

RESEÑA

Obras de Juan Pérez de Montalbán. Primer tomo de comedias, dir. C. Demattè, Reichenberger, Kassel, 2013 y 2014, vols. 1.1 y 1.2, 456 y 440 pp. ISBN: vol. 1.1 9783944244068 y vol 1.2 9783944244259.

GONZALO PONTÓN (Universitat Autònoma de Barcelona)

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.225>>

Aunque pueda parecer una exageración, es altamente probable que en este momento haya decenas de investigadores, quizá incluso un centenar, embarcados en la edición crítica de una comedia clásica española, sea de Lope, Tirso, Calderón, Rojas Zorrilla, Mira de Amescua o Moreto, a partir de criterios muy similares y con vistas a su publicación. Se da hoy la circunstancia, hasta cierto punto irónica, de que el teatro —cuya entidad como «texto» resulta, cuando menos, conflictiva— se ha convertido en la provincia de la literatura áurea más y mejor asediada desde principios ecdóticos, gracias al impulso ejercido en los últimos veinte años por proyectos colectivos de sólida base científica y ambiciosos horizontes. A este panorama de permanente actividad y resultados palpables ha venido a sumarse, desde 2013, la edición de la integral dramática de Juan Pérez de Montalbán.

A pesar de la relativa brevedad de su existencia (1601-1638), Montalbán fue un autor precoz y abundante. Activo y enconado en los debates literarios de su tiempo, defensor a ultranza del magisterio y la preeminencia de Lope, de quien fue panegirista mayor, buen conocedor del sistema literario y editorial de la época (su padre era Alonso Pérez, primer librero del reino), su posteridad crítica se ha beneficiado del interés que ha suscitado en dos grandes hispanistas como Victor Dixon y Maria Grazia Profeti. A su zaga, otros destacados investigadores (Luigi Giuliani, José Enrique Laplana, Enrico Di Pastena) han ido estudiando la mayor parte de su obra narrativa, hagiográfica, teórica y encomiástica, hasta el punto de que hoy no puede considerársele un autor ignoto ni inaccesible.

El terreno menos frecuentado de su variada creación ha sido el teatro, extremo que el presente proyecto viene a remediar. La cosecha dramática de Montalbán se acerca a la cuarentena de obras, corpus significativo pero no inabarcable: un trabajo en colaboración como el que aquí se reseña puede acometerlo con éxito en un período de tiempo no demasiado prolongado. La dirección de la empresa corresponde a Claudia Demattè (Università degli Studi di Trento), quien parte de principios ecdóticos sólidos, deudores en lo fundamental del legado neolachmanniano pero muy atentos a las perspectivas de la bibliografía material, fundamentales en este caso, puesto que el teatro de Montalbán ha llegado hasta nosotros casi siempre a través de impresos, ya sean *partes* autorizadas, comedias incluidas en colecciones misceláneas o ediciones sueltas —muy abundantes— de los siglos XVI y XVII. Ya se conocía, gracias a la bibliografía de Profeti y a actualizaciones posteriores de Germán Vega, la generosa circulación que había alcanzado la obra del discípulo de Lope tanto en vida como durante la centuria posterior a su muerte. Todo ese saber bibliográfico se aprovecha y decanta aquí, para llevar a cabo una edición que pueda merecer el calificativo de crítica.

Las fases del proyecto se declaran al inicio (vol. 1.1, pp. ix-x): se procederá a la edición de las veinticuatro comedias comprendidas en dos volúmenes de *partes* de los años 1635 y 1638; a ello seguirá un volumen de comedias varias, con las obras auténticas que no aparecen en las dos compilaciones auspiciadas por el ingenio o su entorno; por último, se abordará el *Para todos*, que contiene cuatro comedias y tres autos y que conocerá así su primera «edición crítica integral» (vol. 1.1, p. 455). Los dos primeros tomos publicados presentan las siguientes obras y editores: *A lo hecho no hay remedio y príncipe de los montes* (Claudia Demattè), *Cumplir con su obligación* (Katerina Vaiopoulos), *Lo que son juicios del cielo* (Daniele Crivellari); *El hijo del Serafín*, *San Pedro de Alcántara* (Esther Borrego), *Los templarios* (Ester Rodríguez del Cerro), *La doncella de labor* (Maria Grazia Profeti). La secuencia no se corresponde exactamente con la que presentan las comedias en la *parte* original: por achaques de plazos de entrega se ha tenido que adelantar al volumen 1.1 la edición de *Lo que son juicios del cielo*, que ya estaba lista, con el objeto de preservar la cadencia de tres comedias por tomo. El solvente elenco de editores manifiesta una lógica inclinación hacia la academia italiana (en el entorno del proyecto que dirige Demattè) y una adecuada combinación de generaciones de investigadores. La presencia de Profeti, válida en sí misma, puede considerarse también un justo reco-

nocimiento a una labor ingente que se ha mantenido en primera línea durante medio siglo.

Si entramos a valorar los dos primeros tomos publicados, hay que dejar claro que atesoran una labor de gran calidad, encabezada por una pulcra y breve biografía del autor, redactada, como todos los preliminares, por Demattè, cuyo peso como instigadora y orquestadora del proyecto resulta visible tanto en términos cuantitativos como cualitativos. El mérito más alto del conjunto corresponde a su parte textual, según se aprecia en el rigor con que se realiza el análisis de las tradiciones y también —extremo menos habitual— en la similar calidad de los trabajos de edición y anotación de cada comedia: nos encontramos ante un producto homogéneo, con algunos picos (así, la impecable descripción textual y de anotación de Crivellari) y sin valles ostensibles, en el que se aprecia la coordinación entre los editores. Con buen criterio, se ha optado por ofrecer unos materiales sólidos y sobrios, contrastados y de calidad científica, sin abrir vías a reflexiones más divagatorias, opinables o movedizas. Este designio de precisión y concreción es patente, por ejemplo, en los prólogos a las comedias, organizados según un esquema fijo: datos históricos de fecha y representación, resumen argumental, comentario crítico, estudio textual y resumen de la métrica. En este terreno puede destacarse el análisis del trasvase y fusión de tramas de los *Sucesos y prodigios de amor* a *El príncipe de los montes*, o la relación de *El hijo del Serafín* con sus fuentes hagiográficas y el vínculo con algunas comedias de Lope, incluida una en colaboración entre los dos ingenios.

La contención se manifiesta también en las notas, por lo general bien medidas, pocas veces superfluas o hinchadas. Lo único que podría reprocharse a estas es el recurso sistemático a citas textuales del *Tesoro* de Covarrubias, el *Diccionario de Autoridades* u otras ediciones académicas, pero es una opción asumida desde la coordinación del proyecto y que se sostiene de forma consecuente en todas las comedias. Es de destacar que cada tomo presenta al final una útil lista de voces anotadas; cabe desear que una vez completado el proyecto esos índices parciales se subsuman en uno solo que permita la consulta del conjunto de la anotación. También merece elogios la puntuación, cometido siempre difícil, sobre todo tratándose de verso (y de verso teatral), y por lo general bien resuelto, sin sobrecargas, facilitando hasta donde es posible que el verso mantenga la textura discursiva propia de la representación. Aunque en la introducción general se afirma que se siguen los mis-

mos criterios de edición empleados en el proyecto dedicado a Rojas Zorrilla, habría sido preferible que se hiciesen explícitos al menos los que atañen a la modernización gráfica. Con todo, los textos son, en este aspecto, acordes a la práctica al uso. Lo que se ofrece en estos dos tomos iniciales, en suma, es el *state of the art* sobre el autor, sus obras, los textos y los escollos que estos plantean, después de un trabajo minucioso y riguroso del equipo de edición.

Veamos ahora con algún detenimiento las aportaciones textuales. El contenido de estas dos entregas se dedica a seis piezas del *Primero tomo de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán* (Alonso Pérez, Imprenta del Reino, Madrid, 1635, con reediciones en 1638 y 1652), del que se ofrece un pormenorizado análisis bibliográfico y material. El estudio general de Demattè sitúa acertadamente la fecha de publicación de esta recopilación en el contexto editorial de la congelación de licencias de impresión en el reino de Castilla a partir de 1625. Levantada esa carencia, el autor, con el apoyo de su padre, dio a luz una colección de doce piezas, según el formato editorial que se había establecido desde principios de siglo con la obra teatral de Lope. Publicado a mediados de agosto de 1635, pocos días antes de la muerte del Fénix, este *Primero tomo* se realizó bajo estricto control del autor, cuya presencia parece haber llegado hasta los mismos tórculos de la Imprenta Real: en algunos pliegos se han detectado correcciones en prensa de cierto calado que sería difícil atribuir a otro que no fuera el propio Montalbán.

Tiene notable interés el llamado «prólogo largo» con que el ingenio presenta la recopilación. En él señala que la degustación del teatro conoce dos momentos, el de la representación y el de la lectura en calma, ajena al bullicio del corral (lo dice recuperando casi literalmente la expresión lopeveguesca de «la censura de los aposentos», empleada en el célebre prólogo a la *Parte novena*), y considera esta segunda recepción la única que permite fundar un juicio verdadero sobre las obras, visión que podemos considerar lógica en un dramaturgo que tiene más de poeta —y en exceso retórico— que de hombre de escena. En una diatriba que también resultaba muy del gusto de Lope, Montalbán dirige los principales dardos del prólogo contra la piratería editorial y señala a las actividades fraudulentas de los impresores sevillanos. No olvida tampoco aludir a la rivalidad suscitada por su *Para todos* (1632), obra que defiende con orgullo, y cierra con unas pullas algo tardías (o contenidas durante años y liberadas solo ahora, al publicar) contra los gongorinos, eco probable

de la querrela sobre los *Orfeos* que sostuvo con Juan de Jáuregui en 1624, como bien nos recuerda la anotación de Demattè.

Para realizar la edición crítica se han visto y cotejado todos los ejemplares disponibles de la *princeps* (un total de seis, más un séptimo ejemplar muy fragmentario), aunque se hace especial hincapié en tres de ellos, cuya colación ha puesto de relieve, como ya se ha adelantado, la existencia de dos estados de impresión, designados como *P* (sin correcciones) y *P'* (con correcciones). El ejemplar de la Real Biblioteca de Madrid presenta en su totalidad el estado previo a las intervenciones en prensa, mientras que el de la Facoltà di Lettere de Florencia alterna pliegos con correcciones y otros no corregidos, y los demás presentan el estado con correcciones; de entre estos últimos se escoge como testimonio de transcripción el de la Bayerische Staatsbibliothek de Múnich, por considerarse el «ejemplar ideal» (p. 6), esto es, aquel que recoge en mayor medida el libro que Montalbán quiso que saliera de la imprenta. Sorprende, sin embargo, que se diga que «no se recogen las variantes de los ejemplares de París, Rennes y Barcelona por su estado crítico de conservación» (p. 6). ¿Significa que no se han podido ver con detalle? ¿Cómo se ha determinado, en tal caso, la presencia o no de los mismos pliegos corregidos que en el ejemplar de Múnich? En un contexto como el que se describe, cada ejemplar conservado podría presentar variaciones específicas en la constitución de los pliegos, y es una lástima que quede la duda de si la correspondencia entre los pliegos de los cuatro ejemplares que se identifican como exponentes de *P'* es o no es completa.

Por lo que respecta a las reimpressiones de la *princeps*, carentes de relevancia textual, se han controlado los ejemplares existentes, pero el cotejo se ha limitado a solo uno de ellos, en una restricción que podemos considerar correcta. Se ha extremado al límite el control de ediciones desglosadas, *partes de comedias* extravagantes y sueltas, incluidas las muy abundantes del siglo XVIII. No todas estas variantes de aluvión se han recogido en el aparato crítico (que se ofrece no a pie de página, sino en apéndice al final de cada edición), pero en todos los casos se ha establecido la filiación, de modo que cada edición de comedia presenta su particular *stemma*, que combina la parte común con la específica. Como muestras de la amplitud de las pesquisas bibliográficas y textuales pueden considerarse los siguientes casos: para *El príncipe de los montes* se han tenido en cuenta una desglosada anterior a 1635 (h. 1629), una edición en la *Parte XXVIII de diferentes autores* (1634), cinco sueltas del siglo XVII posteriores al *Primero tomo* y dieciséis del siglo XVIII (de estas últimas

se han visto trece); en *Lo que son juicios del cielo* hay que contar con una edición en la *Parte XXX de diferentes autores* (1636), un manuscrito posiblemente del último tercio del siglo XVII y de cierto relieve textual, tres sueltas de la misma centuria y doce del XVIII; en *La doncella de labor* se ha manejado también una edición incluida en la *Parte XXX*, a la que hay que sumar un manuscrito del XVII, una suelta sin fechar y otra con el texto recortado y refundido.

No caben sino elogios para el trabajo textual, tanto el de conjunto como el individual. Así, lo que se apuntará a continuación son apostillas que no empañan la valoración de la tarea y que acaso podrían tenerse en cuenta en entregas futuras. Aunque la terminología crítica se utiliza por regla general con pertinencia y seguridad, se ha deslizado alguna confusión puntual entre las nociones de estado y emisión (en la p. xi se utiliza este último término con el valor del primero), y en una ocasión se asocia explícitamente el estado al ejemplar, no al pliego, como sería lo correcto. En este sentido, no deja de llamar la atención que al establecer el *stemma* general de los testimonios comunes se distinga entre los dos estados *P* y *P'* como si se tratara de testimonios distintos, cada uno con derivación independiente del original, según una forma de consignar adecuada para los manuscritos pero no para los impresos: en la pura ortodoxia neolachmanniana, el *stemma* describe conexiones y relaciones, sin hacerse cargo de reflejar aspectos relativos a la materialidad de los testimonios; si se decide proceder así, en rigor habría que hacerlo con todos los nudos del árbol, no solo con la *princeps*, y consignar todos los hipotéticos estados en reediciones y sueltas. Los editores han querido subrayar, como es natural, la importancia del hallazgo de las correcciones en prensa (y la verosímil implicación de Montalbán en estas), y por ello, algo abusivamente, han registrado el hallazgo en los árboles genealógicos que preceden a cada comedia. Un aspecto que podría afinarse asimismo es el de la jerarquía de la sección general frente a las aportaciones particulares: por ejemplo, Crivellari ofrece en el estudio textual de su comedia un elenco de variantes para la filiación de los testimonios comunes, circunstancia de gran utilidad, aunque resultaría más provechosa en el estudio general. De forma análoga, quizá no sea necesario repetir el *stemma* común —o presentar las mismas conclusiones— en todas y cada una de las ediciones, dado que ya se ha establecido de forma segura en el análisis global del *Primero tomo*. Bastaría con remitir a este.

Entre los aspectos generales en los que podría haberse insistido más se cuenta el de la organización interna del volumen de 1635. Dada la indubitable huella del

autor en el proceso editorial del *Primero tomo*, habría sido interesante abordar la cuestión, siempre difícil, de la existencia o no de un criterio de selección y organización de las comedias, tal como se ha ido haciendo últimamente con las *partes* de Lope (véanse los trabajos reunidos en *Criticón*, CVIII, 2010, entre los que destaca la aportación de Florence D'Artois y Rafael Ramos sobre las *partes* VII, XVI, XVIII y XX). En algún punto de la introducción se menciona la variedad como posible criterio, puesto que el *Tomo* —se afirma— reúne «distintos géneros» (p. xi), que luego se identifican como comedias de enredo, palatinas y de honor, categorías algo híbridas, que recogen distintas clasificaciones y que no aclaran las razones —si las hay— de esa diversidad. En un sentido análogo, se repara en el hecho de que los destinatarios de las dedicatorias de las cuatro primeras comedias (cada pieza tiene su dedicatario y menciona también al representante que la estrenó, de acuerdo con el modelo que había instituido Lope a partir de la *Trecena parte*, quince años atrás) son miembros de la casa de Medina Sidonia, asunto en el que parece que podría ahondarse algo más de lo que se hace. Algo se apunta en la introducción a *Los templarios* (1.2., p. 157), pero el dato no se ha asumido en la presentación general. Téngase en cuenta, por añadidura, que Montalbán dice ser criado y capellán de la casa de Guzmán, extremo que se señala como novedoso, aunque la pista, sin duda atractiva, no se sigue. Por último, en el ámbito de problemas textuales específicos, resulta muy curiosa, casi se diría que anómala, la contaminación, en *El príncipe de los montes*, entre el testimonio de la *Parte XXVIII (D₂₈)* y las dos reediciones del *Primero tomo (A y V₁)*, así como el hipotético uso de unas mismas formas en esas impresiones. El asunto se expone en sus datos fundamentales y viene apoyado por variantes relevantes (vol. 1.1, pp. 33-34), pero sin duda merece un estudio más detenido, tal como Demattè promete llevar a cabo.

No deberíamos concluir sin mencionar, aunque sea brevemente, el vínculo entre las *Obras de Juan Pérez de Montalbán* y el portal sobre el autor alojado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/, consultado a lo largo de agosto de 2016). Iniciado en 2011 como carta de presentación del proyecto, este portal recoge las principales aportaciones críticas sobre la obra de Montalbán, ofrece reproducciones digitales de algunos testimonios (no necesariamente las *editiones principes*) y reúne la bibliografía esencial sobre el autor hasta 2010. Al no estar actualizado ni haberse incorporado a él los logros alcanzados a partir de 2013, no puede considerarse un verdadero complemento vir-

tual a la edición en papel. Ello no quita que sea una buena ventana para iniciarse en el conocimiento del autor, aunque el verdadero aporte científico del grupo de Trento por ahora se ha concentrado en los volúmenes impresos y en las publicaciones científicas derivadas. Es posible que ello se deba a los avatares de la financiación de los grupos de investigación, a la limitación de los materiales a que tiene acceso la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes o a prerrogativas y derechos editoriales. Como quiera que sea, lo que hay que subrayar aquí es que esta concepción es un acierto y que la opción por un modelo de presentación mixto cuenta con los mejores augurios: ojalá que en un futuro no demasiado lejano los resultados de la investigación plasmados en el papel estén al alcance de investigadores, estudiantes y lectores a través de las plataformas digitales, mucho más versátiles y susceptibles de permanente actualización. De momento, y mientras el proyecto avanza, debemos congratularnos de la iniciativa, de su excelente concepción y de sus dos primeras entregas, tan cabales.