

RESEÑA

Obras de Juan Pérez de Montalbán. Comedias varias, vol. 3.I. «Morir y disimular» / «Gravedad en Villaverde» / «La más constante mujer», eds. C. Demattè, D. Arbesú, Ph. Allen, Reichenberger (Ediciones críticas, 209), Kassel, 2016, 356 pp. ISBN: 9783944244594.

DEBORA VACCARI (Università di Roma «La Sapienza»)

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.292>>

El volumen que aquí se reseña es el nuevo fruto del proyecto titulado «Un autor madrileño recuperado, Juan Pérez de Montalbán», dirigido desde 2013 por Claudia Demattè, profesora de la Università degli Studi di Trento. El proyecto, financiado tanto en Italia como en España, tiene el objetivo de realizar la edición del *Primero tomo* de comedias del dramaturgo madrileño (1635) —y ya se han publicado tres volúmenes con nueve de las doce piezas que lo componen (*Obras de Juan Pérez de Montalbán*, vols. 1.1, 1.2 y 1.3, Reichenberger, Kassel, 2013, 2014 y 2017)—, la edición del *Segundo tomo* (1638), además de las «comedias varias», a saber, las que se quedaron fuera de los tomos citados, y, finalmente, la edición integral, la primera, de la obra miscelánea *Para todos* (1632).

Tres de las «comedias varias» se publican hoy en este primer volumen: *Morir y disimular*, *Gravedad en Villaverde* y *La más constante mujer*. Porque, además de las veinticuatro comedias aparecidas en los dos tomos citados y de las cuatro impresas, junto con dos autos, en el *Para todos*, Juan Pérez de Montalbán escribió muchas otras piezas que se publicaron sueltas o en Partes de comedias. De hecho, en 1632, al incluirse a sí mismo en el *Índice de los Ingenios de Madrid* de su volumen misceláneo, el madrileño afirmaba tener escritas ya treinta y seis comedias y doce autos, y es de suponer que siguiera escribiendo por lo menos hasta la aparición de su enfermedad y su muerte precoz, acaecida en 1638. Por otro lado, en el Prólogo del *Para todos*, Montalbán, como muchos otros dramaturgos de su época, se queja de que «las

que se han impreso hasta aquí sin mi orden, son falsas, mentirosas, supuestas y adúlteras» (en Juan Pérez de Montalbán, *Obra completa no dramática*, ed. J.E. Laplana Gil, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1999, p. 471). Buena muestra de la compleja situación editorial en la que se encuentran las obras de Montalbán —nada nueva en el teatro áureo— son las páginas de Maria Grazia Profeti que, en sus aportaciones bibliográficas todavía imprescindibles sobre el dramaturgo y punto de partida del proyecto dirigido por Demattè (*Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán*, Università di Padova, Verona, 1976, y la posterior *Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán. Addenda e corrigenda*, Università di Padova, Verona, 1982), intenta desenredar la maraña de las comedias de dudosa atribución y de las falsamente atribuidas a otros autores, que en su catálogo llegan a sumar a cuarenta y una. Frente a esta situación, sin duda alguna merece ser elogiada la labor de los estudiosos de teatro que emprenden la difícil tarea de sacar piezas del olvido e intentar arrojar nueva luz sobre problemas atributivos tan complejos.

En 2010, en la presentación del proyecto que en aquel entonces se acababa de aprobar («Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (Olmedo, 20-23 julio 2009), eds. G. Vega y H. Urzáiz, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010, pp. 401-407), Claudia Demattè declaraba que entre los objetivos editoriales del grupo estaba la publicación de las «comedias sueltas» del madrileño, repartidas en cuatro volúmenes, cada uno dedicado a un género distinto: la comedia de santos, la de capa y espada, la heroica y el auto sacramental. En el volumen que acaba de salir, sin embargo, parece no respetarse este planteamiento, ni se aclara el criterio de agrupación de las piezas editadas, si lo hay, ya que el encargado de la presentación del volumen, David Arbesú, se limita a ofrecer una síntesis de las obras y de sus características salientes. Probablemente la decisión se deba a los habituales problemas vinculados con el difícil trabajo de los editores y de los coordinadores de los volúmenes. Así, en este primer tomo nos encontramos con tres comedias cuya adscripción genérica es diferente, así como lo es su cronología: de hecho, para *Morir y disimular*, probablemente la primera pieza teatral compuesta por Montalbán en 1618, la editora, Claudia Demattè, acepta la clasificación de «comedia heroica» propuesta por George W. Bacon («The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalván (1602-1638)», *Revue Hispanique*, XXVI [1912],

pp. 1-474, p. 60), otra forma de definir la comedia palatina (enredo de capa y espada con personajes altos y una ambientación histórica). Igualmente heroica Bacon considera la tercera de las piezas aquí editada por Philip Allen, *La más constante mujer*, una de las más exitosas de Montalbán, que la publica en el *Para todos*, pero cuyo estreno se remonta al año anterior, 1631, mientras que el estudioso etiqueta *Gravedad en Villaverde*, editada por David Arbesú, como de capa y espada. La comedia se escribió entre 1624 y 1625 siendo una reescritura de la novela *La villana de Pinto* publicada por el propio Montalbán en su *Prodigios y sucesos de amor en ocho novelas ejemplares* de 1624.

En su conjunto, el volumen presenta textos bien puntuados y anotados, y correctos desde el punto de vista filológico, fruto de un esfuerzo encomiable por parte de los editores. Por este motivo, las observaciones que formulo aquí solo quieren servir de incentivo para seguir trabajando y lograr los objetivos fijados por el grupo. Con respecto a la estructura de las ediciones, cada una viene precedida por un sucido estudio introductorio en el que se analizan (1) las circunstancias y fechas de composición, estreno y publicación, (2) las fuentes y argumentos, para concluir con (3) la noticia bibliográfica y la nota textual; además, cada una se cierra con la lista de variantes, donde se recogen tanto los errores y las variantes equipolentes como las meras erratas. Lo que quizás se echa en falta en los prólogos de cada comedia es el análisis, aunque somero, de la puesta en escena, algo ya imprescindible para la comprensión de estas obras como hechos teatrales y no solo textuales. Asimismo, hubiera sido deseable una aclaración preliminar sobre los criterios de edición adoptados, ya que no se mencionan expresamente en la presentación general y tampoco se remite a otro volumen de la serie o a un sitio web del proyecto donde sí estén ilustrados. La anotación es generalmente sobria y siempre muy puntual; a lo mejor se podría haber complementado el uso del *Tesoro de Covarrubias* y del *Diccionario de Autoridades* con la cita de *loci parallelī* sacados del propio Montalbán o de obras de dramaturgos coevos.

Como ya se ha adelantado, Claudia Demattè es la responsable de la edición de *Morir y disimular* que abre el volumen. Según afirma el gracioso Juanelo en la segunda jornada (vv. 1812-1816), esta sería la primera comedia escrita por Montalbán. Aun así, como bien pone de relieve la estudiosa, la obra presenta ya muchos de los recursos estilísticos —algunos ya señalados, entre otros, por Profeti (*Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Pisa, Università di Pisa, Pisa, 1970)— que ca-

racterizarán toda la producción teatral del madrileño, a saber: «las alusiones metatextuales al teatro y al público» (p. 6), la mayoría de las veces confiadas a la figura del donaire y siempre señaladas en las notas; la presencia de unos graciosos más agudos que cómicos (como aquí lo es Sabina, verdadera criada tracista); el lenguaje metapictórico; el «uso de la correlación y del paralelismo, inserción de citas líricas y el aprovechamiento de estilemas gongorinos» (p. 7), como en los casos detalladamente reseñados en la p. 8; o el empleo de la fórmula «no has visto... no has visto? Así...» (tres veces en el largo parlamento de Félix de los vv. 799-866, y cuatro veces en la réplica irónica del gracioso Juanelo, vv. 867-901). No hay que pasar por alto la importancia para Montalbán, especialmente en esta fase de formación como dramaturgo, del magisterio ejercido por Lope de Vega, su mentor y amigo, aunque Demattè remarca la relativa autonomía del discípulo y su vinculación más bien con el ambiente literario de la época. Tal vez hubiera sido interesante profundizar en la ambientación fundamentalmente femenina de la comedia, puesto que, como subraya la propia investigadora y como se desprende de la lectura de la pieza, «la acción se desarrolla exclusivamente en la casa en la que viven Clavela, Aurora y la dueña Sabina: los interiores, el jardín y la calle que la rodean representan el espacio de movimiento de las mujeres y de los pretendientes con sus criados» (p. 9). De la misma forma, hay escenas de la pieza que a lo mejor hubieran necesitado una mayor atención a la hora de editar y anotar, con el fin de aclarar los movimientos de los personajes en el tablado. Me refiero, por ejemplo, al cuadro de los vv. 1047-1271, donde diferentes grupos de personajes (Aurora-Sabina, Félix-Juanelo, Clavela) entran en escena y se escuchan mutuamente a escondidas («a la puerta», v. 1058; «dentro del paño», v. 1080): los vv. 1059-1068 son pronunciados por Sabina en aparte, como los parlamentos de Clavela de los vv. 1085-1088 y de los vv. 1096-1112, y el comentario irónico de Juanelo de los vv. 1114-1122.

Con respecto a las cuestiones textuales, a partir de dos lecciones acertadamente consideradas mejores, Demattè elige la suelta *Sa* (conservada en el Institut del Teatre, sign. 60802) como texto base para su edición, descartando así *Sb*, suelta conservada en la Biblioteca Nacional de España, caja T-55268. Algo discutible aparece el uso del término «errata» para definir algunas lecciones (la del v. 152, la del v. 572 o la del v. 1808): si se trata de errores tipográficos, es decir, meros desvíos mecánicos y por lo tanto involuntarios por deberse al trabajo del compositor de la forma en la imprenta, la corrección es evidente y no requiere una *emendatio ope*

ingenii; si es necesaria una enmienda por conjetura nos encontramos más bien delante de un error de transmisión (pero este lapsus terminológico se cuela también en la edición de Arbesú, por ejemplo). Por otro lado, si se comparan las conclusiones de la p. 13 con el aparato de variantes al final de la comedia, hay ciertas discrepancias, probablemente debidas a despistes: por ejemplo, en la lista se considera variante equipolente la del v. 1888 de *Sa* al no indicarla como errata, mientras que falta del todo la errata del v. 2085, indicada como común a *Sa* y *Sb*. Por otra parte, llama la atención la presencia de lagunas a partir de la mitad de la comedia, señaladas puntualmente en las notas a pie de página, pero no en el texto (v. 1223, v. 1789, v. 2083, v. 2102 y v. 2143): quizás estas faltas de versos puedan estar relacionadas con la brevedad de la pieza (especialmente corta es la primera jornada, que consta de tan solo 600 versos) que, sin embargo, parece encajar con la tendencia de Montalbán a escribir obras de extensión limitada (de hecho, ninguna de las tres piezas editadas en este volumen supera los 2900 versos).

La segunda comedia del volumen es *Gravedad en Villaverde*, editada por David Arbesú, que en el prólogo detalla las fuentes utilizadas por Montalbán para su composición. Como ya se ha apuntado y como ha demostrado Victor Dixon, que usa este argumento también para confirmar la autoría del madrileño, el *terminus post quem* para la datación de la pieza es la publicación, en 1624, de la novela ejemplar del propio Montalbán en la que se basa la comedia, *La villana de Pinto*. Otra fuente utilizada por el dramaturgo, sobre todo en la primera jornada, es la relación de las fiestas en honor de Felipe IV celebradas en Aranjuez en 1623 publicada por Antonio Hurtado de Mendoza ese mismo año. Asimismo, como apunta Arbesú, es posible rastrear referencias a varias obras de Lope de este periodo.

De la comedia se conservan dos ediciones, una en la *Parte nona de Escogidas* (Madrid, 1657), *N_g*, y una suelta del siglo XVII, *Sb*, cuyo ejemplar del Institut del Teatre con sign. 56985 se utiliza como texto base. Sin embargo, si es cierto que, como afirma el editor, aun presentando muchas erratas, «*Sb* es claramente superior a *N_g*» (p. 110), no se entiende por qué en el estema *Sb* procede de *N_g*. Por otro lado, la constante confusión entre «Feniso» y «Fenilo» indicada como error significativo, se podría también atribuir al cajista al confundir la letra *l* con la ese alta *f*, errata corregida en algunos casos en un «Felino» que sonaba más a palabra conocida.

En general, en la edición se echan en falta notas que aclaren la puesta en escena en lo tocante a los movimientos de los personajes: de hecho, tratándose de una

comedia articulada por completo sobre identidades ocultas y agniciones (don Diego se disfraza de labrador y adopta el nombre de Lorenzo para conquistar a Silvia, en realidad la noble doña Juana), es frecuente ver encima del tablado a grupos de personajes que desarrollan conversaciones paralelas o que comentan sus respectivos comportamientos. Por ejemplo, a menudo no se indican los parlamentos pronunciados en aparte: es el caso de Silvia y Celia que hablan de don Diego en los vv. 573-577, o Rodrigo y Riselo sobre don Diego y Silvia en los vv. 654-657, y en la misma escena Celia y Flora, vv. 665-673, o, más adelante, don Diego y Gil sobre Silvia en los vv. 1709-1716. Asimismo, se necesitaría por lo menos una nota para explicar la compleja puesta en escena de los vv. 1057-1080, donde Albanio y Gil comentan la actuación de sus amos, así como las escenas de los vv. 1820-1873 o la de los vv. 1935-1973.

Cierra el volumen la edición al cuidado de Philip Allen de *La más constante mujer*, comedia que se publicó por primera vez en 1632 en el *Para todos*. Como demuestra la *recensio* de las pp. 210-211, la obra gozó de una «popularidad inmensa» (p. 205) y de un «éxito descomunal» (p. 210), en palabras del propio editor, y no solo dentro de la miscelánea (*PT*): lo confirma, por un lado, la inclusión en dos partes de *Diferentes autores*, la XXV (Zaragoza, 1632), *D*₂₅, y la XLIV (Zaragoza, 1652), *D*₄₄, y en la segunda parte de las *Doce comedias, las más grandiosas...* (Lisboa, 1647), *Dc*₂; por otro, las once sueltas, todas del siglo XVII. Un éxito, el de *La más constante mujer*, que está acreditado también por la reescritura burlesca de 1658 y por las traducciones coetáneas en italiano (1638) y en holandés (1651). La amplitud de la tradición textual se refleja, como era de esperar, en el extenso aparato de variantes; las únicas *emendationes ope ingenii* son la del v. 2487 y la del v. 2812, donde, en ambos casos, se corrige con «Urbino» la lección «Ursino», común a toda la tradición menos *D*₂₅ que lee antes «Visino» y luego «Vasino». La vacilación «Urbino»/«Ursino» (lectura, esta última, probablemente debida a una confusión entre *b* y *v*) se vuelve a presentar en otros dos lugares, el v. 453 (donde solo *D*₂₅ lee correctamente) y el v. 783 (donde leen correctamente *PT*, *Dc*₂ y *D*₄₄).

Especialmente interesantes son tanto la reconstrucción —llevada a cabo por Allen en el prólogo— del marco jurídico-editorial en el que se sitúa la impresión del *Para todos*, a saber, la prohibición de publicar comedias y novelas ordenada en 1625 por el Consejo de Castilla a instancia de la Junta de Reformación de las Costumbres, y vigente durante diez años, como el análisis de la vinculación de la pieza con

la miscelánea en la que se inserta. Surgida al calor de una disputa de palacio con Jerónimo de Villaizán, *La más constante mujer* se representó ante los Reyes en julio y en octubre de 1631, pero probablemente ya estaba escrita antes del Corpus, según afirma Montalbán en el *Para todos*. Por lo tanto, a diferencia de las otras del volumen aquí reseñado, se trata de una pieza fruto de la madurez literaria del dramaturgo, como corrobora la lectura de los versos, facilitada por una anotación muy completa y siempre eficaz, donde no solo se explican las numerosas referencias históricas (la pieza está ambientada en el Ducado de Milán y los dos enamorados protagonistas, Carlos e Isabel, pertenecen a sendas familias milanesas rivales entre sí, los Esforcia y los Borromeo), sino que se comentan también rasgos de estilo típicos del dramaturgo (véase la nota a los vv. 31-41 sobre la enumeración o la de los vv. 100-103 sobre las metáforas con animales, ambas con las referencias a otros *loci* parecidos dentro de la pieza) y temas y motivos recurrentes en la comedia (por ejemplo, el motivo de la transferencia de las propiedades espirituales a las físicas en la nota al v. 69, siempre con referencia a otros versos donde aparece también). Quizás más espacio que una nota (la de los vv. 204-218) se hubiera podido dedicar a la inversión de los papeles del galán y de la dama, eje central de *La más constante mujer*, donde, como el propio título revela, es Isabel la que mueve los hilos de la acción demostrándose más osada, valiente y generosa (véanse los vv. 2716-2718) que su prometido Carlos. Desafortunadamente, en esta edición también escasea la atención por los aspectos más teatrales de la pieza y, aquí también, a veces no se señalan los apartes (por ejemplo, en los vv. 1077-1078 y en el v. 1082, así como en los vv. 1465-1466a y vv. 1469-70, donde el gracioso Serón comenta irónicamente y en voz baja las palabras del Duque).

Dejando de lado las observaciones formuladas aquí, que no disminuyen en nada el valor del volumen reseñado, hay que felicitar a los editores por su valiosa labor filológica, encaminada a devolver a Juan Pérez de Montalbán el puesto que sin duda se merece entre los dramaturgos áureos, más allá de los siempre recordados apelativos despectivos, acuñados por Quevedo, de «retacillo» o «natural de Lope de Vega».