

Guillermo Serés Guillén y Germán Vega García-Luengos, dirs. *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*. Santander. Real Sociedad Menéndez Pelayo. Editorial de la Universidad de Cantabria. 2016.

El volumen viene a culminar la reducida serie de las «ediciones del centenario» que se han ido realizando desde 2006, primero al calor de los ciento cincuenta años del nacimiento de don Marcelino Menéndez Pelayo y ahora en ocasión, en 2012, de los cien años de su muerte. En él se abordan varias facetas del descomunal trabajo de edición y estudio llevado a cabo por el erudito santanderino sobre el teatro de Lope de Vega. Inaugurado por una breve presentación de los directores, el libro reúne catorce trabajos de cuyo encargo se han responsabilizado las dos entidades más obligadas hoy por la memoria del binomio de figuras evocado en el título: la Sociedad Menéndez Pelayo de Santander y el grupo Prolope de la Universidad Autónoma de Barcelona; también ha sido partícipe de la efeméride la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, que en septiembre de 2011 acogió el seminario en el que se presentó una primera versión de estos trabajos.

No puede ser soslayada, en el marco de una más amplia actividad de investigación, la ingente aportación que para la edición del teatro de Lope y su estudio supuso el esfuerzo de Menéndez Pelayo. De ahí que la idea y la realización de este libro sean una valiosa ocasión para trazar un balance oportuno de lo que significó una experiencia intelectual del santanderino en lo que a Lope se refiere y observar de forma más consciente las principales sendas batidas por la investigación posterior y en cierta medida posibilitadas por aquella labor. Podría observarse, como hacen en su «Presentación» Guillermo Serés y Germán Vega recordando palabras de Dámaso Alonso, que a la extrema facilidad de escritura del creador, Lope, correspondió la capacidad de trabajo del gran historiador de la literatura, don Marcelino. Cuando, hacia la última década del siglo XIX, la Real Academia Española le encomendó al estudioso montañés la empresa de editar la obra teatral completa de Lope, se contaba principalmente con el precedente de Hartzenbusch: en los cuatro tomos de la Biblioteca de Rivadeneyra del que se había ocupado, habían aparecido más de ciento veinte comedias del Fénix, sin aparatos ni comentarios y con una selección al fin y al cabo poco coherente. Menéndez Pelayo empezó la edición y el estudio de las piezas en 1890 pero su prematuro fallecimiento en 1912 vino a truncar el plan de trabajo; el hecho de que no fuera nombrado presidente de la Academia en 1906 contribuyó con toda probabilidad a enfriar su entusiasmo por el proyecto. Al principio, el erudito santanderino tuvo que lidiar con cuestiones teóricas (elaborar una taxonomía sistemática de un corpus

desbordante) y prácticas (conseguir copias de manuscritos e impresos dispersos también fuera de las fronteras nacionales); aun así, la pasión sincera que nutría por el Fénix, al que consideraba el escritor que mejor encarnaba los rasgos distintivos de la cultura y la literatura nacionales, cuajó en el valioso fondo de manuscritos e impresos antiguos de su notable biblioteca y en los quince tomos en formato gran folio editados por la Real Academia hasta 1913. Abriría la colección la biografía de La Barrera, seguirían doce tomos con lo que el editor consideraba lo más granado del corpus lopesco (comedias de asunto religioso; comedias de historia, leyendas y tradiciones españolas; diez piezas novelescas) y los respectivos estudios preliminares, a los que se añadirían dos volúmenes publicados al año de su muerte y ya sin introducción. Emilio Cotarelo y otros intelectuales tomarían el relevo en la actividad editorial, hasta que en 1989 Alberto Blecuá fundara en Barcelona el equipo de investigación Prolope, cuyas publicaciones empezarán en 1996 y prosiguen hoy valiéndose de la aportación de filólogos de distinta procedencia. Como es sabido, se trata por longevidad de un proyecto único para las humanidades en España, pensado para hacer frente, con criterios ecdóticos lo más rigurosos posible, a un fenómeno abrumador, el de la producción para la escena de un dramaturgo que no tiene parecido en la tradición europea. Otros proyectos de investigación a lo largo de los últimos años han ido aplicando criterios afines a la tarea de edición de piezas de los dramaturgos más relevantes del siglo XVII. Cabe no olvidar, sin embargo, que la labor de don Marcelino ha representado una etapa previa que ha facilitado los principales logros recientes, cuando la recuperación filológica ha ido de la mano de una renovada presencia de obras del período áureo en los escenarios.

Los expertos que han colaborado en el libro han abordado un espectro amplio de temas relacionados más o menos abiertamente con la hazaña lopista de Menéndez Pelayo. Una parte significativa de los trabajos se ha consagrado a cuestiones ineludibles y de amplio alcance: los ascendentes y los objetivos de la configuración del canon del teatro áureo realizada por Menéndez Pelayo (Joan Oleza), su contextualización histórico-literaria (Leonardo Romero Tobar), la caracterización de los estudios del erudito santanderino desde las coordenadas de la crítica literaria (Felipe B. Pedraza), la apreciación de sus ediciones desde la crítica textual (Luis Iglesias), su trabazón con los proyectos de edición teatral de la época y las peculiaridades con respecto a ellos (Rafael González Cañal), algún proyecto destacado que les sucedería unas décadas más tarde (Guillermo Serés).

Joan Oleza («Menéndez Pelayo y Lope de Vega: la lucha por el canon», pp. 13-42) señala como Menéndez Pelayo, apoyándose en el Conde de Schack y en el austríaco Franz Grillparzer, devolvió a Lope una centralidad que no había tenido en la crítica romántica alemana ni española (15). Desde cimientos que

armonizaban a Kant -independencia del arte, lo bello como una esfera autónoma- con la estética idealista de Schelling y Hegel, don Marcelino pudo justificar su escaso entusiasmo por los autos sacramentales de Calderón y criticar en las tragicomedias su visión del honor y lo que en el dramaturgo percibió como amaneramiento y barroquismo, para lanzarse a una rehabilitación del arte de Lope en clave «realista» e histórica. Fue una de las operaciones culturales más relevantes llevadas a cabo por el estudioso santanderino. De hecho, le resultarán gratos sobre todo dos géneros entre los que el Fénix practicó: la comedia de costumbres contemporáneas y el drama histórico. Para el santanderino, Lope es esencialmente el dramaturgo de la historia española, el recreador de su tradición épica; convenientemente Oleza recuerda que es en la línea que de Balmes llega a Menéndez Pelayo donde se construye el edificio católico-conservador del nacionalismo español (21). Don Marcelino también aplica a Lope la idea herderiana del genio capaz de encarnar el espíritu de un pueblo, sin que esa influencia romántica entre en conflicto con sus presupuestos realistas: el autor emplea de esa manera el método dialéctico que aprendió en Hegel. Se aprecia en Menéndez Pelayo un eclecticismo indudable, propio, según Oleza, de quien no produce una revolución del conocimiento, sino que se muestra capaz de asimilar una época y de traducirla en una suma integrada de saberes (33). El erudito podrá entonces considerar «grosero y mecánico» el positivismo, pero no tendrá reparos en asumir, en el método histórico adoptado, buena parte de su instrumental: el estudio de fuentes, la contextualización de la obra de arte, los repertorios bibliográficos. Buena muestra de todo ello son *Los estudios sobre Lope de Vega*.

En la misma estela, Leonardo Romero Tobar («La edición del teatro de Lope de Vega y su contexto histórico-literario», pp. 43-58) recuerda cómo para Dámaso Alonso el conocimiento del cancionero gallegoportugués y el de la lírica de tipo tradicional fueron decisivos en la valoración que Menéndez Pelayo hizo del teatro de Lope. Para don Marcelino, el solo Lope «es una literatura» (45). El catedrático emérito de la Universidad de Zaragoza reconstruye las dinámicas que llevaron a la salida de los quince tomos relacionados con la biografía y el teatro de Lope al cuidado de Menéndez Pelayo, observa la «lenta y poco resonante» recepción crítica de la que gozaron y deslinda el alcance de la intervención del santanderino, quien eligió los textos a editar, redactó el estudio introductorio de cada pieza dramática, además de las «Observaciones generales», y contó con un buen número de colaboradores (de Paz y Meliá a Rodríguez Marín, de Gayangos a Durán...). Muy oportunamente, Tobar reincide en la idea de que las preocupaciones estéticas y políticas de la segunda mitad del siglo XIX encontraron eco en las estimaciones de Menéndez Pelayo

(52): este fue crítico con los neoclásicos y el catalanismo, deudor del romanticismo en la revalorización de la épica medieval y en cierto sentimiento nacionalista que aflora en sus consideraciones que preceden a varias de las piezas de temática histórica de Lope y no dejó de aprovechar el otro importante modelo estético contemporáneo: el realismo (56). También Felipe B. Pedraza («Coordenadas críticas de los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* de Menéndez Pelayo», pp. 59-79) ahonda en los principios estéticos subyacentes a los *Estudios*. Menéndez Pelayo, más hijo de su época de lo que estaba dispuesto a reconocer, pudo fundar su predilección por Lope en una dialéctica de atracciones y repulsiones que queda definida por tres elementos: un clasicismo enraizado en la lectura de Horacio, el historicismo romántico con la correspondiente búsqueda de la identidad nacional y el realismo.

Intelectual que se propone estudios de conjunto, erudito de panoramas y de grandes síntesis, Menéndez Pelayo debió de encontrar menos gratificante la labor de detalle, el cotejo minucioso de variantes y la filiación de testimonios. Así lo ve también Luis Iglesias Feijoo («Menéndez Pelayo como crítico textual», pp. 81-97), quien a través de tres botones de muestra analiza la práctica editora del polígrafo santanderino. Tal como pasó más generalmente en España a caballo entre el siglo XIX y el XX, se capta en nuestro autor cierto desinterés por el «método» lachmanniano. Y en efecto al abordar la extensa producción de Lope, Menéndez Pelayo, asumido un principio taxonómico de carácter temático, reivindica un criterio «eclectico» a la hora de fijar los textos. El adjetivo puede dar cuenta de actitudes muy dispares; por ejemplo, cuando el testimonio que transmite la obra es único y presenta un texto estragado, afirma el editor: «no queda más recurso que el del juicio y gusto propio, los cuales han de ejercitarse con la mayor parsimonia» (cit. p. 92). Es evidente el sentido común, a la par que la falta de método. En definitiva, si la labor como crítico textual de don Marcelino no fue especialmente rigurosa, acaso eso se debió más a las tendencias de la época en que vivió, poco atenta a la hora de aclimatar los progresos experimentados a lo largo del XIX, sobre todo en Alemania y Francia, por la hermenéutica y la crítica textual, que a sus limitaciones personales, por mucho que su talante también pudo influir en ello.

Por otro lado, el panorama decimonónico de las ediciones de teatro no dejaba de manifestar a la vez cierta vitalidad y claras limitaciones, incluso en su proyecto más ambicioso, el de la Biblioteca de Autores Españoles, tal como estudia Rafael González Cañal («Las ediciones de teatro de la Biblioteca de Autores Españoles», pp. 99-122). Junto a Agustín Durán, fue sin duda Hartzzenbusch la figura clave en la recuperación del patrimonio del teatro clásico español; ello es cierto, como ha dejado sentado Germán Vega, «por

cantidad, sin ninguna duda, y por calidad, si se mide con la vara de su época» («La restauración del teatro clásico», en *Juan Hartzzenbusch 1806/2006*. Ed. Montserrat Amores. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles», 2008, p. 124). Con Mesonero Romanos, el madrileño, que en las piezas áureas encontró alimento también para sus creaciones originales y sus refundiciones, será uno de los principales editores de obras teatrales en la magna empresa editorial ideada por Manuel Rivadeneyra y dirigida en la vertiente literaria por Carlos Aribau. Hartzzenbusch llegaría a editar diez tomos de la BAE, adjudicándose dramaturgos señeros como Tirso, Calderón y Alarcón, además del Fénix; no adoptó criterios filológicos rigurosos y a veces ni siquiera dejó constancia de sus intervenciones en el texto; de forma parecida actuó Mesonero, lo que viene a confirmar que uno y otro llevaban a la práctica una manera de proceder que se consideraba legítima en la época en España. Menéndez Pelayo, que sucedió precisamente a Hartzzenbusch en el sillón «» de la Real Academia, no pudo eximirse de dirigir algunas críticas al trabajo de los colectores de Rivadeneyra en relación al género, el teatro, por ellos privilegiado. Lamenta la ausencia de los dramaturgos anteriores a Lope, la calidad desigual de los prólogos a las ediciones y sobre todo el que varios textos se hayan establecido a partir de testimonios de dudosa autoridad (115-116). En el caso de Hartzzenbusch critica que rara vez el editor haya acudido a los manuscritos, pero honradamente no deja de reconocer el importante precedente que supusieron sus ediciones. Crear una Nueva Biblioteca de Autores Españoles equivaldría a continuar y complementar la anterior actividad de la BAE.

Siguiendo en el ámbito del estudio del trabajo de edición, Guillermo Serés («Estudios y ediciones recientes de las obras de Lope de Vega», pp. 123-158) ilustra la articulación y el alcance de las ediciones críticas del equipo Prolope. El proyecto, asentado en sólidas bases ecdóticas, ha ido publicando las piezas extensas de Lope con cierta regularidad siguiendo el patrón de su difusión original (es decir, en *Partes*) y según rasgos establecidos que Serés recuerda: tras una exhaustiva *recensio* de los testimonios, se elige el texto base y se fija un texto crítico depurado de errores y modernizado en la grafía y en la puntuación. Serés, que con Alberto Blecuá estuvo al frente del proyecto que ahora codirigen Gonzalo Pontón y Ramón Valdés, también ofrece botones de muestra de seis diferentes especímenes de comedias en su día editadas o coeditadas por él (desde *El príncipe despeñado* hasta la autoparodia lopesca que supone *La Arcadia*). El corte eminentemente filológico de los estudios introductorios de las comedias no cancela del todo la deuda contraída con Menéndez Pelayo, pues a menudo aún resultan de suma utilidad las noticias y

consideraciones proporcionadas por él, mientras la publicación de los textos, como se ha dicho, en volúmenes cuya conformación se ajusta a la que tuvieron cuando aparecieron en el siglo XVII, sí supone una comprensible toma de distancia de una clasificación, la del maestro santanderino, condicionada por componentes ideológicos como la centralidad de Castilla (124-126); bien lo señaló Florencia Calvo («La clasificación de las obras de Lope de Vega por Marcelino Menéndez Pelayo». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXII, 2006, pp. 331-352). Por mi parte, recuerdo que en 2017 Prolope ha llegado a publicar la *Parte XVI* de comedias.

Siguen en el volumen unos trabajos de enfoque más puntual y acotado, respectivamente sobre los autos (Mercedes Rodríguez Pequeño, «Menéndez Pelayo ante los autos de Lope de Vega. Teoría sobre el género», pp. 159-177), las comedias de santos (Natalia Fernández Rodríguez, «Menéndez Pelayo y la recepción crítica de la comedia de santos de Lope de Vega», pp. 179-198), la autoría principal de la *Expostulatio Spongiae* (Julián González-Barrera, «Identidad y saber en la *Expostulatio Spongiae*: tras los pasos de Julio Columbario», pp. 199-218), la predilección de don Marcelino por Lope (Sofía Cantalapiedra Delgado, «Lope de Vega y Menéndez pelayo: dos siglos y un *teatro nacional*», pp. 219-229) y tres versiones de *La dama boba* pertenecientes a épocas y contextos culturales diferentes (Gema Cienfuegos Antelo, «'De tus mudanzas me admiro'. *La dama boba* de Lope desde el siglo XIX», pp. 231-257). Me limito a demorarme brevemente en el trabajo de González-Barrera. Vuelve este a la polémica generada por la aparición clandestina de la *Spongia* en 1617 y sobre todo a la respuesta que recibió al año, la *Expostulatio Spongiae*, miscelánea en latín en defensa de Lope en la que participaron numerosos autores entre los que destacaba Julio Columbario, que firmó la real *Expostulatio* o parte central del libro, así como otra sección del mismo, el *Oneiropaegnion*, especie de sueño alegórico narrado en primera persona. Hace pocos años González-Barrera estudió la *Expostulatio*, la editó en latín y la acompañó de una traducción al castellano (*Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*. Kassel: Reichenberger, 2011); al hilo de este trabajo, el investigador consideró que tras el pseudónimo Columbario se escondía el madrileño José Antonio González de Salas y en el volumen que reseñamos reitera su hipótesis de autoría, que ahora intenta reforzar con otras argumentaciones, señalando en nota, por otro lado, que en un trabajo de 2012 Pedro Conde atribuyó la *Expostulatio* al humanista badajocense Juan de Fonseca y Figueroa, otro intelectual involucrado en la elaboración del polémico libro (y sabemos que anteriormente se había señalado a Francisco López de Aguilar como la persona oculta tras el *nom de plume* Columbario). Recordaré que en fechas recientes Pedro Conde y Xavier Tubau

han editado, anotado y traducido pulcramente la *Expostulatio*, desarrollando un articulado abanico de argumentaciones destinado a corroborar su propuesta de atribución del meollo y de otras secciones del libro al mencionado Fonseca y Figueroa, que fue pariente del Conde Duque de Olivares, canónigo de la catedral de Sevilla desde 1607 y autor de una densa producción manuscrita (véase *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*. Madrid: Gredos, 2015, pp. 55-95). A lo largo del siglo XX el acceso a los contenidos crítico-literarios de la polémica literaria estuvo vinculado especialmente a los nombres de Menéndez Pelayo y Joaquín de Entrambasaguas, el primero a raíz de las observaciones contenidas en la *Historia de las ideas estéticas en España* (que luego confluye, con añadidos, en sus *Estudios sobre Lope de Vega*), el segundo por apuntar su atención al desenvolvimiento histórico de la *querelle*.

Pertencen al segmento final de *Menéndez Pelayo y Lope de Vega* tres estudios que analizan respectivamente las relaciones del erudito santanderino con el teatro coetáneo, la presencia de Lope en su biblioteca y en las páginas del *Boletín* que lleva su nombre. El primero de ellos, realizado entre varios autores (José Manuel González Herrán, Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, «Marcelino Menéndez Pelayo frente al teatro de su tiempo», pp. 259-281), aborda la consideración que a Menéndez Pelayo le mereció el teatro de su tiempo, reconstruida a través de los textos teatrales del siglo XIX y de principios del XX que se encuentran en su célebre biblioteca, las referencias a obras dramáticas en su *Epistolario* y los juicios sobre teatro vertidos en su obra de historiador y crítico literario. Emerge un cuadro definido: el santanderino prestó escasa atención a la literatura decimonónica y no mostró entusiasmo por el drama romántico autóctono (siendo excepción el interés que manifestó por Pereda y Galdós). En el fondo estaba su resistencia a ocuparse, en calidad de crítico, de los contemporáneos (280).

Cierran el volumen dos contribuciones, respectivamente de carácter catalográfico y bibliográfico: la primera, de Germán Vega (pp. 283-310), sobre el considerable conjunto de obras de Lope que se encuentra en el fondo de teatro antiguo español de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, comprensiva de un repertorio que se vale de anteriores aportaciones, algunas del mismo autor (muchas de las piezas están disponibles en facsímiles digitales desde 2012 en el portal de Teatro Clásico Español de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes); la segunda, una nota, firmada por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez (pp. 311-321), sobre los estudios concernientes a Lope que ha ido publicando la revista *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* desde su creación, en 1919, hasta la actualidad, transcurso en el que los autores llegan a distinguir cuatro etapas.

Para concluir, diré que este rico volumen tiene el indudable mérito de recordarnos los principales logros de la actividad que Menéndez Pelayo desplegó alrededor de la figura de Lope y de su obra teatral: reformular las jerarquías del teatro nacional, determinar la parte más representativa del corpus lopesco, brindar una clasificación del teatro del Fénix, encuadrar literariamente y poner al alcance del lector un elevado número de sus textos... Lllaman la atención dos aspectos: hasta qué punto fue ingente y generosa la actividad de don Marcelino y cómo en otras épocas estuvo sometido a valoraciones harto distintas lo que hoy puede parecer indiscutible, es decir, la presencia de Lope entre los autores selectos del Parnaso español y su asunción del papel de «padre» del teatro nacional, aun prescindiendo de reconstrucciones simplistas y mitificadoras. A cada generación corresponde reescribir, entre otras cosas, su historia de la literatura y hacer fructificar la herencia intelectual recibida, recordando con gratitud a quien -es el caso de Marcelino Menéndez Pelayo- contribuyó a transmitírsela.

ENRICO DI PASTENA
UNIVERSITÀ DI PISA