Juan) (Tomo VIII)

Las introducciones de Cotarelo deben seguir siendo analizadas, hay en ellas múltiples elementos para considerar que ayudarán a postular y completar los paradigmas y los mecanismos críticos que utiliza el estudioso y en qué aspectos se diferencia y en qué otros se acerca a Menéndez Pelayo.⁹

Con todo, me interesa concluir retomando la idea del silencio en el canon pelayano y la fortuna de las comedias cómicas, las que MMP no edita pero también las que Cotarelo edita. El canon verdadero es el de don Marcelino, y es el de don Marcelino no porque las obras que publica resulten más canónicas que las otras sino porque el estudioso de Santander se encarga de construir un canon según fuertes presupuestos literarios e ideológicos. Las obras editadas por Cotarelo llegan tarde al canon y llegan tarde porque el canon ya ha sido definido por Menéndez Pelayo siguiendo aquella idea que lo supone como un:

“elenco de obras que sirve de espejo cultural e ideológico de la identidad nacional fundada en primer lugar en la lengua y por el otro que esa lista es el resultado de un proceso de selección en el que han intervenido no tanto individuos aislados cuanto las instituciones públicas y las minorías dirigentes, culturales y políticas.” (Sullá, 1998: 11)

45 { calvo

Es por eso que las comedias que no han entrado y que ni siquiera han sido clasificadas seguirán sin entrar y su inclusión no se deberá a Cotarelo sino a discusiones críticas muy posteriores que revisarán el sistema genérico áureo. Lo interesante es que una vez más el canon se disfraza de “natural”: la idea de la muerte del crítico parece ser la que ha funcionado en el momento de pensar el olvido de las comedias.

Creo, para terminar, que a la luz de la edición de Emilio Cotarelo, se puede relativizar la afirmación anterior de que la muerte de MMP, circunstancia ajena a cualquier posicionamiento estético-ideológico en la conformación del canon (más allá de una elección casi personal de editar primero un género y no otro) deja fuera del corpus a toda una serie de obras. Pero no es la muerte la que las excluye, es una decisión previa sobre ese tipo de obras que ya está premeditada desde la grilla taxonómica que las relega al vacío y al consiguiente silencio, por lo menos durante medio siglo y nada podrán hacer al respecto otros editores y otro tipo de ediciones. Mientras no cambie la mentalidad crítica sobre el teatro barroco español en general y sobre Lope de Vega en particular, hecho que sucede recién pasada la segunda mitad del siglo XX, las obras que conforman el canon seguirán siendo las editadas, clasificadas y prologadas por Marcelino Menéndez y Pelayo.

Bibliografía

Arellano, I. (1999). *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid.

Calvo, Florencia (2006). "La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez y Pelayo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXII, pp. 331-352.

Calvo, Florencia (2006). "Lope de Vega y Menéndez Pelayo: un proyecto editorial para el imperio", *Actas del V Congreso Internacional Letras del Siglo de Oro*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. (En prensa).

Calvo, Florencia (2006). "Lope y Calderón frente a frente: la poética del Auto Sacramental para Marcelino Menéndez y Pelayo", en *Actas del XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*. (En prensa).

Calvo, Florencia (2006). "Ni temeraria, ni quimérica, la literatura picaresca española en Marcelino Menéndez y Pelayo. De los *Estudios sobre Lope de Vega al Epistolario*". (En prensa).

Cotarelo y Mori, Emilio (1916-1930). *Obras de Lope de Vega*, Nueva Edición, Madrid, Real Academia Española, 13 volúmenes. (Los volúmenes X y XI están a cargo de González Palencia, Ruiz Morcuende y García Soriano).

De los Ríos, José Amador (1861). *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, José Rodríguez-Joaquín Muñoz.

Foucault, Michel (reimpr. 2002). *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

Fowler, Alastair (1988). "Género y canon literario", en M. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Arco Libros, Madrid pp. 95-128.

Harris, Wendel (1991, trad. 1998). "La canonicidad", en Enric Sullá (comp.), pp. 37-60.

Menéndez Pelayo, Marcelino (e d. 1919), *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, I, *Obras completas*, 10, edición anotada y ordenada por Adolfo Bonilla y San Martín, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.

Menéndez Pelayo, Marcelino (reed. 1949). *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Crónicas y leyendas dramáticas de España (conclusión) y Comedias novelescas*, tomo VI, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, *Edición nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo*, vol. 36, CSIC, Madrid.

Pozuelo Yvancos, José María (1998). "Lotman y el canon literario", en Enric Sullá (comp.), pp. 223-236.

Pozuelo Yvancos, José María (2002) "El canon literario y el teatro áureo", en Enrique García Santo-Tomás (ed), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Estudios y revisiones*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt pp. 335-351.

Sullá, Enric (comp) (1998). *El canon literario*, Arco Libros, Madrid.

Notas

¹ A mediados de la década del 50 esta serie de observaciones preliminares es editada bajo el rótulo de *Estudios sobre Lope de Vega* de manera independiente de las comedias que prologan.

² Pozuelo Yvancos (2002) propone para su argumentación una lectura atenta de la Introducción de la Historia de Amador de los Ríos. En dicha Introducción además de la defensa del teatro nacional español en la podemos encontrar otros párrafos que podrían atribuirse perfectamente a MMP, como por ejemplo: "El pueblo español tenía un pasado lleno de gloria y de esplendor; un pasado en que podían contarse por soles las victorias y en que se habían exaltado al par los dos grandes sentimientos que formaban todavía su dogma político y religioso. Dios y la patria habían sido los dos nombres santos escritos en su victoriosa bandera y Dios y la patria habían resonado por el espacio de ocho siglos en sus belicosos cantares. ¿Cómo podía admitir el pueblo castellano una poesía que no reflejase profundamente estos dogmas y estos sentimientos? (Amador de los Ríos, X).

³ Recordemos que la organización de las comedias de Lope propuesta por MMP es la siguiente: autos (46), comedias de la sagrada escritura (12) y de santos (38), pastoriles (5), mitológicas (8), de historia clásica (5) y de historia extranjera (4), crónicas y leyendas dramáticas de España (98) y luego las comedias novelescas (10).

⁴ Las diez obras son Los palacios de Galiana, La mocedad de Roldán, Las pobreza de Reinaldos, El marqués de Mantua, Un pastoral albergue, Angélica en el Catay, El premio de la hermosura, Ursón y Valentín, Los tres diamantes.

⁵ Estoy personalmente en desacuerdo con estas lecturas bastante comunes que postulan la posibilidad de correlatos históricos

⁶ Es interesante al respecto el análisis de I. Arellano acerca de las "lecturas trágicas de comedias cómicas".

⁷ Sobre la relación entre las "comedias de malas costumbres" y las consideraciones de MMP sobre la picaresca en general cfr. Calvo (En prensa).

⁸ Este segundo punto es motivo de otro trabajo pero buen ejemplo de ello es el siguiente fragmento de la introducción de *Nardo Antonio, bandolero*: "Esta atribución por poco crédito que concedamos a la lista de Almella que contiene bastantes errores de este género es en el caso actual digna de tenerse en cuenta. A nuestro juicio ni el estilo y versificación nos parecen tan fáciles y sencillos como los de Lope, ni algunos caracteres corresponden a los comunes de sus obras. El de Leonarda, sobre todo, es repugnantísimo y odioso hasta lo sumo, Lope no puso nunca en labios de mujer y mujer joven y bella, los versos que se leen en la página 27 de este tomo." (Tomo VIII)

⁹ Es interesante también analizar las críticas que provoca el proyecto de Cotarelo como falto de rigurosidad anecdótica.