



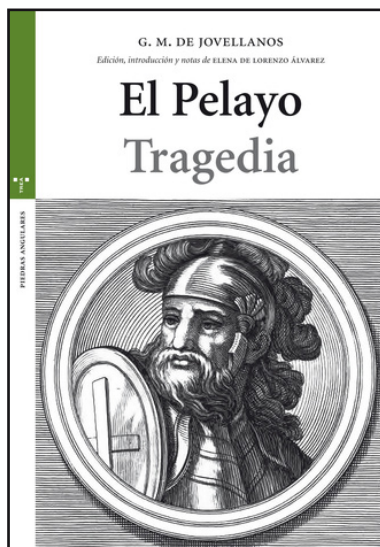
Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

Gaspar Melchor de JOVELLANOS (2018), *El Pelayo. Tragedia*, ed. de Elena de Lorenzo Álvarez, Gijón, Ediciones Trea (Estudios Históricos La Olmeda. Colección Piedras Angulares), 338 pp.



Lo primero que llama a reflexión en este excelente trabajo filológico de Elena de Lorenzo es la «Nota previa», que verbaliza una pregunta tan sensata como inusual: ¿por qué hacer esta edición crítica? O dicho de otro modo, ¿todo texto, todo manuscrito, merece ser editado o reeditado? La duda se antoja casi una provocación en un sistema universitario como este de España en 2019, hipertrofiado de publicaciones superfluas o repetitivas por mor de las continuas evaluaciones que se requieren para alcanzar los empleos y estipendios que solventen las siempre acuciantes materialidades de la vida. Así que fingimos olvidar que la ciencia tiene criterios de calidad, oportunidad e impacto más severos que la ANECA, algo que deberíamos transmitir a los nuevos investigadores, que a menudo vienen ya de fábrica con los formularios de acreditación grabados a fuego en la cabeza.

Elena de Lorenzo parte de que ya existe una edición crítica de *El Pelayo o la muerte de Munuza* (1984) por José Miguel Caso González (el título es una composición facticia del editor). En ella se asumía esta secuencia: Jovellanos escribió la tragedia *El Pelayo* en 1769, en una versión que fue impresa con ese título por Ramón de Cañedo en 1832; pero sabemos que Jovellanos había reescrito a fondo la obra hacia 1771-1773, por lo que esa segunda versión habría de corresponderse con un texto representado e impreso en 1792 en forma

anónima con el título de *Munuza*. El texto de 1792, atribuido al asturiano, fue tomado como base por Caso —modificando el título— por considerarse su versión última, y ese ha sido el generalmente leído y estudiado durante los últimos treinta años. Pero René Andioc probó en 2002 que en realidad la reescritura de 1792 la había realizado Luciano Francisco Comella y no podía responder a la que asegura Jovellanos haber hecho. Recientemente, han salido a la luz dos manuscritos de *El Pelayo* que ofrecen material filológico relevante.

La propuesta de Elena de Lorenzo reintroduce *El Pelayo* en lugar de *Munuza* como texto de referencia para esta obra, produciendo desde los testimonios ahora disponibles una edición crítica, cuyo resultado entroniza la edición de Cañedo como base, por más desconfiable y defectuosa que resulte, y relega a una rama textual secundaria la de Caso, en tanto que reescrita por otra mano y más alejada de la intención del autor. En suma, se muda de raíz el paradigma textual de esta pieza esencial del corpus literario de Jovellanos. Su publicación, entonces, queda más que justificada. En cumplimiento de este programa, el lector dispone de un estudio de unas 135 páginas que conforma una pequeña monografía crítica; la tragedia ocupa más de 150 páginas entre texto y paratextos, con copiosa anotación, que registra el aparato de variantes y sus incidencias, y en mucha menor medida comentarios de léxico o contenido. Hay asimismo bastantes imágenes, con abundantes manuscritos y documentos primarios. El conjunto reúne un notable aparato documental e interpretativo con numerosos flancos de interés que paso a comentar.

En el plano de la ecdótica —el más novedoso y el que a la fuerza gozará de mayor proyección— Elena de Lorenzo reconstruye con cauteloso tiento el *stemma* de los testimonios (a saber, los dos manuscritos de *El Pelayo*, la edición de Cañedo y la rama secundaria que representan los manuscritos y ediciones de *Munuza*). Sabemos que Jovellanos hizo la tragedia en 1769 y la rehízo en 1771-1773. Para asociar con esa doble escritura los textos que tenemos hay casi un solo dato: el autor afirma que la primera redacción empleaba un único espacio, mientras que la segunda se extiende por dos localizaciones del palacio de Munuza; a eso se añade alguna variante separativa que refuerza la identificación de las dos ramas. Usando esos elementos, la editora repasa exhaustivamente los argumentos —los ya conocidos y alguno propio— a fin de establecer que *Munuza* deriva de la versión primitiva, y no de la segunda; esto convierte la edición de 1792 en testimonio indirecto, cuyo valor es sin embargo difícil de fijar por no poder discernir en sus variantes lo que corresponde a redacción originaria de Jovellanos y a refundición de Comella. A partir de ahí tales variantes solo adquieren un valor de complemento, no del todo desprovisto de fuerza dadas las muchas incertidumbres de la transmisión. En segundo lugar, queda constatado que tanto los dos manuscritos como la edición de 1832 de *El Pelayo* atienden a la segunda versión de Jovellanos y que, en consecuencia, seguimos sin disponer de ningún testimonio de la primitiva literalidad de *El Pelayo* con el que triangular los más tardíos. Ahora bien, una vez probado que el texto de referencia ha de ser el de la segunda escritura, la ausencia de la primera no resulta tan determinante.

Un segundo problema, de más arduo manejo, consiste en establecer el orden y preferencia de ambos manuscritos de *El Pelayo*, la relación que guardan con la edición de Cañedo y la indudable existencia de redacciones y copias intermedias perdidas que pudieran sugerir que algunas lecturas de dicha edición representan testimonios válidos y no enmiendas o deturpaciones introducidas por un mal editor. En esto es donde la moderna editora ha de hilar más fino y tomar decisiones que futuros testimonios o formalizaciones distintas de los existentes podrán desmentir, sobre todo porque ninguno de los testimonios es autógrafo y por lo tanto todos son susceptibles de desconfianza. La técnica de Elena de Lorenzo es conservadora, separando lo que se puede afirmar

documentalmente de lo que solo puede conjeturarse con más o menos fundamento. En primer lugar prueba que los paratextos que solo figuran en la edición de 1832 (el prólogo y las notas) se escribieron en 1773 cuando Jovellanos se planteó imprimir la obra, y no en fechas más tardías. Eso implica que hay como mínimo dos estadios textuales perdidos: el original de 1769 y el preparado en 1773 con los paratextos, pues los dos manuscritos heterógrafos de la segunda versión no los conservan. Es imprescindible postular otras fases intermedias, pero imposible determinar su número, origen y fiabilidad.

El problema textual de *El Pelayo* no queda resuelto en esta edición, porque nos encontramos con tres copias de la versión final del autor (dos manuscritos y la edición de Cañedo), pero la editora no encuentra argumentos para establecer su derivación mutua, su cronología o sus fuentes respectivas; tal como lo plantea, quedan situados a un mismo nivel. El cotejo de las variantes indica, según ella, que las líneas se entrecruzan en todas direcciones y que las contaminaciones o errores de cada texto conservado son difíciles de explicar en una secuencia única. Así pues, este *stemma* (la imposibilidad de dibujarlo, más bien) resulta ineficaz para producir el nivel de certeza óptimo, aunque en crítica textual —como en la vida— casi nunca se habita el mejor de los mundos posibles, solo el más practicable. Ante ello, la editora se decanta por tomar como base la edición de 1832, pero enmendarla cuando los otros testimonios (incluyendo a menudo *Munúza*) ofrecen una variante coincidente, aunque solo si esta resuelve evidentes errores o dudas en el impreso de Cañedo.

Esta es la decisión clave de Elena de Lorenzo y a la vez la que admite mayor grado de controversia. Hay al menos cuatro hechos que la hacen discutible: uno, que sea la versión más tardía (los manuscritos están sin fechar, pero parece lógico que fuesen anteriores); dos, que Cañedo reconozca que ha manejado dos originales, el segundo de los cuales le llegó tarde y solo le permite enmendar una serie de supuestas erratas (es decir, admite que ha contaminado su fuente con una segunda rama de transmisión textual no identificada); tres, las carencias que muestra Cañedo como editor de Jovellanos; y cuatro, que tratándose de un impreso tardío y desconectado del autor, hay que sumar al trabajo del editor (siempre más intervencionista cuando se trata de presentar una obra al público, y más aún medio siglo después de su escritura) los errores de los cajistas, es decir, postular una segunda capa de intervenciones. Además, el manuscrito de la Biblioteca Nacional tiene aspecto de haberse configurado para servir de original de imprenta; aunque de nuevo el argumento de que sea la edición de 1832 la única que incluye el prólogo y otros paratextos contrapesa la balanza en detrimento de los manuscritos.

A mi juicio, y después de hacer un examen no sistemático del aparato crítico, el impreso de Cañedo ofrece más desventajas que beneficios. El número de correcciones que introduce Elena de Lorenzo en su texto base es relativamente elevado, y teniendo en cuenta que solo corrige de forma muy restrictiva, cuando la métrica, la sintaxis o el buen sentido lo exigen y los demás testimonios coinciden en una lección adecuada, eso nos indica hasta qué punto la edición de 1832 es defectuosa, ya por culpa de sus fuentes, de su editor o de los cajistas. Si esos son los dislates evidentes, es de suponer que sean muchos más los dudosos o los no evidentes. Y en efecto el texto de Cañedo está plagado de *lectiones faciliores* que hacen sospechar. Por citar algunos ejemplos: en el v. 1708 Cañedo (y De Lorenzo) ponen «a disponer el modo», mientras que los manuscritos dicen «a formar la interpresa»; en el v. 1986 Cañedo pone «Allí, cuando las muertes las desgracias» y los manuscritos «Allí, cuando lamentos las desgracias» (aquí De Lorenzo sí corrige, por evidente anacoluto); en el v. 2027 Cañedo transcribe «se humille ante las lunas africanas» donde los demás testimonios usan un más rebuscado «colas africanas»; en el v. 2058 Cañedo dice «sufre inmóvil su halago y sus combates» y los demás dicen «embates»,

empeorando el texto sin caer en incorrección; en la acotación a la escena VIII del acto V, Cañedo indica un evidentemente erróneo «guardias españolas» donde los otros textos un correcto «guardias, españoles» (De Lorenzo corrige, pero es patente que el cambio de género —guardias se usaba entonces en femenino para referirse a soldados— viene arrastrado por haber entendido mal la puntuación y el sentido de la escena, un error que parece propio de un cajista). Quizá el caso más curioso son los vv. 2361-2363, en que Elena de Lorenzo acepta la *lectio faciliior* de Cañedo: «Reconoce, / hombre cruel, en este horrible trance, / el brazo poderoso que me venga», ya que los manuscritos coinciden en decir «hombre cruel, este horrible trance»; en realidad, ni por la métrica (leyendo «crüel», que es algo usual) ni por el sentido es estrictamente necesaria la preposición, y es más poético ver el trance y el brazo como una aposición en que el segundo sintagma desarrolla el primero. Por supuesto, cada lectura es discutible, lo que llama la atención es la constante presencia de *lectiones faciliores* en Cañedo, junto a sus muchos errores. Otra cosa, claro está, es que no podamos discernir cuántos son suyos y cuántos de los dos manuscritos que sigue, que a fin de cuentas pudieran ser preferibles a los que tenemos, aunque el caso es que no disponemos de ellos para probarlo.

Por último, pueden dar una muestra de lo complejo que resulta el panorama textual cuando contamos solo con despojos heterógrafos de lo que hubo de ser una circulación manuscrita mucho más numerosa, los vv. 92-93, en el acto I, en que Rogundo insulta a Munuza hablando con Suero:

<i>Munuza:</i>	Este cruel sectario
<i>Reparos:</i> ¹	Este cruel secretario
Los dos manuscritos:	Este cruel sectario
Ed. 1832:	Este era el secretario

Se antoja lógico (aunque conjeturando *ope ingenii*, que es mala técnica filológica), por el sentido, la métrica, la sintaxis y el estilo, que la lectura original de ambas versiones de Jovellanos fuera «Este cruel secretario», justo la que no transmite ninguno de los testimonios de la obra, sino una transcripción del siglo XX de un borrador enmendadísimo de un paratexto colateral. La peor lectura, la *lectio faciliior*, es otra vez la de Cañedo, pues parece claro que alguien ha leído «era el» donde decía «cruel»; pero en cambio es esa chapuza la que ha conservado «secretario», lección a la que los *Reparos* y Cañedo no podrían haber llegado simultáneamente por error, sino que tiene que proceder de alguna copia derivada del autor.² Obviamente es la lectura de Cañedo la que ha de escoger la editora, según su prelación de fuentes, pero alternativamente solo podría haber optado por la lectura de los otros tres textos, que tampoco parece la mejor, pero que sin embargo coinciden en leer «sectario» pese a provenir de dos ramas distintas. Esto es solo un sintomático ejemplo de que solo se puede elegir entre diversos grados de desconfianza. En todo caso, la editora ofrece un aparato crítico de variantes para los tres testimonios de *El Pelayo* y la edición de *Munuza*, donde el lector interesado hallará los materiales con que construir un *stemma* alternativo. Elena de Lorenzo evita formular dicho *stemma* y no sé si se podría, porque en definitiva el nudo central del problema ecdótico, que es jerarquizar los tres testimonios derivados de la rama original de *El Pelayo*, permanece sin desatar.

¹ Véase más adelante.

² Cabe también la rebuscada posibilidad de que el moderno transcriptor de los *Reparos*, ante las muchas dudas del borrador, hubiese consultado ese pasaje concreto en la edición de Cañedo para reconstruir el sentido del manuscrito, con lo cual nada de lo dicho valdría.

Completan la historia interna y externa de la tragedia varios epígrafes consagrados a un hipotético proceso de censura de la tragedia cuando Jovellanos pretendió publicarla, a la representación de *El Pelayo* en Gijón y a la posterior puesta en escena de *Munuza* en Madrid. Lo relativo a la censura proporciona una de las novedades más notables de esta edición, aunque Elena de Lorenzo solo puede recorrer el camino que permiten los documentos conservados y localizados, que vuelven a ser despojos intermitentes. A partir de un texto ya conocido de Jovellanos defendiéndose contra ciertos *Reparos* puestos sobre su tragedia, la editora postula con enorme perspicacia la existencia de un expediente de imprenta perdido, a cuya censura (negativa o con reparos importantes, todos por razones de pura estilística teatral) el dramaturgo pensaba responder. En este caso es una lectura experta del citado papel la que permite conjeturar de forma retrospectiva un trámite hipotético (y la editora no pasa del terreno de la hipótesis, porque no puede) e intuir los reparos que se le plantearon. En filología es tan erróneo pensar que solo podemos fiarnos de lo que los papeles dicen como creer que podemos obtener de ellos certezas sobre lo que no dicen; ambos vicios son frecuentes en este oficio y Elena de Lorenzo los sortea con habilidad. Y el asunto no es baladí, ya que ahí podría estar la clave de la suerte editorial de *El Pelayo*: confirmaría que en efecto quiso el autor imprimirla, como afirma Ceán Bermúdez, y ofrece una plausible conjetura del proceso por el que pretendió hacerlo y de la recepción (institucional en este caso) que pudo influir en que no lo hiciera, así como justificar algunos cambios introducidos en el texto.³ Por otro lado, también hay un valioso estudio del expediente sobre la representación de *Munuza* en 1792 que alberga la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con dos manuscritos preparados para su puesta en escena.

Pasemos al plano interpretativo, que se suma al de la ecdótica para ofrecer una visión completa. Ya que la literatura no vive *sub specie aeternitatis*, por mucho que los distintos idealismos críticos actúen como si así fuera, la editora encuadra su presentación en algunas coyunturas materiales básicas: se trata de una pieza escrita por un autor en el comienzo de su vida pública y sin trayectoria previa relevante; y su escritura está imbricada, en un grado sustancial, en la ruta de institucionalización de dicho autor en la República de las Letras, lo que constituía también una fase como cualquier otra del *cursus honorum* político. *El Pelayo* participa de la campaña lanzada por los altos protectores del joven asturiano (Aranda, Campomanes, Olavide) para reformar el teatro en sentido neoclásico en lo formal, e ilustrado en lo educativo, nacional y cívico. Como quiera que esa campaña se frustrara tras la caída de Aranda y de Olavide, y que la madurez va alejando al escritor de la escritura creativa, *El Pelayo* queda enmarcado en una breve ventana de oportunidad para Jovellanos y para la España de Carlos III, a la que el crítico ha de asomarse si

³ Este confuso borrador de los *Reparos* estaba muy tachado y solo se conoce por una transcripción tardía bastante dubitativa. Hay en él un punto colateral, al que la editora alude, pero no explicita (sí se comentan otros semejantes que también postulan la existencia de una versión intermedia sometida a censura a la que luego se introdujeron cambios). En los *Reparos* la única crítica que Jovellanos admite en lo estructural es un defecto de verosimilitud en la unidad de tiempo: la obra se abre con Suero, un mensajero de Pelayo que llega de Córdoba con noticias para Rogundo, diciéndole que aceleraría lo más posible su regreso a Asturias; a mitad del acto III Pelayo está ya en Gijón, es decir, el mismo día en que eso ocurre. La manera en que el texto censurado explicaba eso (o quizá mejor, la manera en que lo pasaba por alto) no hubo de resultar convincente, así que Jovellanos lo corrige en los *Reparos* para que Pelayo empiece contando a Munuza que su mucho celo por servirle le hizo concluir rápidamente el tratado. Eso implica que Pelayo ha regresado de Córdoba casi siguiendo los pasos de Suero, viajando con menos de un día de diferencia. Es forzado, pero no inverosímil. Ahora bien, ya que los tres testimonios de *El Pelayo* reproducen la explicación anunciada en los *Reparos*, es obvio que la versión que se sometió a censura no la llevaba, pero sí registraba ya el cambio de la unidad de lugar que sirve de divisoria entre la primera y la segunda versión. Esta corrección, sumada a las demás que indica Elena de Lorenzo, refuerza la certeza de que hubo una versión intermedia sometida a censura y que de esta se derivaron varias enmiendas incluidas en *El Pelayo* que conocemos. A mi juicio, aunque la editora es en esto más cautelosa, estas enmiendas dan a entender que los *Reparos* se enviaron a su destinatario y que el proyecto de impresión siguió adelante, porque las versiones corregidas así lo indican.

quiere ver la obra en su pleno sentido histórico. Sobre este entendimiento previo, Elena de Lorenzo dedica varios capítulos a su plasmación dramática y temática: «*El Pelayo*, una tragedia neoclásica», «*Celebrare domestica facta*: Pelayo, el restaurador», «Jovellanos y la materia pelagiana», «Las rutas literarias de *El Pelayo*, francesas... y españolas», «La literatura y la historia: tensiones y estrategias». El estudio es completo y excelente, y no se le puede poner reparo alguno.

En lo que hace a la obra en sí, aunque sea bien conocida —usualmente en su otra versión—, me permitiré glosar algún aspecto. Es una tragedia concebida con una estructura muy sobria, una trama planteada de forma directa y sin grandes giros ni complicaciones, con largos parlamentos y diálogos poco vivos. Los personajes declaman solemnemente sus modos de pensar casi sin interrupción. En los *Reparos* Jovellanos admite eso como un defecto, que atribuye a la prisa con que compuso la pieza. No parece argumento convincente, sobre todo cuando los otros elementos citados remiten a un mismo modelo: la tragedia clásica francesa, que tiende a mayor solemnidad y menor movimiento escénico que el teatro español. Otra cosa es que Jovellanos maneje esa dramaturgia con destreza, porque es apenas capaz de dotar de profundidad, complejidad o grandeza a sus personajes, cuyos discursos solo reproducen idearios y doctrinas, sin conflicto interior, ni evolución, ni hondura de sentimiento.

Pelayo es un personaje muy plano, a pesar de ser el protagonista, mientras que Munuza no funciona dramáticamente ni como héroe trágico ni como antagonista. Jovellanos lo hace temeroso y mezquino. El agón dramático clave, el encuentro de ambos personajes en el acto III, muestra a un Munuza encogido ante Pelayo, a quien teme, ante quien se excusa y al que trata como a un superior desde el principio de la obra, aun estando ausente. Pelayo es una presencia constante incluso sin estar en escena, con Rogundo como vicario representándolo sobre las tablas. Munuza no se comporta como un soberano, y como tirano es blando y vacilante. No es un soberano, de hecho, pues está intentando serlo traicionando al califato como antes a los godos. Por eso la rebelión de Pelayo carece de la grandeza patriótica que Jovellanos otorga a sus parlamentos, pero que la trama no confirma. Su briosa arenga a los asturianos en el acto IV no es un modelo de retórica trágica, pero tampoco de discurso forense: confunde el agravio contra él y la opresión de la patria; al tiempo que acusa a Munuza de querer alzarse con la corona, advierte a los suyos que, si no se sublevan, las mujeres y los hijos de los asturianos serán entregadas al califa (contra el que Munuza iba a alzarse), en una especie de profecía implícita sobre el tributo de las cien doncellas. Así las cosas, el discurso ideológico y su plasmación escénica no acaban de concordar como lo requiere un buen drama.

El análisis que la editora hace del problema del honor y el del patriotismo en la tragedia enfatiza que el conflicto no gira sobre la afrenta al honor privado, sino sobre la fuerza de la ley; ni sobre el enfrentamiento religioso entre cristianos y musulmanes, sino sobre una soberanía entendida como el consentimiento de la nación basado en el respeto a las leyes propias y la dignidad y derechos de los súbditos. La ruptura del orden jurídico, del pacto social entendido en un modo muy poco rousseauiano, es el eje de la trama; su sentido histórico, como bien analiza Elena de Lorenzo en el capítulo correspondiente, es el de que Pelayo restaura la patria a la vez que esos pactos y leyes consentidos por los asturianos, heredados de los godos y legados a los españoles. No en vano Pelayo queda asociado mediante el lema que abre uno de los manuscritos con Judas Macabeo. Jovellanos, en última instancia, pretendió alzar a la patria sobre el escenario igual que se alzó Pelayo sobre el pavés. Pero se quedó muy lejos de lograrlo.