

LA CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS DE LOPE DE VEGA POR MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

«¿ Qué es lo que hace posible en este fin de siglo sentir la fascinación de MMP? Lo que fascina y atrae es que bajo el delirio positivista del registro inabarcable, bajo el afán por perseguir infatigablemente lo menudo o lo mediocre se encuentra un lector que goza»

(Catelli y Gargatagli, 1998:396)

Preliminar

Dentro de la vasta producción de Marcelino Menéndez Pelayo, la sección dedicada a los Estudios sobre Lope de Vega ha llamado siempre la atención de los críticos no solamente por la ingente erudición que se puede percibir en sus páginas, similar a otras obras del escritor santanderino, sino también por una suerte de admiración personal hacia Lope. Esta admiración personal lleva, por ejemplo, a la identificación que realizaba Dámaso Alonso en 1956 quien no duda en nombrarlos a ambos como «Dos monstruos de la naturaleza». Así comienza su estudio sobre Menéndez Pelayo Crítico literario:

No deja de tener un profundo sentido aquella admiración, más aún, aquel cariño que durante toda su vida dedicó Menéndez Pelayo a Lope de Vega. Uno y otro- aún mozalbetes-entran de sopetón en la más cru-

da luz de la fama [...] Los dos literatos, el gran creador y el gran historiador, se parecen por esa facilidad increíble; la literatura española ha tenido, pues, dos monstruos de la naturaleza: uno, Lope, y otro, don Marcelino. (2)

Cita que no está tomada al azar en tanto hace hincapié en la abundancia de la producción de ambos, abundancia que derivará en una de las cuestiones claves de mis reflexiones: los modos de organizar la obra teatral de Lope que propone don Marcelino.

1. Un proyecto editorial

A fines del siglo XIX, más precisamente en 1890 se inicia la publicación de las obras dramáticas de Lope de Vega por la Real Academia Española, en la que jugará un papel fundamental Marcelino Menéndez Pelayo, como editor pero también como autor de las observaciones preliminares a cada una de las obras. Razones estéticas, filológicas, culturales y políticas llevarán al autor de Santander a emprender tamaña tarea. Un acercamiento a priori a dicho proyecto editorial, basado en el recorrido por los índices de sus observaciones preliminares, muestra ciertas coordenadas que serán potenciales guías de una lectura analítica. Pero lo primero que debe llamarnos la atención es la voluntad taxonómica esgrimida en dichos índices, voluntad que la crítica sobre teatro áureo ha continuado a lo largo de todo este siglo ya sea para validarla, reformularla o criticarla, o ya sea desde una mirada más cercana a nuestras escuelas interpretativas para asumir la imposibilidad de clasificar.

Las categorías definidas por Menéndez Pelayo han marcado, indudablemente, las interpretaciones posteriores, no solo desde el ejercicio clasificatorio en sí mismo sino desde la jerarquización de categorías que ese ejercicio implica. El dispositivo de la taxonomía es complejo y variados son los criterios que se han puesto en juego y que se siguen poniendo en marcha en el momento de organizar el enorme corpus de las comedias de Lope. No es el objetivo de estas líneas establecer criterios valorativos acerca de las coordenadas que utiliza Menéndez Pelayo para establecer sus divisiones pero cualquier análisis que quiera emprenderse del problema en cuestión no puede ignorar los conceptos vertidos por

don Marcelino en sus Observaciones generales, texto previo a sus estudios particulares acerca de cada obra, ya que es aquí en donde aclara de qué modo ha organizado la producción de Lope.

Como primer paso es fundamental tener en cuenta que el proceso de ordenamiento de la obra está total y absolutamente condicionado por el proceso editorial y así lo expresa el crítico:

La primera dificultad que se ofrece a quien intenta ordenar para edición o para estudio las innumerables producciones de Lope de Vega es, sin duda, la de someterlas a alguna clasificación racional y metódica. (Menéndez Pelayo, 1919, I: 3)

El párrafo ya está instaurando las líneas que deberán seguirse en una lectura atenta de estos estudios preliminares. La necesidad del orden, la «clasificación racional y metódica» respondiendo a la clásica capacidad clasificatoria del lenguaje propia de la época, el lenguaje en sí mismo en tanto proveedor de una reja, de un molde de clasificación que prepare el material, en este caso también discursivo que será analizado por nuevos críticos y estudiosos una vez organizado y editado. Esto que aparentemente parece obvio en nuestros días debido a la fortísima cristalización que estas ediciones han experimentado, gracias al transcurso de los años en los que fueron las únicas disponibles por los investigadores, es el resultado de la aplicación precisa y programática de un paradigma teñido por la convicción de la positividad del sistema literario y, en consecuencia, de su funcionamiento como cualquier otro sistema de otras disciplinas.

Menéndez Pelayo, luego de desechar el criterio cronológico, por incierto y desordenado, dice «sería el más completo y cabal desorden», realiza una historia del proceso científico por el cual se han logrado inventariar las obras dramáticas de Lope, proceso al que califica como «la depuración del repertorio de nuestro gran poeta» y en el que intervienen bibliófilos como el estudioso inglés J. R. Chorley, bibliógrafos como Cayetano Alberto de la Barrera y Juan Eugenio Hartzenbusch, «único editor moderno del teatro de Lope» a quien Menéndez Pelayo dedica un pintoresco párrafo de gratitud.

Todos sus antecesores han optado también por un orden, conscientes de la imposibilidad de una lectura completa de la «monstruosa actividad de Lope». El orden es provisto por el propio lenguaje, una muestra más del paradigma en el que estamos inmersos, sin embargo este orden que es el alfabético, no intenta siquiera, al decir de don Marcelino, «la clasificación de las comedias de Lope por géneros o asuntos» con lo cual arriesga los dos criterios que utilizará y que, no en aras del producto editorial sino desde lo didáctico prevalecerán hasta nuestros días.

Si, para Michel Foucault, la vocación profunda del lenguaje clásico ha sido siempre la de hacer un cuadro con un papel clasificador, Menéndez Pelayo indica a sus lectores que presentará «aunque solo sea en sus líneas generales, el cuadro de divisiones dentro del cual van a imprimirse en la presente edición las obras dramáticas de Lope de Vega». El editor también soslayará la tarea de sus predecesores, ya sea por la insuficiencia del orden alfabético, ya sea por incorporarlas automáticamente:

Recientemente ha aparecido en Alemania un ingenioso y concienzudo proyecto de clasificación de las comedias de Lope de Vega, debido al doctor Guillermo Hennings. La oportuna publicación de tal estudio, que, sin ser completo ha simplificado no poco nuestra tarea, si bien distamos mucho de aceptar todos los grupos introducidos por el doctor Hennings, ni menos el orden en que los coloca.

[...] sin perder el tiempo en discutir la clasificación del Dr. Hennings, que, desde luego, damos por superior a todas las anteriores, y que utilizaremos más que las restantes.(1919,I:6)

Se presenta, en primer lugar, una suerte de clasificación genérica basada en la diversidad dramática. Luego de dejar de lado las piezas de teatro breve que no son comedias (autos, coloquios, loas y entremeses), el autor analiza las divisiones posibles, apelando para las comedias el criterio temático. Así define la «serie copiosísima de comedias religiosas», cuya abundancia produce cuatro subdivisiones que el crítico define a partir de su génesis: fundadas en el Antiguo Testamento, en el Testamento Nuevo, vidas de Santos y otras personas piadosas, leyendas o tradiciones devotas que no tienen valor canónico, ni histórico ni hagio-

gráfico. Una vez definido este grupo el criterio interno para su ordenación tendrá que ver con la cronología de la materia:

Las obras de temas bíblicos irán ordenadas conforme al lugar que sus argumentos ocupan en los Sagrados Libros, comenzando, como es natural, con La Creación del mundo y culpa del primer hombre, y terminando con El Vaso de elección San Pablo. En las vidas de Santos dramatizadas, el orden está impuesto por la época en que floreció cada uno de ellos, y lo mismo, hasta cierto límite, puede hacerse con las leyendas piadosas, cuando están referidas a determinado tiempo.(1919, I:7)

La gran cantidad de comedias religiosas «vulgarmente dichas comedias de Santos» contrasta con el grupo que introduce a continuación, caracterizado sobre todo por ser un «número relativamente escaso de obras de asunto mitológico y otro no mayor de historias clásicas de Oriente, Grecia y Roma o de pueblos modernos distintos de España» y continúa «Tres nuevas secciones comprenderán, por tanto: las comedias mitológicas, las comedias sobre argumentos de historia clásica y las comedias de historia extranjera».

La matriz clasificatoria continúa su camino con algunas contradicciones: el orden racional y metódico encuentra aquí su primer tropiezo aparente, nada hay más allá del procedimiento taxonómico, más allá de la matriz lingüística que permita ligar las comedias mitológicas y las de historia antigua con las de historia extranjera, parecería como si se hubiera dejado de lado la génesis temática en aras de la cantidad de obras pertenecientes a cada grupo.

Pero, hay otra razón más poderosa para romper los cuidados criterios temáticos aplicados hasta aquí: la definición del próximo grupo, las «Crónicas y Leyendas dramáticas de España». Al hacer confluir en el grupo anterior las comedias de materias tan amplias queda claro que este grupo se define por la diferencia: no es ni el de las comedias de historia clásica ni el de las comedias de historia extranjera; es, al decir de su editor:

La serie más opulenta y característica del teatro de Lope, aquella donde más de resalto apetece el elemento épico a que debe este teatro su fuer-

za radical y su vitalidad poderosa en los dramas, en suma, fundados en recuerdos y tradiciones de la historia patria.(1919:I,7-8)

Se recobra, entonces, la absoluta eficiencia y eficacia de la clasificación, su modo de establecer las divisiones. La racionalidad y el método son vías que apuntan a reconstruir temáticamente la producción dramática de Lope y a resignificarla alrededor de su producción sobre sucesos variados de la historia de España.

Así, un grupo de obras centrales condiciona y define los géneros que constituirán su periferia (comedias de santos, mitológicas, históricas no de España) y la periferia de su periferia (Autos, loas y entremeses). Coherentemente con ello, en esta organización donde todo es codificado el núcleo también tiene sus jerarquías. Nos dice entonces Menéndez Pelayo:

Caben dentro de esta inacabable serie numerosas divisiones parciales, puesto que Lope no dramatizó sólo los anales de Castilla y León, sino que tomó muchos asuntos de las historias de otros reinos peninsulares, como Aragón, Navarra y Portugal y aun de crónicas de ciudades y de nobiliarios y genealogía de familias más o menos ilustres. (1919, I: 8)

Los lectores deberán comprender, en forma automática, que sólo los anales de Castilla y León coinciden con los «asuntos de la historia patria». La centralidad de Castilla se construye como una tautología obvia y nos la confirma el editor en su prólogo a *El conde Fernán González*, la obra de Lope en la que se esbozan los orígenes de la centralidad política de Castilla:

Emancipó de hecho antes que de derecho su pequeño condado, que con el tiempo había de ser núcleo poderosísimo de la España cristiana; y además del logro de esta semi independencia, origen de tan grandes cosas, la tradición le supuso gran legislador foral, juntando en él los méritos de su hijo y de su nieto. Eclipsó a todos los héroes castellanos excepto el Cid, y no faltó quien le pusiera en parangón con él, y aun le diere la preferencia; pero más generoso el entusiasmo popular, los juntó en una misma admiración y los hizo inseparables hasta por sus genealogías, puesto que al uno se le suponía descendiente de Nuño Rasura, y al otro de Laín Calvo.(1922, III:237)

Pero, las características comunes deben compartirse con otras obras y este grupo se extiende así más allá de las fronteras, de este modo Menéndez Pelayo opta por incluir reinos que luego constituirán la nación española y otros como Portugal que, en algún momento, quedarán afuera. Son interesantes, al respecto, algunas afirmaciones del crítico que pueden rastrearse en los estudios preliminares a las obras sobre sucesos relacionados con la historia portuguesa como por ejemplo *La lealtad en el agravio*

Lo que sí se observa en uno y en otro ingenio, y aun podemos añadir en todos los que dentro de la edad de oro de nuestra poesía trataron asuntos históricos del reino vecino, es no sólo una completa ausencia de todo linaje de hostilidad contra los portugueses, aun en aquellos casos en que el pundonor o la vanidad de Castilla podían parecer interesados, sino una franca y cordial simpatía, más que de hermanos, como quiera que la fraternidad étnica no hubiera bastado a crearla. Para nuestros poetas de aquel tiempo, Portugal era uno de los varios reinos de España, y en sus glorias encontraban motivo de regocijo, y motivo de duelo en sus tribulaciones, y en todo ello inspiración para el canto, hasta cuando eran logradas las palmas del triunfo en luchas fratricidas y a nuestras propias expensas, puesto que ni siquiera al condestable Nuño Álvarez, vencedor en Aljubarrota, le faltaron egregios panegiristas castellanos en prosa y en verso, como ha advertido recientemente el Sr. Sánchez Moguel. Sólo en el siglo pasado empezamos a considerarnos como extraños los unos a los otros, para inmensa calamidad de todos. (1923, IV:127)

También en *El Brasil restituido*, obra que hace alusión a la victoria sobre los holandeses en la ciudad de Bahía en 1625, año en el que todavía las dos coronas están unidas:

Tales palabras podían escribirse con sincera efusión en 1625, última y memorable ocasión en que los dos pueblos demostraron tener una alma sola. Lope, favorecido de la suerte en tantas cosas, lo fue también en recibir la visita de la muerte antes que sus ojos presenciasen el naufragio de 1640. (1927, VI:255)

La materia histórica sigue rigiéndose, como en las comedias de Santos, siguiendo el orden interno que facilita su organización: la cronología. La misma que por sí sola es insuficiente en el momento de clasificar las obras es ahora, subordinada a la materia el modo más útil y fácil de organizarlas para su lectura:

Pero hemos creído que el orden más natural y el que más deja percibir la grandeza del conjunto, es el orden pura y estrictamente cronológico, merced al cual se van desarrollando como en una galería de inmensos frescos o de riquísimos tapices, todas esas rapsodias épicas dramatizadas. (1919, I:8)

No es una elección azarosa, es una elección que coincide con el orden natural. A partir de este enunciado que le adjudica toda la positividad a lo espontáneo de estas secuencias se pueden delimitar algunos núcleos de sentido que acompañarán las Observaciones Preliminares de todas las obras de tema histórico. En lo que tiene que ver con la cuestión editorial, este orden natural posible se presenta fundamentado en la propia historia y en su fluir espontáneo. En algún punto el orden cronológico es posible. Si bien una operación tal desdibuja y confunde la temporalidad de la obra de Lope a los ojos de la filología de nuestros días, es fundamental recordar que refuerza la visión teleológica de la historia barroca claramente presente en la mayoría de este tipo de dramas. Es importante también hacer hincapié en la presencia del concepto de naturaleza, uno de los términos eje en las diferentes polémicas que atraviesan las distintas épocas críticas sobre la comedia nueva desde sus propios contemporáneos. Fueron, indudablemente los teóricos alemanes quienes rescataron esta idea de naturaleza y naturalidad de Lope que Menéndez Pelayo recupera y añade como base para la organización cronológica de sus comedias. Recordemos, por ejemplo, las ideas de Lessing en su *Dramaturgia de Hamburgo* acerca de este problema, las reflexiones de los hermanos Schlegel o el siguiente párrafo del conde de Schack:

Sus creaciones sin número son tan completas, tan bellas, e hijas tan legítimas de una necesidad interior que deberíamos creer que no las produce el poeta, sino la misma naturaleza.

Todo ello nos evoca la simple mención del «orden natural», sin ahondar en las otras dicotomías que completan su sentido, que ya definió J.M. Pozuelo Yvancos (2000) para la formación del canon teatral y que tan bien pueden percibirse en las observaciones preliminares de Menéndez Pelayo. Dice sobre la construcción decimonónica del canon teatral:

El mapa nacionalista del XIX, que siguiendo las ideas de Schlegel se entiende edificado sobre la tradición de una poesía popular, traída al teatro por Lope de Vega, se vincula y se entiende continuador de un nacionalismo prerromántico, cronológicamente muy anterior que vio el enfrentamiento entre los casticistas y los ilustrados a lo largo de todo nuestro siglo XVIII, en que por la vía de la defensa del teatro español del Siglo de Oro se va a configurar el germen conceptual del sistema de canonización que ya digo, se articula sobre la doble contraposición genuino vs. foráneo, popular vs. culto. (245).

2. Un proyecto ideológico

La cita anterior sirve de puerta de entrada al próximo núcleo de significación que estas líneas intentan desentrañar en las advertencias previas de Menéndez Pelayo: la proyección ideológica de una clasificación de estas características.

Este modo de cohesionar la historia de España no hace otra cosa que copiar la conciencia historiográfica barroca, teñida por la idea providencialista y teleológica de los sucesos, propia en gran medida de los cronistas que Lope seguiría para elaborar sus dramas históricos (Oleza, 1995). Claramente el procedimiento taxonómico es absolutamente funcional a la construcción ideológica de un imperio, la supuesta unidad temática definida por Menéndez Pelayo, el casillero al que recurre para agrupar allí determinadas piezas tiene que ver con la unidad geográfica del reino, muchas veces en franca contradicción con los argumentos de las obras que se presentan.

El proyecto clasificador sutura las diferencias entre las regiones que quedan todas subordinadas al proceso histórico castellano, pero también borra los contrastes entre los procesos individuales y colectivos al incluir historias de «ciudades y de nobiliarios y genealogías de familias más o menos ilustres». Todo puede ser clasificado, todo entra dentro de la gran matriz que es el lenguaje, la positividad de las palabras permiten que todas ellas se vuelvan manejables, codificables y lo que es mejor aún productoras de ideología. Las identidades se potencian ad infinitum y encuentran su fórmula ideológica precisa y clara, fórmula en la que cada componente cumple una función específica dentro del gran sistema de la historia dramática de la nación española. Este proceso clasificatorio y organizador origina:

...todas esas rapsodias épicas dramatizadas con cuyos hilos de oro fue tejiendo el gran poeta los anales heroicos de la patria común, llevando de frente toda la materia histórica o tenida por tal, desde el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma, hasta aquellos otros que conmemoran a modo de gacetas, triunfos del día y del momento como el asalto de Maestricht o la batalla de Fleurus. De este modo las crónicas dramáticas generales, las que abarcan un reinado entero o un grupo considerable de acaecimientos, alternarán con las leyendas municipales y heráldicas, no menos significativas, no menos profundamente reveladoras del ideal de la raza, interpretado y llevado a las tablas por Lope más fiel y sinceramente que por ningún otro. (1919, I: 8)

Así, diferentes núcleos semánticos construyen esta idea de unidad, unidad sobre todo geográfica, religiosa (la España cristiana) y política. Thomas Richards (1993:4) en su libro acerca del conocimiento y la fantasía del Imperio en donde estudia el imperialismo británico de fines del siglo XIX indica que:

The truth, of course, is that it was much easier to unify an archive composed of texts than to unify an empire made of territory.

Es iluminador, en el mismo sentido el siguiente párrafo de una carta de don Marcelino a Francisco Rodríguez Marín, fechada el 6 de noviembre de 1900 en donde expresa que:

Y para colmo de aflicción, llegan a mi oído rumores, que no creo y que enérgicamente he desmentido, de que nuestro amigo el Marqués de Jerez trata de enajenar o ha enajenado ya su singular y maravillosa colección de libros de literatura española. Mayor desastre y más irremediable sería éste que los de Cavite y Santiago de Cuba, y pido a Dios que no se confirme; aunque voy pensando que Dios nos ha dejado de su mano.

No es exagerado sostener que la puesta en centralidad de Castilla en las obras que se refieren a su historia asegura la reconstrucción del imperio español, como bien lo prueba el prólogo ya citado de El conde Fernán González. Por otra parte, el agrupamiento de otras obras, en un friso alrededor de ellas colabora para la construcción de una historia nacional. Lo interesante es que muchas veces estos argumentos no tienen casi relación alguna con la historia, a lo largo de todo el siglo XX y a comienzos del XXI el teatro de tema histórico ha sido objeto de múltiples acercamientos, generales (Benjamin, Lindenberger, etc) y particulares sobre el teatro del Siglo de Oro, en todos ellos el primer problema a estudiar es la relación entre la materia histórica y la forma dramática. Recorriendo estos estudios, me atrevo a decir que pese a todas las relativizaciones teóricas y críticas sobre el objeto histórico y su reconversión metodológica en objeto puramente discursivo y pese también a todas las idas y vueltas en la definición de los géneros dramáticos áureos y las diferentes y múltiples posibilidades taxonómicas que la crítica ha ido encontrando en estas décadas, el concepto más amplio y menos ceñido a la «verdad» historicista para Lope de Vega sigue siendo, sorprendentemente, la clasificación de don Marcelino, propia o reelaborada de los autores anteriores que cita en sus advertencias. Puesta a explicar esta aparente paradoja o contradicción creo que es sobre todo por la fuerza ideológica que el crítico santanderino otorga a este grupo de obras, fuerza que para él aumenta el sentido positivo del teatro lopesco y se convierte en su verdadera esencia. No importa que luego en los prólogos abunden enunciados como:

La parte histórica de *Los Prados de León* se reduce a los nombres de los Reyes Don Bermudo y Don Alfonso el Casto. Todo lo demás, o es pura invención del poeta, o procede de alguna leyenda genealógica que no he podido encontrar hasta ahora. (*Los prados de León*) (1922, III:90)

La fábula es de pura invención de Lope, que tomó de la historia el nombre del Rey Don Bermudo (sin determinar cuál de los tres que así se llamaron), y atribuyó a su hermana amores con un cierto conde de Saldaña. El principio, como se ve, recuerda la historia de los padres de Bernardo. (*El vaquero de Moraña*). (1922, III:306)

Quizá hayamos procedido con alguna laxitud calificando de histórica ésta, que en rigor es una comedia palaciana, de amor y celos, semejante a muchas otras de pura invención. Pero nos ha movido a ello, primero, el localizarse la acción en la corte del Rey Don Dionís de Portugal: presentada ciertamente de un modo convencional, en que se ve a las claras que el autor tenía presente, no la humilde monarquía portuguesa de fines del siglo XIII, sino [p. 246] el poderoso imperio colonial de los primeros años del XVI (*El guante de doña Blanca*). (1923, IV:283)

Un recorrido por las distintas observaciones preliminares particulares de cada una de las obras arrojará luz sobre esta idea de la centralidad de la historia de Castilla como proyecto ideológico de la edición. Propongo una mirada a las observaciones preliminares de algunas de las obras descubrir en ellas ciertos enunciados que refuerzan el eje ideológico de reconstrucción de la nacionalidad desde sus orígenes. Dice, por ejemplo, refiriéndose a una serie de romances sobre Bernardo del Carpio en la introducción de *Las mocedades de Bernardo del Carpio*:

Los dos últimos, especialmente, son buenos, aunque no sean viejos ni populares, y honran a los anónimos poetas que los compusieron, todos del tiempo y de la escuela de nuestro Lope. El sentimiento nacional los inspiraba con no menos intensidad que en otros tiempos, y quizá con más reflexiva conciencia, aunque empezase a tomar ya una forma retadora y pendenciera. ¡Qué gratamente han sonado siempre en oídos españoles estos versos, que no faltó quien recordase en tiempo de la guerra de la Independencia. (1922, III:153)

La de *El primer rey de Castilla*

Campea, sin embargo, en este torpe bosquejo, como en todas las crónicas dramáticas de Lope, la idea de la unidad de la historia patria, que aquí se manifiesta mediante la predicción que una gitana hace a Doña Sancha de las futuras grandezas y conquistas de España. (1923, IV: 19)

También en las que dramatizan episodios históricos más cercanos al momento de su escritura como *La Nueva Victoria del Marqués de Santa Cruz*:

La empresa que Lope recuerda en esta comedia no es de las más notables, pero fué de las primeras, y a ella siguió muy en breve la expugnación de Durazo, puerto de Albania. Asociado a los proyectos del gran Duque de Osuna, restaurador de la marina española en el Mediterráneo, triunfó en los Querquenes en 1611, incendió dentro del puerto de Túnez los bajeles de los corsarios en 1623, sostuvo esforzadamente en 1624 el empuje de cuatro galeones turcos, destruyó en el mar Adriático la escuadra de galeras de Argel y Biserta, echando a pique cuatro, incendiando tres y rindiendo las seis restantes por fuerza de armas. Y no menos afortunado contra franceses que contra turcos y piratas berberiscos, se apoderó del puerto de Génova en 1625, y conquistó las islas de Santa Margarita y San Honorato en la guerra de 1635. Varón digno de buena memoria, como otros de su tiempo, que contrarrestaron, cuanto de su parte estuvo, la ya irremediable decadencia, y salvaron el honor militar de su patria, dilatando por mucho tiempo su caída. (1927, VI:236)

Y una vez más en *El Brasil restituído* en donde Menéndez Pelayo explicita claramente el cierre de este recorrido por la historia de España desde los orígenes de Castilla:

[Nuestro poeta] Tejió, pues, en sus versos espléndida corona al héroe del Palatinado y vencedor de Fleurus, al expurgador de Breda y al recuperador del Brasil, invadido por los holandeses. Y ciertamente que ni D. Gonzalo de Córdoba (a pesar del terrible peso de su apellido), ni menos Ambrosio Espínola y D. Fadrique de Toledo, eran indignos de cerrar con sus prestigiosas hazañas el gran ciclo de la historia nacional,

que en tan portentoso número de obras, palpitantes de entusiasmo patriótico, había recorrido Lope. (1927, VI: 244)

3. Un proyecto genérico

No debemos entender, sin embargo, que el criterio unificador es meramente patrimonio de lo temático y de sus potencialidades ideológicas. Los temas y los significados están cohesionados por un nivel más: aquel que tiene que ver con una suerte de jerarquización genérica interna y paralela, propia de los Estudios sobre Lope de Vega. En cada una de los estudios previos a las obras, hay menciones elogiosas a su relación con los ciclos épicos o a sus relaciones con la lírica o con tradiciones que permiten percibir cierta circulación en el marco de lo «popular». La superioridad de la épica, el regreso a un pasado mítico e idealizado, ecos todos de las interpretaciones de los ideólogos románticos se manifiestan claramente en estos prólogos y en los juicios valorativos que en ellos se producen. Es fácil explicar esta preeminencia a partir de la apropiación de Menéndez Pelayo de ciertos postulados de los teóricos alemanes del siglo XIX. Es el caso de, por ejemplo, Herder quien sienta las bases para la Naturpoesie española y de quien Menéndez Pelayo opina que:

Inspíranos estas reflexiones un escritor elocuentísimo, a quien colocamos entre los artistas más bien que entre los filósofos, porque debe a su estilo la mayor parte de su acción, y porque fue gran poeta, aun escribiendo en prosa. Es imposible trazar, por rápidamente que sea, la historia de las ideas críticas en Alemania durante los primeros años del siglo, sin tropezar con el gran nombre de Herder (1744-1803). Y lo que nos mueve a consignar este nombre en la historia de la Estética, no es precisamente la *Kalligone* (1801), obra de su vejez, en que con débil talento metafísico intentó oponerse a los resultados de la *Crítica del juicio*, de Kant, sino la universalidad de su intuición estética, el don singular que poseyó de entender o adivinar la poesía de las edades pretéritas, lo que él llamaba voces de los pueblos, la propaganda que hizo del principio de las nacionalidades literarias, su traducción libre e inexacta (como hecha de una versión francesa), pero elegantísima, al decir de los alemanes, de nuestros romances del *Cid*, primer fundamento de la boga algo caprichosa que alcanzaron estos romances en Europa, con detri-

mento de otras partes no menos bellas y más genuinas de nuestra poesía popular. (ed. 1943, IV:105)

Pero es también la marca de la labor de Jacob Grimm, a quien don Marcelino tributa su reconocimiento en varias oportunidades, sobre todo a partir de su trabajo como seleccionador y clasificador de los romances:

El haberlos distinguido de los otros no es gloria de Quintana, ni siquiera de Durán, sino de Jacobo Grimm, coloso de la filología, el cual, en su *Silva de romances «viejos»* (Viena, 1815), advinó la verdadera clasificación de ellos y la verdadera teoría de nuestro verso épico, desarrollada luego admirablemente por Milá y Fontanals, y entendida de muy pocos. (ed.1943:414)

Precursor de la época nueva, y aun pudiéramos decir de la novísima, fué Jacobo Grimm, cuando en su *Silva* (1815) distinguió con intuición certera y genial los romances viejos de los que no lo son, a la vez que adivinaba la teoría del primitivo metro épico, restableciendo el hábito de escribirle en líneas largas.(ed.1944: 146)

En esta revalorización de la épica y de la poesía popular ambos estudiosos (Herder y Jacob Grimm) reaparecen trazando una suerte de genealogía de la crítica alemana que funciona a modo de ensayo y error sobre la literatura española, en la que Menéndez Pelayo se inscribe como lector y como crítico:

Pero poco importaba este error de la primera hora: en pos de la falsa poesía popular tenía que venir el conocimiento de la verdadera, que ya el instinto de Herder presentía o adivinaba a través de las rapsodias que le servían de texto. Precisamente a la crítica alemana pertenece la gloria de haber hecho el deslinde Pero sin el *Cid* de Herder, publicación amena, fácil y popular, de un hombre de genio, ¿quién sabe si hubiera llegado a germinar en el espíritu de Jacobo Grimm el pensamiento de la *Silva de romances viejos* (1885), primera edición formal de la parte verdaderamente épica de nuestros romanceros? (ed.1944: 404)

El gusto por la épica y la poesía tradicional lleva inmediatamente a la construcción de un pasado histórico ideal que se remonta a la Edad Media. Este intento de jerarquizar las voces del pasado, el lenguaje de la Naturaleza, la edad de oro de la nacionalidad española se ve claramente plasmado en las observaciones preliminares a la mayoría de las obras que dramatizan episodios anteriores generalmente al reinado de los Reyes Católicos. Menéndez Pelayo concibe un sistema genérico evolucionista en el cual el teatro histórico se constituye como una continuidad casi natural de la épica en una suerte de sistema de evoluciones que llega hasta el teatro de Lope que es el mejor medio para transmitir la esencia nacional de España:

Pero en esta creación gloriosa hay que sumar con la fuerza individual y con el fiat luminoso del genio la fuerza anónima, colectiva, secular, que empujaba ese raudal inmenso; la tradición épica, que persistía en la literatura castellana más que en otra ninguna de las vulgares y se prolongaba a través de las edades clásicas, remozándose sin cesar en nuevas formas, que iban sustituyendo y enterrando la letra de las antiguas, por lo mismo que tanto conservaban de su espíritu. En otras naciones la poesía de la Edad Media, olvidada por el pueblo y desdeñada por los doctos, durmió desde el Renacimiento en vetustos códices, tanto mejor guardados cuanto menos leídos, esperando que el soplo de la erudición moderna viniese a darle un nuevo género de vida. En España, por el contrario, esa poesía nunca dejó de ser popular, y sentida y amada por toda casta de gentes, primero en los poemas de gesta, luego en las crónicas, después en los romances y, finalmente, en el teatro.(ed.1944: 40-41).

En este sentido los prólogos, por lo menos los que corresponden a los dramas de la época histórica mencionada funcionan siguiendo una matriz casi idéntica. Todos ellos se instauran como textos que explican la trayectoria seguida por las distintas materias épicas, más allá de los comentarios a las obras en sí mismas. La presencia y el análisis casi exhaustivo de las diversas fuentes se convierte en el eje central de estos estudios que desarrollan las ideas que sobre los ciclos épicos. Así lo manifiesta Menéndez Pelayo en otros lugares de su producción crítica, en consonancia con las ideas que sobre épica producen, por ejemplo,

las teorías pidalianas o a las que ha antecedido Milá y Fontanals como por ejemplo en la siguiente cita que puede parecer demasiado extensa pero que es fundamental para la intelección de mis afirmaciones:

Sin haber en nuestra primitiva poesía heroica verdaderos y extensos ciclos, como los hay en la epopeya francesa, pueden notarse un cierto número de temas predilectos o capitales, cuya elaboración continúa a través de los siglos, modificándose al compás de las vicisitudes del gusto literario y de las transformaciones históricas de nuestro pueblo. Estos temas épicos, prescindiendo del de la pérdida de España, que no es nacional de origen, aunque llegó a españolizarse mucho andando el tiempo, se reducen a cuatro: Bernardo del Carpio, Los Infantes de Lara, Fernán González y sus inmediatos sucesores y, finalmente, el Cid, que eclipsa a todos los héroes poéticos que le precedieron y de quien puede decirse que resume toda la savia de nuestra poesía histórica, y que es la más alta encarnación y representación de ella.[...] Pero nadie duda hoy que ese poema [el del Cid] aunque solitario hasta ahora, no fué, el único, ni tampoco el primero de su género, sino que perteneció a una serie bastante rica de cantares de gesta, que [p. 152] en su primitiva forma no conocemos ya, pero que indirectamente nos son revelados por otros textos históricos y poéticos en que persistió la materia épica, aunque la forma cambiase. La Crónica general, recogiendo en extracto las gestas primitivas, contribuyó mucho a que se perdiesen, pero no las extinguió del todo. Lo que hicieron fué tomar nueva forma, surgiendo en el siglo XIV una épica secundaria, que influyó a su vez en las refundiciones de la Crónica, y de la cual, además, nos quedan, aunque pocos, notables fragmentos, que arrojan inesperada luz sobre el origen de los romances, tenidas en otro tiempo por la forma más antigua de nuestra poesía popular, cuando son, por el contrario, la más reciente, y apenas puede decirse que pertenezcan a la Edad Media más que por su inspiración primitiva. Heredaron el metro de dieciséis sílabas, propio de la segunda edad de nuestra epopeya (como vemos en la Crónica Rimada, y en la abundancia de octosílabos que contiene la Crónica particular del Cid, sacada de una de las refundiciones de la General), y fueron, en la mayor parte de los casos, ramas desgajadas del tronco épico, más bien que vegetación lírica nacida a su sombra. (ed.1944: 151-152)

Así, en aquellos casos en donde la filiación con los ciclos épicos es clara, don Marcelino acumula información acerca de la materia histórica y de las posibles fuentes utilizadas que siempre incluyen crónicas y su-

puestos romances viejos, tal es el caso de *La comedia de Bamba*, *El bastardo Mudarra*, *El conde Fernán González*, las obras referidas a *Bernardo del Carpio*, *Las paces de los reyes y judía de Toledo* o *La campana de Aragón*, entre muchas otras. Las comedias genealógicas funcionan del mismo modo, en ellas la materia dramatizada también es el resultado de una serie de crónicas locales, nobiliarios o leyendas genealógicas. Por su parte, en aquellas obras que no desarrollan materia histórica de ningún tipo, su inclusión en este grupo se ve legitimada ya sea por su potencialidad épica, ya sea por los ecos del pasado que se vislumbran por el manejo de la poesía tradicional:

No es de esas *Los Tellos de Meneses*; al contrario, es uno de los tipos más puros del otro género de leyendas, de las que no dramatizan un texto épico, sino que fueron concebidas ya como embrión dramático. Y este género de comedias, tal como Lope le entendía y practicaba, suelen contener en pleno desarrollo lo que ni la historia ni la misma canción heroico-popular indican, sino de un modo sobrio y elemental: la descripción de las costumbres domésticas y patriarcales, contrapuesta a la agitación de la vida guerrera; la pintura de un interior rústico y montañoso, tal como el poeta y sus espectadores se imaginaban que habría sido en una antigüedad lejana y poética, pero cuyos vestigios no se habían borrado aún en ciertas comarcas de la Península. (1922, III:208)

Se podría argumentar, y no sin razón, que estas consideraciones parecerían funcionar solamente para aquellos dramas históricos que ubican su materia dramática en las primeras épocas de la historia de España, pero creo que es posible no solamente extender estas afirmaciones a otros períodos sino también plantear, en consonancia con los apartados anteriores, que esta época está construida como el motor de los dramas históricos de Lope.

Más allá de estas especulaciones creo que es posible encontrar en este tipo de obras el mismo espíritu de reivindicación y de jerarquización de los géneros establecido para las obras en donde la presencia de la épica o de los elementos tradicionales es más fácil de demostrar. Es el caso de, por ejemplo, *La Santa Liga*, obra en la que se dramatiza la batalla de Lepanto y de la que don Marcelino opina que:

Pero la tercera jornada se levanta en gran manera sobre las anteriores, y está animada de espíritu verdaderamente épico, como dice Schack. Las palabras puestas en labios de Juan Andrea Doria, del Marqués de Santa Cruz y del mismo Don Juan de Austria, no son indignas de tales héroes. Era problema insoluble, aun para el arrojado de Lope y la libertad omnímoda del escenario casi ideal en que se movía, representar dramáticamente la batalla naval; pero tampoco la substituyó con una narración fría pronunciada por algún mensajero o faraute, sino con una descripción progresiva que al mismo tiempo es una especie de coro triunfal, puesto en boca de tres figuras alegóricas, España, Roma y Venecia.(1927, VI: 126)

Y se ve también claramente en la reivindicación de la presencia de las canciones populares en el *Arauco Domado*:

Pero no hay duda que esta pieza aventaja mucho a *El Nuevo Mundo*, tanto por el mérito del estilo correspondiente a la madurez del autor, como por algunos felices toques de color local americano, más o menos auténtico, pero que basta para el efecto poético. El canto de guerra de los araucanos, cuyo estribillo es Caupolicán, parece imitación de otro de Mira de Amescua, que está en la primera escena de la comedia de los nueve ingenios; pero la canción india que acompaña al baile de Quidora y Leucotón (jornada tercera del Arauco) es enteramente original de Lope, y salvo las impropias alusiones mitológicas, tiene cierto sabor exótico muy agradable. Acaso Lope, tan curioso aficionado de la música y danza popular, quisiera remedar los yaravíes peruanos.(1927,VI:223)

Son, de este modo, tres ejes los que estructuran la organización y la clasificación que lleva adelante don Marcelino alrededor de las comedias de Lope de Vega, cosmovisión jerárquica que va definiendo concéntricamente sus núcleos y su periferia y que ubica a las obras de tema histórico en el centro del sistema gracias a las características que poseen temática, ideológica y genéricamente. No solamente esto queda claro en las Advertencias a los estudios preliminares sino que puede comprobarse en los acercamientos a los prólogos de cada una de las comedias.

Por otra parte, la eficacia posterior de esta clasificación en la que Menéndez Pelayo recoge ideas de algunos de sus antecesores (Chorley o

el conde de Schack entre otros), puede comprobarse en esta cita de Joan Oleza (1994:236)

Asombra comprobar que en una producción tan vasta como la de Lope, la bibliografía crítica se acumula una y otra vez sobre las mismas obras y que la selección de esas obras recae en gran medida sobre las doscientas que ya seleccionara Menéndez y Pelayo y cuyo grupo más coherente y numeroso es el basado en las «Crónicas y Leyendas españolas».

Esto no es más que un paso en el acercamiento a las Observaciones Preliminares del grupo de Crónicas y Leyendas dramáticas de España, un paso que trata de ver de qué modo se construye el objeto de estudio en una encrucijada en la que confluyen distintas líneas filosóficas, estéticas pero también de coherencia ideológica. Este acercamiento deja abiertos ciertos interrogantes, por ejemplo las posibilidades de pensar la relación de este proceso clasificatorio con la Ideología, como la última de las filosofías clásicas, como proceso que debía desarrollar a partir de la representación más pequeña el gran cuadro de todo lo representable (Foucault, reimpr.2002).

Resta, también un análisis exhaustivo de cada uno de los prólogos (si bien la matriz de todos ellos es siempre la misma) para lo cual sería interesante realizar una suerte de selección de obras más representativas y revisar detenidamente sus estudios preliminares, de esa metodología surgen estas líneas pero seguramente hay otras reflexiones posibles que también aportarán otros sentidos a los Estudios sobre Lope de Vega.

Por último, y en eso me encuentro trabajando actualmente, es necesaria la definición de una línea de trabajo para los prólogos de estas obras que dramatizan la materia histórica posterior a los Reyes Católicos para vislumbrar si en ellas predomina el mismo tipo de acercamiento o se añade algún núcleo de sentido importante. Todo ello contribuirá, sin duda, para recuperar de un modo más satisfactorio el paradigma en el cual se haya inmerso el erudito de Santander.

FLORENCIA CALVO
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
CONSEJO NACIONAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TÉCNICAS

Bibliografía

- ALONSO, DÁMASO, 1956, *Menéndez Pelayo, Crítico literario*, Madrid, Gredos.
- CATELLI, NORA Y MARIETA GARGATAGLI, 1998, « Los mundos paralelos según Menéndez Pelayo» en *El tabaco que fumaba Plinio*, Barcelona, Ed. Del Serbal, 396-402.
- CHICOTE, GLORIA, 2000, «El romanticismo alemán y la construcción del Romancero como objeto de estudio», en: Rafael Beltrán (ed), *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Publicaciones de la Universitat de València, Departament de Filologia Espanyola. pp.17-24.
- GODZICH, WLAD, 1994, *The culture of literacy*, Cambridge, Harvard UP.
- FOUCAULT, MICHEL, (reimpr.) 2002, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, ed.1919, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, I*, Obras Completas, 10, edición ordenada y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.
- , ed. 1922, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, III*, en Obras Completas, 12 .
- , ed. 1923, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, IV*, en Obras Completas, 13.
- , ed. 1927, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, VI*, en Obras Completas, 15.
- , ed. 1943, *Historia de las ideas estéticas en España, III, Siglo XVIII* , en Obras Completas, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina.
- , ed. 1943, *Historia de las ideas estéticas en España, IV Introducción al siglo XIX (I Alemania-II Inglaterra)*, en Obras Completas.
- , ed. 1944, « Sobre la poesía heroica primitiva» en *Estudios de Crítica histórica y literaria, I*, Obras Completas, Buenos Aires, Espasa-Calpe, Argentina, 143-160.
- , ed.1944, « Los estudios hispanoalemanes del doctor Farinelli», en *Críticos y novelistas del siglo XIX* , *Estudios de Crítica histórica y literaria, V*, Obras Completas, 393-406.
- , ed. 1944, «El drama histórico», *Estudios de crítica histórica y literaria, VII*, Obras Completas,31-45.
- OLEZA, JOAN, 1994, «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse eds. *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christian Faliu-Lacourt*. Kassel. Edition Reichenberger, 235-250.

-----, 1996, «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, Univ. Aut. de Barcelona, I, 119-135.

-----, 1997, «Del primer Lope al Arte Nuevo», Estudio Preliminar, en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*.. Edición de D.Mc Grady. Barcelona, Crítica, IX-LV.

POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, 2000, «Popular / culto, genuino // foráneo: canon y teatro. Español». *Theatralia III. Tragedia, Comedia y Canon*, 235-260.

-----, 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. Encuentros y revisiones*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana- Vervuert, 2002, 335-351.

RICHARDS, THOMAS, 1993, *The Imperial Archive: Knowledge and Fantasy of Empire*, London, Verso, 1993