

# Teatro Español del Siglo de Oro: del Canon Inventado a la Historia Contada

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS

Hacer historia del teatro, especialmente cuando se particulariza en un país, supone construir un gran relato de legitimación. Para el caso del teatro español del Siglo de Oro este relato se ha enfrentado a dos factores relevantes: por un lado, su historiografía canónica (que, como veremos, se consolida en el siglo XIX) ha propiciado un marco específico de referencia bajo el concepto de *teatro nacional*; por otro, ese particular sentido de pertenencia lo ha hecho borroso (y hasta invisible) cuando se le ha tratado de incluir en la historia cultural europea o en una epistemología compartida sobre cómo contar dicha historia teatral. Respecto al primer factor, las aportaciones críticas que forjaron dicho canon se realizaron en medio de un debate colectivo sobre lo *nacional* (paradójicamente inspirado en una visión romántica foránea). En cuanto al segundo, la disciplina de la historia teatral en el ámbito español ha tenido especiales dificultades para encontrar su identidad, liberarse del sesgo positivista del texto y situar su estudio en un territorio que, al decir de Fabrizio Cruciani, ha de aunar múltiples indagaciones, es decir, tanto una valoración ideológica de los materiales documentales como un análisis completamente filológico de los mismos.<sup>1</sup>

Sin duda, la hegemonía política que detentó España en el continente europeo durante los siglos XVI y XVII facilitó la influencia de su teatro. El erudito Ramón Menéndez Pidal podía jactarse en 1935 de que el teatro barroco español “sería como un gran almacén de tramas y juegos de escena, donde era cómodo a los comediógrafos de Europa ir a proveerse de materia prima”,<sup>2</sup> a través de la cual podían acceder a otras fuentes europeas como los *novellieri*. El teatro

- 
1. “Problemi di storiografia”, en *Guide Bibliografiche. Teatro* (ed. de F. Cruciani y N. Savarese), Milán, Garzanti, 1991, pp. 3-10. Véase también R. W. Vince, “Theatre History as an Academic Discipline”, en Thomas Postlewait y Bruce A. McConachie (eds.), *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, Iowa, University of Iowa Press, 1989, pp. 1-17.
  2. “El Arte Nuevo y la nueva biografía”, *Revista de Filología Española*, XXII, 1935, pp. 377-398. Cito por la ed. en *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa Calpe, 1964, p. 122.

español se representa en Viena y en otros centros dominados por los Austrias.<sup>3</sup> Ciertamente que Lope de Vega había proclamado irónicamente en su *Arte Nuevo* que “me llaman ignorante Italia y Francia”, pero Fabio Franchi, que residió en Madrid entre 1630 y 1632, afirmaba en las *Essequie poetiche in morte del signor Lope de Vega* (Venecia, 1636) que justo en estos países “los representantes de comedias, para aumentar la ganancia, ponen en los carteles que van a representar una obra de Lope de Vega, y sólo con esto les falta coliseo para tanta gente y caja para tanto dinero”. Giacinto Andrea Cicognini (1606-1632) adaptaba o refundía sus obras o las de Tirso o Calderón,<sup>4</sup> e incluso la *commedia dell'arte* (componente esencial de la génesis de la comedia española desde el siglo XVI) dispone ya en el siglo siguiente de “scenari” o guiones sobre temas tan peculiarmente españoles como el de Bernardo del Carpio o los Infantes de Lara. En Francia, Jean de Rotrou (1609-1650) traduce *La sortija del olvido* de Lope (*La bague de l'oubli*, 1628) y adapta *Lo fingido verdadero* en *Le véritable Saint Genest* (publicada en 1647); hasta el punto que en la obra anónima *Visions admirables du Pèlerin du Parnasse* (1635) el propio Lope se queja del saqueo de los franceses que “tienen vena tan estéril que no sabrían trazar una comedia sin tomar como patrón alguna de las mías”. A los franceses, abastecidos de la tragedia clásica de Racine, les atrajo la intriga comediesca, desde el Molière con su *Don Juan* hasta Pierre Corneille (1606-1684) quien reconoce sus “latrocinios a España”, basando *Le menteur* (1644) en *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón y *Le Cid* (1636) en *Las mocedades de Rodrigo* de Guillén de Castro.<sup>5</sup> Y aunque algunos críticos relativicen su incidencia en Inglaterra (aduciendo que ésta provenía no tanto de los originales como de adaptaciones francesas y de la cierta promesa de exotismo que la inclusión de la palabra “Spanish” confería a

- 
3. Véanse Henry W. Sullivan, *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Frankfurt-Madrid, Verbuert, 1998; y Martin Franzbach, “La recepción de la comedia en la Europa de lengua alemana en el siglo XVII”, en H.W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.), *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1999, pp. 175-185.
  4. Maria Grazia Profeti ha puesto en evidencia el amplio catálogo de traducciones y adaptaciones de textos áureos, identificando unas sesenta obras-fuente españolas que producen un centenar de piezas italianas. Véanse *Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*. Vol. I: M.G. Profeti, *Materiali, variazioni, invenzioni*, Florencia, Alinea, 1996; Vol. II: AA.VV., *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Florencia, Alinea, 1996; Vol. III, AA.VV., *Percorsi Europei*, Florencia, Alinea, 1997; Vol. IV: AA.VV., *Spagna e dintorni*, Florencia, Alinea, 2000.
  5. Cf. Alejandro Cioranescu, “Calderón y el teatro clásico francés”, en H.W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.), *Op. cit.*, pp. 37-81; y M. Pavesio, *Calderón in Francia. Ispianismo ed italianismo nel teatro francese del XVII secolo*, Turín, Dell’Orso, 2000.

las obras)<sup>6</sup> dramaturgos como John Webster (1580-1633) o John Fletcher (1579-1625) imitan o adaptan a Lope. John Dryden (1631-1700) hace decir a uno de los personajes de *An evening's Love* (1669): "I hate your Spanish honour ever since it spoyl'd our English Plays", pero su *The Indian Emperour* (1665) debe mucho a *El príncipe constante* de Calderón. Tras el periodo de censura puritana, la comedia de la restauración inglesa — no hay más que pensar en autoras como Aphra Behn (1640-1689)— no puede entenderse fuera de la influencia del teatro barroco español.<sup>7</sup>

Y, sin embargo, aún hoy en día es palpable la resistencia a reconocer el teatro español del siglo XVII como nutriente de la memoria teatral europea, más allá, por supuesto, de una obligada referencia académica. Es habitual que en libros que pretenden ser una guía didáctica de nuestro teatro<sup>8</sup> se ofrezca un listado de síntomas conducentes al diagnóstico de estos prejuicios (algunos de ellos asombrosamente reiterados desde hace casi dos siglos). Se habla, por ejemplo, de que el drama español ha sido estudiado con recelo cuando no escasamente comprendido, algo que ya se manifestaba en un capítulo titulado "An Inquiry into the Causes of the Prejudices existing against Spanish Literature" dentro del *Essay on Spanish Literature* publicado en Londres por Ángel Anaya en 1818 y que gozaría de cierta influencia en su momento.<sup>9</sup> Desde la perspectiva francesa se ha tildado al teatro español áureo de formalmente inepto al carecer de cualquier ortodoxia preceptiva. Es famoso el juicio sobre Calderón de la Barca de François Bertaut en su *Journal de voyage d'Espagne* (1669) respecto a que ni sus canas ni su "bel esprit" le liberaban de su total ignorancia de las reglas.<sup>10</sup> De modo que no cabrá sorprenderse de la "demencia bárbara" con que Voltaire califica sus obras en 1734, acudiendo al "Nos musas colimus severiores" de Boileau para disculpar la adaptación cornelliana de piezas como *Todo es verdad* y *es mentira*, "rempli de tout ce que l'imagination effrénée peut concevoir de

6. Melveena McKendrick, *Theater in Spain 1490-1750*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 267.

7. Véase John Loftis, "La comedia española en la Inglaterra del siglo XVII", en H.W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlou L. Stoutz (eds.), *Op. cit.*, pp. 101-119.

8. Jonathan Thacker, *A Companion to the Golden Age Theatre*, Londres, Tamesis Books, 2007, p. ii.

9. *An Essay on Spanish Literature, containing Its History, from the commencement of the Twelfth Century, to the present times; with an account of the best writers [...] followed by A History of the Spanish Drama [...] Dedicated To His Excellency The Duque of San Carlos, Ambassador from his Catholic Majesty to the Court of London*, Londres, George Small Field, Hackeny, 1818, pp. 31-35. Allí se califica la literatura y el teatro español de tan "singularly productive" como "scarcely known".

10. Cf. Lucien Paul Thomas, "François Bertaut et les conceptions dramatiques de Calderón", *Revue de littérature comparée*, 4, 1924, pp. 199-221.

plus absurde”. “Il es bien naturel” — concluirá — “que Corneille ait tiré un peu d’or du fumier de Calderón”.<sup>11</sup> El catálogo de reticencias incluye, como era de esperar, las dificultades para la comprensión y traducción de las piezas dramáticas españolas del periodo debido a su polimetría y a la provocación conceptual y anfibológica de su lenguaje, aunque ciertamente podríamos preguntarnos por qué las diferente longitud de los versos españoles entrañan mayor dificultad que el alejandrino francés o el “blank verse” inglés y eso no ha impedido (como no lo ha hecho en el caso español) excepcionales traducciones prosificadas o con ritmo versal. Aparece aquí, desde luego, no sólo la animadversión hacia la deplorable perversión del gusto anticlasicista,<sup>12</sup> sino la notable influencia de Benedetto Croce (1866-1952) y su condena estética del irracionalismo del arte por el arte que haría denostar a historiadores del teatro como Silvio d’Amico la pomposidad estilística de la “hinchazón española”.<sup>13</sup> Por el contrario, es notable el valor concedido al procedimiento verbal del teatro clásico español por Walter Benjamín en *El origen del drama barroco alemán* (1928) para quien su lenguaje —absolutamente moderno— era capaz de mostrar su factura, dejándola ver igual que “la labor de albañilería de un edificio cuyo revestimiento se ha desprendido”.<sup>14</sup>

Quizá el aspecto más arraigado en el catálogo de desencuentros con el teatro del Siglo de Oro español sea la consideración de sus asuntos y temas exclusivamente particulares de España, y sólo entendibles desde su cultura coetánea. Una singularidad o *unicidad* que desencadena, a su vez, una cascada de déficits, empezando por su incapacidad para la creación de auténticos caracteres. Este tópico se asienta especialmente en la crítica anglosajona, desde que Martin Hume comparara el carácter inglés —dado a la meditación y especulación sobre los engranajes que mueven las acciones humanas— con el de los españoles “semilatinos” que transitan por la superficie de los acontecimientos buscando

11. *Œuvres Completes*, París, 1784, vol. 9, p. 519. Vid. Carmelito Boivin, “Voltaire’s Criticism of Calderón’s *Todo es verdad y es mentira* as ‘un roman moins vraisemblable que tous les contes des Mille et une nuits’”, *Romanische Forschungen*, 85, 1973, pp. 348-355. Cuando en 1738 Du Perron de Castera publique la antología *Extraits du plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions et la traduction des endroits les plus remarquables*, denunciaba en el prólogo “que ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux en comparaison du nôtre”.

12. Hasta fervientes defensores del integrista nacional del teatro de Calderón denostaron la oscuridad de su lenguaje sumergido en una atmósfera “viciada y cargada por los deletéreos miasmas del conceptivismo y culteranismo” (Luis Rodríguez Miguel, *Compendio de Historia de la Literatura Española*, Salamanca, Imprenta y Librería de Francisco Núñez Izquierdo, 1911 [4ª ed.], p. 402)

13. *Storia del teatro drammatico*, Roma, Garzanti, 1950, t. II (“Del Renacimiento al Romanticismo”). Cito por la traducción castellana de Baltasar Samper, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1961, p. 75.

14. *Los orígenes del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, p. 172.

la etérea identificación con los tipos repetitivos que ofrece la comedia áurea.<sup>15</sup> La idea, extraída de la influyente *History of Spanish Literature* de George Ticknor<sup>16</sup> al marcar éste la subordinación de los personajes del teatro del Siglo de Oro al devenir argumental, será consagrada definitivamente por Alexander A. Parker en su trabajo, publicado por vez primera en 1957 *Approach to the Spanish drama of the Golden Age*. Según él estos personajes no son más que la representación moral de un código preestablecido de valores o antivalores, incapaces de evolución psicológica e inimaginables en el marco de humanidad contemporánea que pudo reivindicar Ian Kott para los de Shakespeare o en la moderna concepción dramaturgica de Brecht, Grotowsky o Strehler. Ajenos a la pasión, reducidos a máscaras *estracciones* alegóricas o desmitificados grotescamente en su vocación de *figurones* (para lo que existió, por cierto, un género específicamente burlesco); y casi todos, según dictaminara Goethe respecto a Calderón, como soldados de plomo vaciados en el mismo molde. Ciertamente no encontraremos una referencia iconográfica concreta y universal de Segismundo (como sí podemos hacerlo de Hamlet o de Calibán) y, sin embargo, es Segismundo quien dice en *La vida es sueño* — fundiendo su ser de ente dramático en la acción misma — aquello de “En llegando a esta pasión / un volcán, un Etna hecho / quisiera arrancar del pecho / pedazos del corazón”.<sup>17</sup>

Enlazando con ello nos enfrentamos a otra inevitable singularidad del teatro español: sus personajes, reducidos a una monótona funcionalidad, no alcanzan la trascendencia universal de otras creaciones de la Europa occidental. Ludwig Pfandl encuentra la clave de que ningún dramaturgo del Siglo de Oro haya

15. “In short, to follow the store, to weep with the afflicted heroine, to see themselves reflected in the unselfish bravery of the hero, to laugh at the bufón, and curse the villain...” (Martin Hume, *The Spanish influence on English Literature*, Londres, Eveleigh Nash, 1905, p. 246)

16. Londres, John Murray, 1849, vol. II, p. 222. Ticknor contraponen los personajes de Lope a los de Shakespeare, subrayando su superficialidad: “On the contrary, a great majority of his characters are almost as much standing masks as Pantaleone is on the Venetian Stage, or Scapin on the French.”

17. Como escribe José M<sup>a</sup> Ruano de la Haza, si hoy se puede decir que Calibán es un nuevo Espartaco que se rebela contra el tirano Próspero, es porque existe toda una tradición crítica desde Dryden a Ben Jonson o desde Auden a Harold Bloom (*Shakespeare. The invention of the human*, N. York, Riverhead, 1998, p. 665) que han diferenciado su posible construcción barroca de su fundamento humano (“Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón”, en J. M<sup>a</sup> Díez Borque y José Alcalá-Zamora [Coords.], *Proyección y significados del teatro clásico español. Homenaje a Alfredo Hermenegildo y Francisco Ruiz Ramón*, Madrid, SEACEX, 2004, pp. 233-244). Incluso la historiografía literaria española más tradicional se ha inclinado por juzgar a Lope o de Calderón incapaces de competir con “los insuperables análisis, tan hondos y verdaderos, de un carácter o de una pasión, como en Shakespeare [...] Calderón [...] no es en cambio escritor universal y siempre verdaderamente humano, como Shakespeare o Cervantes” (Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia, *Historia de la Literatura Española*, Madrid, Saeta, 1943, p. 683).

creado “una figura dramática de valor permanente, comprensible e interesante para todos los siglos y todas las escenas”, en su manera “nacional y colectiva” de españolizar por completo los temas extranjeros: “al vestirse y al hablar en español lo mismo el griego y el romano que el alemán, el italiano o el inglés, perdían su nacionalidad específica y se convertían en hombres que pensaban y obraban absolutamente como españoles”.<sup>18</sup> Cierto, añade, que el teatro español en el siglo XVII fue una diversión pública de una amplitud y profundidad como sólo los antiguos griegos habían alcanzado en su tragedia, pero había de satisfacer a un público que no buscaba elevación ni purificación moral como los griegos sino, ante todo, entretenimiento y emoción. Es dudoso que los asistentes a la representación de *Ayax o Las troyanas* fueran capaces de discernir tan finamente la *catarsis* (efusión emocional respecto a la que, por cierto, el mismo Aristóteles marcó distancias al criticar a la gente sentimental excesivamente dada al *eleos* y al *fobos*); pero, en todo caso, no es posible hacer una crítica razonable con tantas pantallas temporales abiertas. Lo cierto es que dos décadas después Gerald Brenan insistía en que el teatro barroco español se reduce a un “vast panegyric in praise of Spain and the Spanish way of life, and in particular of the principal occupation of Spaniards at that time — love — [...] nothing is ever gone into deeply [...]”.<sup>19</sup> Un artículo de Arnold G. Reichenberger en 1959 acuña el término de *unicidad*, de fenómeno localista — ideas y argumentos homogéneos como una roca— ausente de cualquier proyección universal.<sup>20</sup> Tesis que sostendrían luego críticos como Charles V. Aubrun, para quien la comedia del XVII es un macizo conjunto de nociones tan ligado a la cosmovisión española de la época que es incapaz de atravesar el espacio o el tiempo, reflejando de modo masoquista el fracaso histórico de una nación — absolutista e intransigentemente católica— cuyas convenciones resultan ajenas a otros pueblos.<sup>21</sup> De ahí a encerrar este teatro en un asfixiante horizonte cristiano que le impida — como se ha venido sosteniendo— la imposibilidad de crear tragedia sino una mera concesión melodramática o patriótica no habrá más que un paso.

Este radicalismo local acabará convirtiendo al teatro clásico español, a través de rudimentarias simplificaciones, en colaborador necesario del mito del “carácter nacional” del país. Desde esta posición, necesariamente pasional, algunos lo defendieron como expresión del genio fértil e imaginativo que confería a los

18. *Historia de la literatura española en la Edad de Oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili S.A., 1933, pp. 422-423.

19. *The literature of the Spanish People from Roman times to the present day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, p. 208.

20. “The Uniqueness of the Comedia”, *Hispanic Review*, 27, 1959, pp. 303-316.

21. *La comédie espagnole (1600-1680)*, París, Presses Universitaires de France, 1966.

españoles su clima y geografía en cierta literatura reactiva contra las críticas ilustradas. Otros habrían de asumirlo como paradigma didáctico en la enseñanza de ese mismo teatro “donde se refugian —escribirá Rodríguez Miguel— los elementos genuinamente españoles: ideas, sentimientos, recuerdos históricos y aspiraciones”, absorbiendo “la inspiración y el ingenio de nuestros máspreciados poetas” y “caracterizando los legendarios sentimientos e ideas del pueblo español”.<sup>22</sup> Por eso Lope crea un teatro “romántico y eminentemente español”, “haciéndolo nacional y de acción”.<sup>23</sup> Será precisamente ese *genius loci* el que, mirado desde fuera, engendrará la evocación de un teatro del Siglo de Oro empapado de oscurantismo monárquico y de intolerancia católica: la “spanish cruelty” denunciada por Milton para cuestionar la Inquisición; o ese específico género de venganza senequista que adquirirá notoriedad en occidente con el título de una obra de Thomas Kyd: *The Spanish Tragedy* (ca. 1588-1594). Aunque Lope en su *Arte Nuevo* reconoce como “bárbaros” nuestros usos, se refería a la ruptura de las reglas y no a las ocurrencias de los “civilizados ingleses” que en estas tragedias de los siglos XVI y XVII llegaron a utilizar en las escenas de mayor virulencia sangre de cerdo, la cual salpicaba a los espectadores más próximos al escenario. De un modo u otro, el español del siglo XVII — confundido con sus héroes teatrales — quedará definido como un hombre extremado tanto en esa “facultad hispánica de razonar sutil” dentro de una moral probabilista o jesuítica (base de la compleja entidad dramática de los maridos de las tragedias de honra por mucha inquietud que produjera en Pascal) como en su dimensión ridícula (Shakespeare saca a escena en *Trabajos de amor perdido* al melancólico Don Adriano de Armado como “excéntrico español”) e incluso grotesca: basta pensar en ese soldado fanfarrón — producto que el teatro español exporta a Europa — que inspirará el *Capitano Spagnolo de la media dell’arte* pero también a los grabados franceses que a partir de 1640 difunden la estilización paródica del combatiente español “que pretende hacer temblar la tierra con zapatos de baile y escalar los cielos para producir un trueno”.<sup>24</sup> Surge ya entonces en Europa el término “spagnolata” o españolada pues, al decir de

22. Luis Rodríguez Miguel, *Op. Cit.*, pp. 225 y 366.

23. Victoriano Poyatos y Atance, *Historia de la literatura española comparada con las extranjeras*, 1930 [7ª ed.], p. 201.

24. Vid. José Emilio Burucúa, *La imagen y la risa. Las ‘pathosformeln’ en el grabado europeo de la modernidad temprana*, Cáceres, Editorial Periférica, 2007, p. 65.

Croce, “fu anche il tempo in cui le cose di Spagna assunsero un aspetto vieto, gonfio, caricato, quasi ridicolo”.<sup>25</sup> Resulta pues coherente que Paul Van Tieghem despache sus referencias al teatro clásico español con estas líneas:

Los resortes de este teatro son, ante todo, el amor apasionado, celoso y vengativo; luego, una fe católica absoluta, indiscutida; la lealtad más completa al rey; una concepción del honor, de increíble intransigencia. No sólo la ofensa, sino hasta la sospecha, aun cuando sea injustificada, deben ser lavadas con sangre. Este fanatismo del punto de honra, llevado a veces hasta la locura, es un rasgo característico del drama español. Éste no se plantea casi nunca las graves cuestiones sobre la vida humana que comunican un interés eterno a Shakespeare y a Molière. Explican esta laguna el genio español, más inclinado a la imaginación que a la meditación filosófica, los límites que imponía al pensamiento la ortodoxia por que velaba la Inquisición, los gustos del público, que sólo pedía acción, y, por último, la rapidez con que se escribían estas obras. Tampoco se encuentra en ellas, o apenas, profundas pinturas de caracteres. La abundancia, la brillantez y el hechizo de este teatro están contrapesadas por cierta falta de profundidad.<sup>26</sup>

O que Silvio d’Amico considere que participa de los caracteres europeo y africano: “Hay en el teatro español una fuerza inexorable como el Hado antiguo, un Moloch que devora a los hombres y al que se inmola todo: es el Honor”.<sup>27</sup> La práctica unanimidad sobre la extrema singularidad del teatro español del Siglo de Oro se debe más que probablemente a la presencia (directa o indirecta) de su consagración académica en el polémico proceso que relacionaba aquellos juicios sobre el *genio* local de España con las causas de su decadencia no sólo política sino intelectual y científica. Si el teatro había sido portavoz y espejo de ese *genio*, incluirlo en el debate de esa decadencia era, cuanto menos, verosímil. Se olvida, eso sí, que los mejores dramaturgos del teatro del Siglo de Oro se formaron antes de 1630, es decir, antes de declinar la pujanza de la vida universitaria en España y de la sólida formación de la *Ratio Studiorum* jesuita que delineó, no en poca medida, la concepción técnica teatral de Lope y, sobre todo, de Calderón. El “atraso español” se convierte, desde su óptica secularizadora, en la divisa de los intelectuales ilustrados. Montesquieu (1689-1755) ya había afirmado que los españoles “sont encore en tutelle dans l’Europe”, pero sería su oscuro compatriota Nicolás Masson de Morvilliers (1740-1789), quien en su artículo sobre la geografía de España en la *Nouvelle Encyclopédie pour ordre de matières* editada

25. Benedetto Croce, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, Laterza, 1949, p. 269.

26. *Compendio de Historia Literaria Europea desde el Renacimiento*, Madrid, Espasa Calpe, 1932, p. 64.

27. *Op. y loc. cit.*, p. 61.

por Panckoucke a partir de 1782, lanzaría aquella provocativa interrogación: “Mais que doit on à l’Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis six, q’a-t-elle fait pour l’Europe?”. La respuesta implícita estaba clara: nada. Aunque Morvilliers pretendía referirse al progreso científico, lo cierto es que en el texto original hablaba de *arte*: había arrojado la piedra al estanque y el debate —incluso la protesta diplomática— no se hizo esperar dibujando unos círculos de resentimiento colectivo con profundas consecuencias en una valoración apologética de todo lo nacional, incluido el teatro que, analizado desde esta posición mítica y apasionada algunos, como reacción contra estas críticas, se defenderá como expresión del genio fértil e imaginativo que confería a los españoles su clima y geografía.<sup>28</sup>

Pero resulta revelador, además, que se produzca también en estos años la creación por vez primera en España de una cátedra dedicada a los estudios literarios —con el destacado impulso de Cándido María Trigueros (1736-1798), un dramaturgo que transitó entre el clasicismo, adaptaciones o *refundiciones* de autores del Siglo de Oro e imitaciones de la llamada *comédie larmoyante*—. Instituida en 1786 en los Reales Estudios de San Isidro con el confesado propósito de “restaurar la antigua ilustración española”, conllevaría la aparición oficial de la literatura como disciplina, sellando un modelo que, a la postre, resultó hegemónico en el enfoque de la historia literaria: una estructura cronológica y la base empírica del texto que sustanciaban el estilo y el seguimiento de las normas como garantía de las *belles lettres*. En un ilustrado afán pedagógico el programa requería, por supuesto, los elementos de comparación suficiente para restañar el atraso intelectual que se pretendía remediar.<sup>29</sup> No es causalidad que se eligiera como texto o manual de aquella primera cátedra una obra de Juan Andrés (clérigo de la orden de los jesuitas, expulsada de España en 1767) y ácido polemista crítico contra el “depravado gusto español” que había infectado la poesía dramática de Italia. Su obra *Dell’origine, progressi e stato attuale d’ogni letteratura* (siete volúmenes

28. El artículo “Espagne”, en la sección de “Geographie Moderne”, aparecería en la *Encyclopédie Méthodique*, París, 1783, t. I, pp. 554-568. Lo reproducen en castellano E. y E. García Camarero, *La polémica de la ciencia española*, Madrid, Alianza, 1970, pp. 47-53. Las airadas respuestas al artículo dieron lugar, por ejemplo, a las obras de Juan Francisco Masdeu, *Historia crítica de España y de la cultura española [...] Discurso histórico y filosófico sobre el clima de España, el genio, y el ingenio de los españoles para la industria, y literatura, su carácter político y moral* (Madrid, Imprenta de Sancha, 1783), de Antonio de Company, *Teatro histórico crítico de la elocuencia española* (1786) o de Juan Pablo Forner, *Oración apologética de España y su mérito literario* (Madrid, Imprenta Real, 1786-1794).

29. Puede verse Nil Santáñez, “Literature as discipline. The first chair of literary history in Spain (1786-1802)”, *Dieciocho*, 30.2, 2007, pp. 315-337.

publicados entre 1782 y 1799 que su propio hermano, Carlos Andrés, tradujo al español) está concebida en una perspectiva enciclopédica y universalista en la que dentro de la literatura había de caber desde la jurisprudencia a la medicina y desde la química a la teología. Ciertamente el teatro apenas tuvo oportunidad de personarse como institución cultural propia. Andrés, que dedica capítulos o secciones a autores canónicos como Racine, Milton, Molière, Shakespeare o el mismo Cervantes, usará ejemplos del teatro español del Siglo de Oro para señalar sus abrumadores defectos en el quebrantamiento de las reglas, en las forzadas alegorías de sus autos sacramentales y en la impropiedad del lenguaje. Al teatro español (que careció, según Andrés, de un panegirista de tanto mérito como Shakespeare tuvo en Voltaire) le concede haber ayudado al francés a convertirse en el verdadero creador del teatro moderno.<sup>30</sup> Naturalmente esta posición respondía a los criterios de una élite ilustrada (no tanto antibarroca como sospechosa de afrancesamiento) que consideraba que el pueblo español venía siendo envenenado desde la Edad Media por un teatro irreal, habitado por caballeros andantes, galanes y damas disfrazadas, santos o demonios transitando por ámbitos fabulosos.<sup>31</sup> Su visión, más fría y objetiva, del drama del Siglo de Oro desvinculándolo (o vinculando críticamente) con ese manido carácter nacional, se enfrentó con la historiografía oficial que, nacida en el inmediato periodo romántico, iba a discurrir por la senda de la noción idealizadora y castiza del *Volkgeist* de filólogos y folkloristas.

Digamos, por cierto, que también en los primeros años del siglo XIX el arte barroco español —circunscrito a una pequeña nómina de pintores como Zurbarán, Velázquez, Ribera o Murillo— comienza a ser revalorizado ciñéndolo a características como su energía, su dramatismo religioso y, desde luego, su gusto español, anticlásico por naturaleza, racialmente desmesurado y lleno de vigor, frente a la civilización homogeneizadora que ya ofrecía Europa. Estaba naciendo el mito de una España envuelta en la leyenda de su genio y carácter particulares, excéntricos, a través de los cuales la nueva mirada romántica perseguía lo diferente e incluso lo exótico.<sup>32</sup> No me parece

30. Véase la edición española dirigida por Pedro Aullón de Haro junto con Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera, Madrid, Verbum, 1997. Todo lo referido al “Origen del teatro moderno” se encuentra en el t. II, cap. XIV de Andrés (p. 337 y ss. del vol. I de la ed. citada).

31. Cf. Nicolás y Leandro Fernández de Moratín, *Orígenes del teatro español*, en *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Rivadeneyra, 1857, II, pp. 159-60.

32. Véanse Alfonso E. Pérez Sánchez, “Mito y realidad de la pintura española del Siglo de Oro”, en *El siglo de oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, p. 15; y Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Madrid, Alianza, 1988, p. 10 y ss.

arriesgado sugerir que el teatro áureo iba a correr la misma suerte desde la mirada del romanticismo alemán, con Friedrich Schlegel (1722-1829) y su hermano Augusto Wilhem (1767-1845) a la cabeza. Su entusiasmo por el teatro barroco español (especialmente el calderoniano) se engendró seguramente en los contactos intelectuales que les procuró su formación universitaria en Gotinga. Intelectuales que habían ido forjando el ideario estético anticlasicista — con el modelo dramático de Shakespeare fervorosamente reivindicado por Ludwig Tieck (1773-1853) — y un concepto de literatura alimentado en las ideas de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), pleno inspirador del prerromanticismo europeo. Él es quien en sus *Ensayos sobre el estilo y el arte alemán* (1773) desarrolla, en efecto, la idea del *Volskgeist* (“espíritu o carácter popular”) que hacía depender la lengua y literatura del genio “nacional”, un organismo vivo arraigado en su pasado histórico que plasmaba las actitudes innatas de la colectividad. Además, sería esencial la influencia de Friedrich Bouterwek (1766-1828) cuya *Historia de la literatura española* de 1804<sup>33</sup> definiría académicamente sus características *románticas*: una mezcla de fanatismo y fervor, caballerosidad y violencia, esplendor estético y —eso sí— flaqueza intelectual. Tal es el molde con el que August W. Schlegel en sus *Lecciones de literatura y arte dramático* (impartidas entre 1800 y 1808) y Friedrich, en su *Historia de la literatura antigua y moderna* (1805-1806), consagran a un Calderón que representaría, en la estética, la ruptura de las reglas uniformadoras del clasicismo francés y, en lo espiritual, la nervadura romántica de la recuperación de los ideales caballerescos y religiosos neomedievales como forma de resistencia frente a una estética ilustrada y secular. El romántico rescate de la esencia *nacional* del teatro clásico español, se producía, sin embargo, en pleno derrumbamiento del Antiguo Régimen; sus ideas acabarían alimentando el movimiento antirrevolucionario que se aferraba nostálgico a aquél. La condescendiente mirada de Europa hacia España que ya habían provocado airadas reivindicaciones de lo propio, propician, en el tiempo en que la llamada guerra contra Napoleón (1808-1812) precipita la formación de una

33. *Geschichte des Spanischen Poesia und Beredsamkeit*, Gotinga, Rowas, 1804. Traducción castellana en Madrid, Aguado, 1929. El modelo de Bouterwek pareció inspirar asimismo las primeras historias de la literatura española realizadas en Francia. El primer catedrático de literatura extranjera en la Universidad de la Sorbona, Claude Fauriel (1777-1843) se ocupó entre 1837 y 1843 del teatro de Lope de Vega. Eugene Baret, que enseña literatura entre 1854 y 1873, traduce diez volúmenes de obras dramáticas de Lope y escribe una *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines jusqu'à nos jours* (París, 1863), escrita bajo la influencia de las traducciones francesas de la *Historia* de Bouterwek (1812) y de la *Littérature du midi de l'Europe* (1813) de Jean Charles Léonard Simone de Sismondi. Vid. Michel Espagne, “Vers l’Italianisme et l’Hispanisme”, en *Le paradigme de l'étranger. Les chairs de littérature étrangère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1993, pp. 183 y ss.

identidad nacional, una extraordinaria coartada al romanticismo reaccionario para situar el teatro clásico al lado del pensamiento conservador y católico. Las *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español* del bibliófilo Juan Nicolás Böhl de Faber (1770-1836), producto de sus comentarios y traducciones de las *Lecciones* de Schlegel, inscriben el teatro clásico en un virulento neocasticismo, ligado al Trono y a la Iglesia y destruyendo los puentes de una homologación de España con la “mezquina Europa” que, bajo la “irrupción maligna de la filosofía moderna”, se había empeñado en oscurecerla. Pronto, el tópico neoclásico de la decadencia española es sustituido por otro tópico, el exotismo o la singularidad romántica que se harán presentes en los escenarios europeos con la *terribilidad de Carlo* de Verdi (1867) o la melodramática *Carmen* de George Bizet (1875). No en vano el mismo Antonio Company que en su *Teatro histórico crítico de la elocuencia española* (1786-1794) había clamado en defensa del “genio español” frente a Masson de Morvilliers, en su *Centinela contra los franceses* (1808) se volcaría en la defensa de los valores tradicionales y de la “fiereza española”, reivindicando la esencia nacional del instinto popular. A Böhl de Faber, pues, no sólo le inspiraron los hermanos Schlegel. La *memoria* de teatro del Siglo de Oro se simplifica como un artefacto cultural que, envuelto en argumentaciones estéticas, acaba en una suerte de utopía compensatoria de la identidad del genio español. De modo que iba a iniciar su inclusión en la historiografía oficial, tanto española como extranjera, asociado irremediabilmente a esa identidad segregada de un horizonte europeísta y universal. Las instituciones culturales, especialmente los críticos e historiadores, gestionan este proceso.<sup>34</sup>

A partir de los debates de finales del siglo XVIII, escribir sobre el teatro del Siglo de Oro no será únicamente una elección estética y crítica, sino un posicionamiento ideológico o étnico que configura una confrontación entre lo genuino y lo foráneo (o, si se quiere, lo *propio* frente a lo *otro*).<sup>35</sup> Es lo que expone, por

34. Para la influencia que las ideas románticas ejercieron en la conformación del canon del teatro clásico, véanse José Carlos Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 167 y ss.; Jesús Pérez Magallón, “Hacia la construcción de Calderón como icono de la ‘identidad nacional’”, en Enrique García-Santo Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid, Verbuert-Iberoamericana, 2002, pp. 275-305; y Luis Iglesias Feijoo, “Calderón ayer y hoy. Sobre el origen romántico de la visión actual de Calderón”, en José M<sup>a</sup> Díez Borque y José Alcalá-Zamora (Coords.), *Op. Cit.*, pp. 139-159.

35. José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos, “Popular/culto, genuino/foráneo. Canon y teatro nacional español”, *Theatralia. Revista de Teoría del Teatro*, 3, Vigo, 2000, pp. 235-260. Cf. S.E. Wilmer, “On writing National Theatre Histories” en S.E. Wilmer (ed.), *Writing and Rewriting. National Theater Histories*, Iowa, University of Iowa Press, 2004, pp. 17-28.

ejemplo, Agustín García de Arrieta (1755-1834) en el apéndice a su traducción de los *Principes de littérature* de Batteux:

Es preciso combatir la universal preocupación de los modernos Franceses e Italianos, adoptada también de algunos criticastros Españoles, tan superficiales e ignorantes de nuestras cosas como aquellos, quienes [...] desprecian altamente el mérito de Lope de Vega y de nuestro teatro, defraudando a la España de la gloria de haber sido la inventora de un nuevo teatro, admitido e imitado después por las demás Naciones cultas de Europa [...] sería mucho más interesante al teatro y al honor de la Nación que en vez de gastar el tiempo en rancias y traqueadas razones contra las Antiguas Comedias Españolas se presentasen para muestra y modelo muchas de las que hay...<sup>36</sup>

Esta reacción contra los que Arrieta llamaría “charlatanes entusiastas y fríos adoradores de las decantadas y mal entendidas reglas” se plasma más tarde en la obra de Agustín Durán *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* (1828) en donde reivindica que “el teatro debe de ser en cada país la expresión e ideal de sus necesidades morales [...] y nunca será el resultado del arte ni del análisis metafísico o erudito de obras extranjeras y opuestas al carácter de cada pueblo”.<sup>37</sup> Así pues, el canon del teatro áureo (y, durante muchísimo tiempo, la manera de contarlos o enseñarlos) nace vinculado a la tradición propia frente a los modelos *cultos* importados de Francia o Italia. Será el *teatro nacional* por excelencia y así lo reflejarán sus *Historias*.

En 1844 aparece el primer manual de literatura elaborado en España a cargo de Antonio Gil de Zárate (1796-1861), un modesto dramaturgo romántico —hijo de un cantante y de una actriz— que ese mismo año se había encargado, como Jefe de Instrucción Pública, de redactar un plan de estudios para todos

---

36. Agustín García de Arrieta, *Apéndice del traductor sobre la Comedia Española en Principios filosóficos de la Literatura o curso razonado de Bellas letras y de Bellas artes* [...] obra escrita en francés por Mr. Batteux [...] traducida al castellano e ilustrada con varias observaciones críticas y sus correspondientes apéndices sobre la literatura española, Madrid, Imprenta de Sancha, 1797-1805, tomo III, pp. 154-155.

37. Citamos por la ed. de Donald L. Shaw, Málaga, Ágora, 1994, pp. 53-54. Cf. M<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León, “La contribución española a la *Wellliteratur*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo”, en Enrique García Santo Tomás (ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica*, citada, pp. 237-273.

los institutos de España. Su *Resumen histórico de la literatura española*<sup>38</sup> —en un contexto pedagógico que implicaba su considerable difusión— cuaja la idea del teatro barroco como “el género nacional por excelencia”, quintaesencia del carácter indígena, místicamente religioso y ferviente de imaginación, al cual “¿cómo habrían de bastar a interesarle las sencillas y breves combinaciones que caben en un cuadro clásico?”. El honor y la galantería, las empresas caballerescas y los lances amorosos, la nostalgia medieval y el éxtasis religioso serán sus fundamentos. Su simplificación es abusiva, como lo es su idea totalizadora y erudita de un teatro que, según él (y según Agustín Durán al que sigue descaradamente) abraza la teología, la jurisprudencia, la filosofía, las bellas artes y hasta las artes mecánicas. Cuesta menos comprenderlo, eso sí, si pensamos en el Gil de Zárate escritor dramático, con sus desmesurados cuadros de inflamado patriotismo como *Carlos II el hechizado*, *Guzmán el Bravo*  *Gran Capitán*. Estas obras, como la posterior *Locura de amor* de su sobrino, Manuel Tamayo y Baus (1829-1898) fueron, como su *Manual*, inquebrantables adhesiones a la identidad nacional.

La aparición por esas mismas fechas de la *Historia de la literatura y el arte dramático en España* (1845-46) de Adolf Friedrich Von Schack (1815-1894) significa el asentamiento académico de los presupuestos románticos que sobre el teatro español había propiciado la escuela de Herder y Bouterwek y la admiración calderoniana de los Schlegel. Incorporó definitivamente la dualidad existente en este canon entre el intuitivo Lope y el reflexivo Calderón, mostrando, al menos por lo que se refiere al primero, una visión menos conservadora. En 1849 aparece la *History of Spanish Literature* del bostoniano George Ticknor (1791-1871), probablemente el compendio más amplio y riguroso que se había hecho hasta entonces. Su importancia reside en constituir el enfoque del teatro español que habría de difundirse en el hispanismo anglosajón. Consagra el drama de Lope como “truly national and rested so faithfully on tradition”, originado en una genial capacidad de improvisación —ligada al sistema de producción del teatro del XVII— que, por encima de anacronismos, incoherencias o atentados a la “decent morality”, manifes-

38. Es la segunda parte de su *Manual de Literatura* (Madrid, Boix, 1842-44). Muestra un evidente seguidismo de las ideas de Bouterwek que pudo leer en su versión francesa. Es dudoso que pudiera acceder a la *Historia de la literatura y el arte dramático en España* del Conde de Schack (publicado casi simultáneamente a su manual) pues no sería traducido al español hasta 1885-87. Vid. Ricardo Senabre, “La creación de un mito: el teatro nacional español”, en Túa Blesa (ed.), *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica. Tropélas*, Universidad de Zaragoza, 1998, vol. I, pp. 90-94. Las citas de Zárate serán siempre por la edición de Madrid, Imprenta de Gaspar Roig, 1874.

taba una vigor lírico tan sorprendente como peligroso (porque llevaba a una excesiva confianza en la capacidad narrativa del verso en detrimento de una seguimiento de la acción). Inaugura también Ticknor la inevitable dualidad comparativa con Calderón (más meticuloso y manierista) al que hace depositario de los elementos más consistentes del teatro nacional español:

A World [...] into which nothing should enter but the highest elements of the nation genius. There, the fervid, yet grave, enthusiasm of the Castilian heroism, the chilvarious adventures of modern, courtly honour; the generous self-devotion of individual loyalty; and that reserved, but passionate love, which, in a state of society where it was so rigorously withdrawn from notice, became a kind of unacknowledged **religió**  he heart. <sup>39</sup> (p. 372)

La contigüidad nacionalista de las obras de Zárate, Schack y Ticknor fortalece las premisas con que formula en 1861 José Amador de los Ríos su *Historia crítica de la literatura española*. Pero se remonta más atrás: abre su introducción volviendo a hurgar en la herida de la provocación de Masson de Morvillières, retomando cómodamente la polémica nacionalista de finales del siglo XVIII frente a la hegemonía neoclásica. Se duele de que el canon crítico español — colonizado por la **influencia**  ranjera — hubiera ignorado “las venerandas reliquias de nuestra antigua cultura”, de modo que Lope no pudo menos que apoderarse “de las tradiciones y creencias populares”, llevando “al naciente teatro el ya desconocido tesoro de la antigua poesía española”.<sup>40</sup> Poco después, Manuel Milá y Fontanals (maestro de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal) discurriendo sobre los caracteres de la literatura española intentará descubrir el “temple nacional” por medio de las letras, con la mención expresa a los principios monárquicos y de la caballería, a la entereza racial y a la “inspiración religiosa”.<sup>41</sup> De modo que los manuales de literatura posteriores, siguieron la estela señalada de Zárate, corroborada ya por el prestigio académico y sin duda revitalizadas por la reacción contra las agresivas críticas de Simone de Sismondi.<sup>42</sup> Tanto José Vicente Fillol como Prudencio Mudarra, ven reflejados en el teatro áureo “los sentimientos nacionales que, como sabemos, eran el religioso, el monárquico y el del honor, llevados a su mayor extremo” junto con “la galantería, la caballe-

39. *History of the Spanish Literature*, Londres, John Murray, 1849. Vol. II, p. 372.

40. *Historia crítica de la literatura española*, ed. facsímil Madrid, Gredos, 1969, p. VI y IX.

41. *De la poesía heroico-popular castellana*, ed. de M. de Riquer y J. Molas, Madrid, CSIC, 1959, pp. 14-15.

42. *Historie de la littérature espagnole*, Paris, Crapelet, 1813. La traducción española aparecería en Sevilla (1841-42).

rosidad y el pundonor” de sus tipos.<sup>43</sup> Rafael Cano uniría el carácter nacional del teatro inaugurado por Lope a los “elementos sobrenaturales del Cristianismo” de Calderón.<sup>44</sup> Y el ya citado Luis Rodríguez Miguel insistía en

el sentimiento monárquico, piedad y galantería, [...] el amor a lo extraordinario y heroico, el ciego respeto al Rey, la fe y al amor a las instituciones, dogmas y creencias del catolicismo en vigor; y siempre respetando los derechos del padre, el culto al honor, la obligación por la palabra empeñada, y el acatamiento a cuanto se debe a una dama.<sup>45</sup>

Este *canon* del teatro del Siglo de Oro une en su apasionada reivindicación nacionalista tanto a románticos pseudoliberales (dramaturgos sumergidos, como hemos visto, en la inspiración nacional-católica), como a eruditos tradicionalistas e, incluso, a liberales ortodoxos. Lo que resultaba lógico leer en el manual de Zárate y su secuela —ya coreada por hispanistas extranjeros—, o en el academicismo filológico de Amador de los Ríos y Milá y Fontanals, sorprende en pensadores krausistas como Francisco Giner de los Ríos (1839-1915). Al exponer una suerte de programa de historia literaria en su ensayo *Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna* de 1862, rechaza la impronta clasicista francesa convocando a la literatura del presente, por el contrario, a la prolongación de la tradición del teatro antiguo español signo, pese a su decadente aura, de identidad nacional:

¿Dónde se conoce a los españoles del Renacimiento? En el teatro de Lope y de Calderón. Allí aparecen con entera verdad en la plenitud de su genio, con todos los rasgos distintivos de su fisonomía, maravillosamente expresados por aquellos hombres inmortales que, colocados entre la grandeza del siglo XVI y la decadencia del XVII, parece que recogen con el postrero y más esforzado aliento de la inspiración nacional el fruto de los gérmenes depositados por la Edad Media en nuestro suelo.<sup>46</sup>

43. Vid., respectivamente, José Vicente Fillol, *Curso de Literatura General y principalmente española con sujeción al programa mandado observar por la Dirección General de Instrucción pública el 1º de agosto de 1846*, Valencia, José Doménech, 1872 (3ª ed.), p. 483; y Prudencio Mudarra y Párrega, *Lecciones y principios generales de Literatura y Literatura Española*, Sevilla, Imprenta de Gironés y Orduña, 1876, pp. 616-617.

44. *Lecciones de Literatura General y Española. Segunda Parte: Literatura Española*, Palencia, Peralta y Menéndez, 1877 [1ª ed. 1875], p. 303.

45. *Op. Cit.*, p. 400-401.

46. Cit. por José López Morillas (ed.), *Krausismo: estética y literatura. Antología*, Barcelona, Labor, 1973, p. 114. Vid. el trabajo de Joan Oleza, “Calderón y los liberales”, en Enrica Cancelliere (ed.), *Giornate calderoniane. Calderón 2000. Tai del Convegno Internazionale. Palermo 14-17 dicembre 2000*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 395-418.

Por su parte Canalejas en 1875, hastiado de las “bufonadas histriónicas” de la literatura coetánea, reclama un teatro alojado en la expresión escénica de las pasiones recordando que

El hombre para Lope, para Calderón, para Vélez de Guevara o Cubillo, Rojas o Moreto, es el hombre redimido por el catolicismo, es el hombre aspirando a lo divino, a la perfección que proponía y enseñaba la mística. Sus pasiones serán vehementes, rudas, fogosísimas; pero todas cederán ante el *honor*, mística cifra y emblema adorable de la libertad moral y de la energía de la libertad humana, enamorada del bien gracias a la acción divina del Redentor.<sup>47</sup>

Podremos hablar de versatilidad de perspectivas pero no de diferencia de resultados: la visión nuestro teatro clásico (a estas alturas *anticlásico* por excelencia) se ha ido escorando a lo largo del siglo XIX hacia un nacionalismo acendrado, católico y retardatario que alcanzará su apogeo cuando en 1881, precisamente un gobierno liberal progresista decida celebrar el segundo centenario de la muerte de Calderón de la Barca. Una celebración que encumbrará como protagonista al joven y fogoso erudito Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912). En un célebre (y no poco mitificado) brindis delante de los académicos y diplomáticos asistentes a un banquete, levantó su copa “por la fe católica, apostólica y romana [...] por la casa de Austria [...] portaestandarte de la Iglesia [...] por la nación española, amazona de la raza latina [...] por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte, sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos como propios [...] el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos [...] y a quien de ninguna manera pueden contar por suyo los partidos más o menos liberales.” El discurso acabaría en olor de multitudes cuando más o menos lo reiteró días después en la sede del ultraconservador partido de la Unión Católica.

¿Se sentirá concernida Europa por este virulento debate identitario? Es dudoso a juzgar por el agrio diagnóstico que Alfred Morel Fatio (1850-1924) proclama en 1885: “Quel genre d’intérêt excite aujourd’hui, chez les lettres français, anglais, allemands ou italiens, le théâtre espagnol du XVIIe siècle? Un intérêt de curiosité, rien de plus...” [...] “En franchissant les Pyrénées, il a dû, pour nos plaire, et plaire par nous aux autres nations, prendre l’habit à la française et

---

47. Francisco de Paula Canalejas, *Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama. Discurso leído ante la RAE en la sesión inaugural de 1875*, en José López Morillas, *Op. Cit.*, p. 67. Cf. Juan Oleza, “El discurso liberal y el teatro antiguo español. Francisco de Paula Canalejas”, en *Homenaje a Luis Quirante. Vol. II. Estudios Filológicos*, Valencia, Universidad de Valencia, 2003, pp. 267-276.

**Moncer** à son accoutrement de *caballero* espagnol.”<sup>48</sup> En 1901 se publica la traducción castellana de la *Historia de la literatura española* del escocés James Fitzmaurice-Kelly.<sup>49</sup> Aunque en su prólogo Menéndez Pelayo saluda la obra como participante del “hospitalario y generoso espíritu de la crítica alemana en los tiempos románticos” (p. XX), el hispanista califica a Calderón de irremediable casticista que sólo es capaz de poner en juego los tres sentimientos que “caracterizan el temperamento español: lealtad personal al Rey, devoción absoluta a la Iglesia y punto de honra” notando que le perjudicó notablemente la “fanática idolatría” de Alemania y, después, el que literatos como Schack hubieran consagrado su vida entera a la “predicación del evangelio calderoniano” (p. 473). Si Lope encarnaba el genio de la nacionalidad, Calderón expresaba el de una época a través de emociones abstractas carentes de universalidad y, desde luego, de la fresca energía del primero o de la potencia efectista de Tirso (p. 437).

Hacia principios del siglo XX, cuando los estudios literarios alcanzan en España una definitiva madurez científica, la creación del llamado Centro de Estudios Históricos (1910) orientó sensiblemente sus trabajos hacia las manifestaciones literarias que representarían, otra vez, una redefinición — más liberal y moderna, desde luego — del impulso nacional colectivo. Si Américo Castro (fundador, junto con Tomás Navarro Tomás de la colección de clásicos *La Lectura* — posteriormente los famosos *Clásicos Castellanos* —) hizo ingresar al teatro del Siglo de Oro en el foco de una teoría del casticismo de controvertido contenido ideológico, Ramón Menéndez Pidal, al definir en sus trabajos los caracteres primordiales de la literatura española<sup>50</sup> no haría sino consagrar la cadena de abstracciones privativas con que se había definido desde hacía ya más de un siglo al llamado teatro nacional: su espontaneidad e improvisación (que ejemplifica precisamente en Lope), su vocación popular y mayoritaria, su

48. *La comedia espagnole du XVII<sup>e</sup> siècle. Leçon d'ouverture*, París, Librairie Ancien Honoré Champion, 1923, pp. 56-58. Morel Fatio fijó unas rígidas características del drama español que serían seguidas estrechamente por Ernst Merimée en su *Précis d'histoire de la littérature espagnole* (París, Garnier, 1908). Revisada y ampliada en 1922 fue utilizada y alabada por Azorín y por el mismo Menéndez Pidal.

49. *Historia de la literatura española. Desde los orígenes hasta el año 1900*, Madrid, La España Moderna, 1901. La edición original inglesa era de 1898. Kelly fue el autor de 39 artículos sobre literatura española que se insertarían en la *Enciclopedia Británica*.

50. “Quelques caractères de la littérature espagnole”, *Revue Internationale de l'Enseignement*, París, 1916 y “Algunos caracteres primordiales de la literatura española”, *Bulletin Hispanique*, XX, 1918, pp. 205-232. Estos trabajos se ven reiterados en el capítulo que incluye en la *Historia General de las Literaturas Hispánicas* (Barcelona, Vergara, 1949, t. I., pp. XIII-LIX), en donde, aunque dice partir de puntos de vista diferentes a los de su maestro Milá y Fontanals, manifiesta su evidente influjo.

estilo repartido entre la exuberancia y la agudeza, un nacionalismo confundido con el colorismo local y, por supuesto, un acendrado tradicionalismo. No cabe, pues, una reorientación crítica o pedagógica de las líneas definidoras del teatro del Siglo de Oro en los manuales que aparecen en España incluso en torno al periodo de la segunda República. Bajo el inequívoco título de *Literatura Castellana* Manuel de Montoliu (1877-1961) define en 1929 como ideas dominantes de ese teatro la excepcional persistencia del espíritu caballeresco medieval devenido en romántico (con sus notas de galantería, pasión aventurera, culto a la bravura y fiero individualismo), y de los sentimientos del honor, la monarquía y la religión:

Lejos de ser una tendencia más o menos arbitraria de los autores dramáticos, es simplemente el reflejo literario de una nación [...] que no sabe resignarse a abandonar la tradición espiritual de su raza [...] a despecho de la honda renovación de los ideales de la vida impuesta al mundo civilizado en los albores de la Edad Moderna.<sup>51</sup>

Ludwig Pfandl insiste en 1933 que al drama áureo “mil hilos le atan a su país, a su pueblo, a su época, es nacional pero no internacional”, y se mueve, como en círculos concéntricos, en la adhesión a “la fe tradicional, la fidelidad a la patria y a la monarquía, el sentimiento caballeresco, el amor y la galantería”. En una República que había exiliado a un Rey, había implantado el programa más ambicioso de regeneración de la enseñanza que quizá haya conocido España y que intentaba dignificar a esos mismos clásicos difundiendo sus obras con las Misiones Pedagógicas y el grupo teatral *La Barraca*, dirigido por Lorca, incluso un ferviente republicano como Juan Chabás al componer una *Breve historia de la literatura española* (1932) reconoce en la comedia de Lope “un tipo de teatro nacional y popular”, y reprocha agriamente al romanticismo alemán y a Menéndez Pelayo no haber sabido traducir los valores de innovación de Calderón.<sup>52</sup>

Unos y otros (evidentemente con diferente grado de consciencia) habían forjado la memoria del teatro clásico que iba a usar, y de qué manera, el régimen franquista, tras la Guerra Civil. Los teorizadores de su estética como Ernesto Giménez Caballero, ya habían manifestado en obras como *Arte y Estado* (1935)

51. Cito por la ed. de Barcelona, Cervantes, 1937, pp. 549-550. La posición de Montoliu se confirma en su obra *El alma de España y sus reflejos en la literatura del Siglo de Oro*, Barcelona, Cervantes, 1942.

52. *Breve historia de la literatura española*, Barcelona, Iberia, 1932. Cito por la edición de Barcelona, Joaquín Gil, 1936, pp. 183 y 194. Chabás (1900-1954), poeta ultraísta luego volcado al populismo culto, participó en el homenaje a Góngora en Sevilla en 1927 y militó durante la Guerra Civil en el Partido Comunista. Se exilió a Francia y después a Hispanoamérica

la nostalgia de “aquellos tiempos y gentes” en los que una estética basada en la revelación divina y el “clasicismo cristiano” tuviera como objeto “el regreso al misterio”. En el año del tricentenario de Lope de Vega se toma a Lope como genuina representación de lo español y, en consecuencia, verdadero protagonista del “teatro de masas de nuestro tiempo” (una idea tomada prestada de Mussolini) frente al decadente teatro político de la segunda República. En los años cuarenta, el Teatro Nacional María Guerrero, confiado a la dirección del falangista Luis Escobar, se erige como centro de producción preferente de un teatro del Siglo de Oro ceñido a los objetivos de la “construcción de una nueva catolicidad”.<sup>53</sup> En 1946 la Editorial Católica publicará la mediocre antología de Nicolás González Ruiz *Piezas maestras del teatro teológico español* de notable difusión en las universidades como texto para entender el teatro barroco. En 1953, la política exterior de Franco consigue la resonante propaganda de la representación del auto calderoniano *La cena del Rey Baltasar* (dirigida por José Tamayo), con la intervención de los coros de la Capilla Sixtina y el ballet de la Ópera de Roma.

El canon de germen nacionalista inventado por los románticos había llegado muy lejos. Y el resto, es historia cercana.<sup>54</sup> No caben demasiadas razones, aparte de esta larga historia de filología militante en la obsesión tradicionalista, para que los estudios actuales del teatro del Siglo de Oro español se sigan preguntando por qué la displicencia (o total ausencia) de éste en buena parte de la bibliografía europea o norteamericana más o menos reciente. Enric Bentley en *What is theater: a query in chronicle form*<sup>55</sup> prescinde totalmente de él; exactamente

53. Cf. Sultana Wahnon, “The Theatre Aesthetics of the Falange”, en Günter Berghaus, *Fascism and theatre: comparative studies on the aesthetics and politics of performance in Europe, 1925-1945*, Providence, Berghahn Books, 1966, pp. 191-209. Y Francisco Linares, “Theatre and Falangism at the Beginning of the Franco Règime”, *Ibidem*, pp. 210-228.

54. Las últimas generaciones de estudiosos de este teatro (y de universitarios en general) pasaron por una formación generalista en literatura abastecida de magnas historias literarias que de manera habitual incluían al teatro (o más bien los textos teatrales) del Siglo de Oro usando con rotundidad el marbete de “teatro nacional” y abriendo las dos grandes secuencias temporales de los ciclos de Lope y de Calderón. Así, en el tomo III de la *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz Plaja (Barcelona, Vergara, 1953), aparece el capítulo “Literatura dramática del siglo XVI” a cargo de Eduardo Juliá Martínez (pp. 107-213). El estudio de Lope de Vega —que incluye toda su obra— está a cargo de Ricardo del Arco (pp. 215-259) y el de su ciclo a Federico Carlos Sáinz de Robles (pp. 261-295). El estudio de Calderón (pp. 397-464) se confía al excelente calderonista Ángel Valbuena Prat (1900-1977) y el de los dramaturgos de su ciclo de nuevo a Sáinz de Robles (pp. 465-496). La *Historia de la literatura española* de Juan Luis Alborg (Madrid, Gredos, 1966-) cuyo tomo III estaba dedicado a la *Época Barroca*, es un verdadero manifiesto contenidista de la historiografía estrictamente literaria que desplazó en la enseñanza universitaria al mucho más valioso que había preparado Valbuena Prat en 1937 (Barcelona, Gustavo Gili).

55. Londres, Dobson, 1957.

lo mismo hace Richard Southern en *The Seven Ages of the Theater*.<sup>56</sup> Richard Eugene Chandler en su *A New history of Spanish Literature*, lo despacha en veinte anodinas páginas.<sup>57</sup> La amplia *History of theatrical Art in Ancient and Modern Times*,<sup>58</sup> que dedica volúmenes monográficos a Shakespeare o al teatro clásico francés, omite estudiar el español. Margot Berthold lo hace en diez páginas en su *A History of World Theater* (que tiene más de 700) con fuentes bibliográficas decepcionantes y notables prejuicios políticos y católicos.<sup>59</sup> John Allen, en su estudio de conjunto sobre el teatro europeo, inicia las cinco páginas dedicadas a nuestro teatro clásico con esta afirmación: “The Spanish people have not on the whole been distinguished for their contributions to European drama”.<sup>60</sup> La historia de Glyne Wickham — pese a iniciarse con una bella fotografía de la actriz Bárbara Kellerman interpretando a Rosaura en la producción de *La vida es sueño* de la Royal Shakespeare Company de 1983 — contiene un más que trivial capítulo sobre los dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII.<sup>61</sup> B. Donald Grose y O. Franklin Kenworthy, junto con una sucinta referencia a los espacios de la representación, vuelve al manoseado tópico de un teatro que “reflects this fantastic mixture of pride and piety, honor and horror, stateliness and squalor. It was a national theatre”.<sup>62</sup> Así que parece lógico que Harold Bloom incluyera en el canon occidental a Molière, Ibsen y por encima de todo a Shakespeare, excluyendo a cualquier dramaturgo español (Cervantes está por su *Quijote* y no por su teatro).<sup>63</sup> George Steiner aunque asegure que la tragedia se verifica en *el gran teatro del mundo* — en castellano en el original — y no comparta del todo la opinión de Ferdinand Brunetière (1849-1906) de que “el estudio del teatro debe incluir el siglo XVII español y los isabelinos, pero que el estudio de la tragedia sólo exige prestar atención a los griegos y a los clasicistas franceses”, sólo recuerda al teatro del Siglo de Oro para comentar que “después de Calderón de la Barca el teatro español se sume en la modorra”.<sup>64</sup>

Porque la cuestión no estribaba en un enfoque “nacional” de esa historia teatral: tan nacional fue la creación de Lope y Calderón como las aportaciones de la *commedia dell’arte*, de Shakespeare, o de Molière y Racine, todos ellos generadores de la autoconsciente *memoria* de un teatro propio en Italia, Ingla-

56. N. York, Hill and Wang, 1961.

57. Louisiana State University Press, 1991, pp. 78-98. La primera edición es de 1961.

58. Gloucester (Mass.), Peter Smith, 1970, 6 vols.

59. N. York, Frederick Ungar Publishing Company, 1972, pp. 460-470.

60. *A History of the theatre in Europe*, Londres, Heinemann, 1983, p. 140.

61. *A History of the theatre*, Oxford, Phaidon, 1985, pp. 134-144.

62. *A mirror to life: a history of western theater*, N. York, Holt Rinehart and Winston, 1985, p. 202.

63. *The Western Canon. The books and school of the ages*, N. York, Riverhead, 1994.

64. *La muerte de la tragedia*, Madrid, Azul Editorial, 2001, pp. 39 y 82 respectivamente.

terra o Francia, sino en el sistema (una *historia literaria* del texto dramático prescindiendo de los procedimientos de su materialización). Ya en los años setenta el único modelo que parecía haberse propiciado para superar los postulados decimonónicos era el impuesto por la llamada escuela temático-estructural anglosajona que aplica al drama español barroco — tal como había sido transmitido tópicamente desde un siglo atrás — el sentido de contenido moral surgido desde la forma o estructura del texto. Su gran motivo, en efecto, sería el “only the text can”. No se trata de denostar los trabajos de tan eméritos hispanistas,<sup>65</sup> sino de contemplarlos en sus limitaciones metodológicas, ya que los textos teatrales acabaron siendo no objetos de dramaturgia sino de un debate ético no siempre exento de reticencias conservadoras. Costó mucho que la generación de estudiosos formados en aquellos años se sintieran atraídos por la posibilidad de reinventar un lenguaje técnico para aquel teatro, por entonces sometido a una relectura sociológica en clave de reflejo documental de una cultura dirigida y autoritaria.<sup>66</sup>

Ahora bien, el que otros modelos de historia del arte escénico, usuales ya fuera de España, habilitaran la diferencia entre literatura dramática y su producción espectacular en el Siglo de Oro, no significó su incorporación unánime a un canon europeo más integrador y menos favorecedor de “singularidades” locales o nacionales. Pese al esfuerzo pionero de Hugo Albert Rennert en su *The Spanish Stage in the time of Lope de Vega*<sup>67</sup>, en una obra como la John Ramsey Allardyce Nicoll — destinada a mantenerse mucho tiempo como referente de la historia de la práctica teatral — sólo en la edición de 1937 aparecería, por fin, un apéndice (el *E*) dedicado a la escena española entre los siglos XVI y XVII. Justificaba esta “substantial omission” en que “Spain did little or nothing to influence the forms assumed by European playhouses during the seventeenth and eighteenth centuries. Her houses of entertainment were rather a side-channel in the flow of theatrical history”.<sup>68</sup> Concedía inmediatamente que tanto España como Inglaterra

65. Nos referimos fundamentalmente a ensayos como “An approach to drama of the Spanish Golden Age” de Alexander A. Parker, difundido primero en 1957, sucesivamente reeditado e incluso ampliado hasta 1971, aunque tuvo su máxima difusión cuando fue recogido en español de acuerdo con la primera versión en la antología preparada por Manuel Durán y Roberto González Echevarría, *Calderón y la crítica: historia y antología* (Madrid, Gredos, 1976, t. I, pp. 359-87). Es ilustrador el artículo de Isaac Rubio, “El teatro español del Siglo de Oro y los hispanistas de habla inglesa”, *Segismundo*, XV, 33-34, 1981, pp. 151-172.

66. Que supusieron, desde luego, otras tantas aportaciones valiosas, como las de José M<sup>a</sup> Maravall, *Teatro y literatura en el barroco*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972 y *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.

67. Nueva York, Hispanic Society, 1909.

68. *The development of the theater. A Study of the theatrical art from the beginning to the present day*, N. York, Harcourt, Brace & C., 1927, p. 295.

encontraron semejantes soluciones (los “inn-yards” y los “corrales”) para la puesta en escena y que en los tablados fue innegable la influencia de los actores de la *commedia dell’arte*. No era poco para un teatro al que se había imputado, como una de sus más grandes debilidades, la carencia de una infraestructura técnica adecuada:

Ningún sistema o esquema de escenificación tradicional venía en auxilio del poeta de la nueva escena de los corrales, para abrirle camino en el aspecto técnico, dramático o escénico. No tenía ante sí literalmente más que un tablado vacío para evocar sobre él la vida y la acción con la varita de virtudes de su inspiración. Casas, aposentos y calles, bosques, campos y praderas, arroyos, ríos y mares, el día y la noche, toda había de nacer de los versos y de la boca del actor, como de una palabra mágica...<sup>69</sup>

El estudio de N.D. Shergold (colaborador de John E. Varey en su valiosa serie sobre fuentes documentales del teatro áureo español) en su *History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century* (Oxford, Clarendon, 1969), significará un salto cualitativo en la consideración del hecho espectacular del Siglo de Oro. Desde entonces no ha sido posible aproximarse a él, en la investigación o en la elaboración de panorámicas o guías de estudio, sin incluirlo en esta prospectiva total en la que se encontrarán, al fin, muchos más elementos de identificación que de diferencia respecto al teatro europeo. Sólo por ceñirnos a ejemplos italianos (con una tradición metodológica abierta tanto a la narración histórica como a la semiología pragmática) podríamos mencionar la breve pero sustanciosa *Storia del teatro* de Cesare Molinari<sup>70</sup> que, al subrayar la recíproca influencia italo-española desde el siglo XVI, propone una interrelación constante entre género, espacio escénico y práctica de producción en la que se libera al teatro del Siglo de Oro de su total dependencia del contenido temático para llevarlo al territorio de la teatralidad o la metateatralidad. La vieja antinomia Lope vs. Calderón se mide en términos de práctica escénica y dedica algunas líneas a documentar (o imaginar) la técnica del actor. Y aunque no puede dejar de recordar que “il teatro professionale diventa uno strumento e un’**espressione** di quella forza primaria della civiltà spagnola che fu **attolicesimo**” (p. 145), resulta estimulante su análisis de los matices que la interpretación del *papel* del gracioso pueden aportar no tanto a un nivel racional como para potenciar unas imágenes “capace di rendere **definitivi** assoluti, ma anche di scalzare i valori che sembrano essere alla base dell’ideologia spagnola contemporanea. Se questa

69. Ludwig Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, citada, pp. 418-419.

70. Roma, Laterza, 1996, pp. 134-147

clave, in termini storici, è per noi perduta, la **possibilità** ssa di queste opposte interpretazioni è testimonianza della vitalità ancora presente di questo teatro” (p. 147). Sin duda el teatro español de los Siglos de Oro encuentra —tanto en su dimensión de *corrales* comerciales como de teatro privado *cortesano*— la homogeneidad que la arquitectura del teatro *a la italiana* (*forma mentis* hegemónica de la función social del teatro moderno, según Cruciani) le presta para su vinculación funcional y positiva con la civilización teatral a la europea, algo fundamental para redefinir (o, al menos flexibilizar) el canon de su historia y su modo enseñarlo:

Anche il *corral*, cortile de locanda, si fonda su usi e modalità specifici ma ha una disposizione spaziale con elementi che non si oppongono alla struttura del teatro all’italiana: è uno spazio rettangolare con al fondo un palco, c’è una galleria che corre intorno alle pareti e in fondo al palcoscenico una parete con una porta e un piano superiore, entrambi utilizzabili come luoghi scenici.<sup>71</sup>

Como lo sería el innegable intercambio de experiencias actorales que hace envidiar incluso a los cómicos italianos (habilísimos en el *mestiere* de encarnar las máscaras de su *commedia dell’arte*) el magisterio en la interpretación de los papeles *graves* por parte de los actores españoles.<sup>72</sup> ¿Pudo haberse generado en España una tradición de historia teatral bajo estos presupuestos? Tal vez sí de haber prosperado una modernización de los presupuestos poco más que positivistas del erudito Emilio Cotarelo y Mori (1857-1936) tanto en su *Bibliografía para las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904) —inestimable archivo de una memoria (indirecta) de las condiciones de la puesta en escena—, como en sus biografías de actores (Sebastián de Prado, Bernarda Ramírez o María Ladvenant). O del libro de Enrique Funes *Historia de la declamación española* (1894) que, bajo el esquema de un manual sobre la evolución de la *recitazione* del actor, traza un agudo viaje por toda la historia escénica española. O de la *Historia del teatro español* realizada por Narciso Díaz de Escovar y

71. *Lo spazio del teatro*, Roma, Laterza, 2005, p. 27. No puede olvidarse que fueron escenógrafos o *ingegneri* italianos —desde Cosimo Lotti (¿-1643) hasta Baccio del Bianco (1604-1657)— los que crearon los espacios teatrales de vanguardia en la España del siglo XVII, al intervenir en la construcción del Coliseo del palacio del Buen Retiro de Madrid o en el diseño de escenografías para obras que inauguraron el recitativo y el teatro operístico en España.

72. El actor Pier Marie Cecchini, famoso por su máscara del *zanni* Fritellino, escribía en 1628: “...sono assai proprie delli spagnoli queste parti gravi che veramente loro soli toccano il centro della gravità.” (*Fruti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita* (Padua, 1628, p. 29). *Apud* Nancy L. D’Antuono, “La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell’arte*”, en Henry W. Sullivan, Raúl A. Galoppe y Mahlon L. Stoutz (eds.), *Op. Cit.*, pp. 1-31.

Francisco de Paula Lasso de la Vega,<sup>73</sup> que aunque intentaba inventariar el teatro como sistema definido por su ocupación espacial y su modo de producción, por lo que se refiere al teatro del Siglo de Oro, acaba en una extensa referencia nominal —plagada de anécdotas— de los actores y actrices famosos. No podrán negarse a obras posteriores como la *Historia del teatro español* de Ángel Valbuena Prat,<sup>74</sup> una *idea del teatro* (por usar la expresión del lúcido ensayo que Ortega y Gasset escribe en 1946) que remite a su materialización sobre un escenario. Valbuena llega a sugerir que los dramaturgos españoles fueron incluso más universales que Shakespeare puesto que a éste le faltó la dimensión de un teatro del rito, tan complejo y fascinante como el auto sacramental (la crítica posterior ha puesto en evidencia la inspiración brechtiana del teatro medieval inglés y de los autos españoles para elaborar su teoría del *distanciamiento*).<sup>75</sup> Siendo una espléndida reflexión crítica y personalísima, no es una verdadera historia del arte escénico, aunque hubiera sido precisamente él quien ya publicara en 1930, la serie de dibujos de Bautista Bayuca y Jusepe Gomar de la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón en 1690, tal vez el documento iconográfico más relevante que haya ofrecido el teatro barroco.<sup>76</sup>

La aparición en 1967 de la *Historia del teatro español* de Francisco Ruiz Ramón<sup>77</sup> iba a ajustar cuentas definitivamente con los modelos eruditos o de fogosidad reivindicativa. Conectando eficazmente con la maduración de la expectativas de los nuevos universitarios, propone una visión del teatro áureo “bajo el paralelo de otras culturas y otras formas artísticas” en un manual (aunque siempre se negó a que fuera considerado como tal) lleno de contenido académico pero sin abastecerse en la prolija erudición que había impedido al teatro del Siglo de Oro situarse en la contemporaneidad. Demostraba que ese teatro podía reinventarse más atinadamente bajo las teorías de Henry Gohler, Alby sky, Georges Duzénil o Marie Delcourt que retrotrayéndolo a la nostalgia romántica de los Schlegel, nostalgia que había llegado a conver-

73. *Historia del teatro español. Comediantes-escritores-curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón, 1924. 2 vols.

74. *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1956, p. 63.

75. Véase C.A. Jones, “Brecht y el drama del Siglo de Oro español”, *Segismundo*, 5-6, 1967, pp. 39-54.

76. “La escenografía de una comedia de Calderón”, *Archivo español de arte y arqueología*, XIV, Madrid, 1930, pp. 1-16. Phyllis Harnottl, que dedica un capítulo —junto con el teatro francés de la época— al teatro áureo, reconoce en él soluciones escenográficas homologables con Europa —así, el espacio del corredor tras las cortinas o paños semejante al *inner stage* del teatro isabelino—. Subraya el valor “realista” de este documentos iconográfico, que lo hacen, a la postre, más útil que otros testimonios europeos (*The Theater. A Concise History*, Londres-N.York, Thames  Hudson, 1968).

77. Publicado en Madrid, Cátedra, ha sido sucesivamente reeditado hasta nuestros días.

tirlo “en algo definitivamente muerto, mucho que nunca ha estado vivo y mucho que, estando vivo, ha sido fosilizado al estudiarlo.” Si a esto unimos la puesta en circulación de conceptos como *teatralidad barroca* y la aparición de estudios en español que intentaban seguir el modelo de N.D. Shergold,<sup>78</sup> se comprenderá la progresiva aparición de una generación de hispanistas españoles atraídos por el hasta entonces visto con recelo teatro del Siglo de Oro. Un estado de la cuestión sobre este teatro no puede eludir reconocer que el renovado interés — académico y cultural — del mismo gravita ya sustancialmente sobre aquéllos.<sup>79</sup> Ya es posible encontrar una *Historia del teatro español del siglo XVII* contemplado en la totalidad de sus posibilidades como institución cultural gestionada desde una realidad de hecho espectacular.<sup>80</sup> O una extensa *Historia del teatro español* en la que diversos especialistas se ocupan de parcelas tan diferentes como la poética teatral, la escritura y trasmisión de los textos y su manifestación completa en las condiciones de su puesta en escena.<sup>81</sup> Incluso antes, los estudiantes del teatro áureo pudieron por fin tener en las manos una competente *Historia básica del arte escénico* o verdaderos manuales de práctica escénica.<sup>82</sup> Y al intentarse por vez primera una colación de los documentos sobre la técnica del actor español barroco (ontológicamente teatrales o adyacentes a otros saberes o *artes*) las conexiones con una memoria teatral compartida con la europea se han hecho palmarias.<sup>83</sup>

78. Me refiero a ensayos como el de Emilio Orozco, *Teatro y teatralidad en el Barroco* (Barcelona, Planeta, 1969) y a libros como el de Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid, Gredos, 1977).

79. Richard Pym escribía en 2003: “Recent years have been the growth of interest in Spain itself, where the comedia was for so long the poor relation of Golden Age studies at the undergraduate, if not necessarily the research level. As things are, the historically crucial and continuing contributions of scholars in Britain, Germany, France and the United States remains of fundamental importance to Golden Age Drama research. But one could easily argue that the center of gravity, at least in terms of volume of activity, may now have begun to shift to Spain, where, after all, it surely belongs.” (“Drama in Golden Age-Spain: the state of the art”, *Shakespeare Studies*, 2003, 31, p. 32). Con toda probabilidad esto no podría haberse dicho apenas veinte años antes.

80. Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, 1995.

81. Javier Huerta Calvo (dir.); *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003. Todo lo referente al Siglo de Oro se encuentra en el vol. I.

82. Véanse César Oliva y F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990 [reed. 2003 y 2006]; Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y J.L. Sirera, *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*, Valencia, Universitat de València, 1999; Andrés Amorós y J.M. Díez Borque (Cords.), *Historia de los espectáculos en España* (Madrid, Castalia, 1999), en la que el capítulo de los Siglos de Oro está realizado por José M<sup>o</sup> Ruano, autor de un completo estudio sobre *La puesta en escena de los teatros comerciales del Siglo de Oro* (Madrid, Castalia, 2000).

83. Vid. Evangelina Rodríguez, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid, Castalia, 1998.

Otra cuestión distinta es preguntarnos si ha resistido el teatro español del Siglo de Oro la prueba de fuego de los escenarios. La creación de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1986 supuso clausurar el debate — pendiente desde antes de la Guerra Civil— sobre la creación de un verdadero centro de producción y no sólo de recuperación arqueológica o erudita del llamado “teatro nacional”. A la postre, no sólo ha supuesto la difusión de sus autores con puestas en escena (no exentas de polémica) que han demostrado su vigencia sino la recuperación de una escuela de actores renuentes a encontrar con los clásicos un espacio donde dignificar la práctica y la memoria de su profesión; y, sin duda, el fortalecimiento de la tradición de los estudios teatrales abriéndola a una epistemología de la investigación atenta, por vez primera, a la puesta en escena.<sup>84</sup>

Fuera de España no hace falta remontarse a aquella frase con que Walter Benjamín sintetizaba la potencia escénica de un Calderón, creador de un teatro en el que “Dios estaba en la tramoya”.<sup>85</sup> El teatro áureo está también fuera de los departamentos de español. Ha contado históricamente con el compromiso de grandes directores — desde Max Reinhardt a Jean-Pierre Ponelle— y el crítico David Johnston echaría mano de la metáfora del “hambre religiosa y metafísica” que los románticos alemanes saciaron con Calderón para explicar el entusiasmo del público inglés (después de decenas de años con la exclusiva ingesta de Shakespeare) ante la temporada teatral ofrecida por el Gate Theater en 1991 compuesta exclusivamente de comedias de Lope, Calderón y Tirso.<sup>86</sup> En el 2000, Ronconi deja libre su pasión por las “pièces à machine” dirigiendo al Piccolo Teatro en *La vida es sueño*; en 2002, Pierluigi Pieralli hace lo propio con *El príncipe constante* bajo la notoria influencia de la célebre puesta en escena de Grotowsky en el Festival de Spoleto de 1967. Y en el año 2004, en Stradford, Newcastle y Londres, la Royal Shakespeare Company, bajo la dirección de Lawrence Boswell, estudia, traduce y escenifica un ciclo en el que se incluyen *El perro del hortelano* de Lope, *La venganza de Tamar* de Tirso, o *Pedro de Urde-*

84. Los *Cuadernos de Teatro Clásico*, revista publicada por el Centro, ha ofrecido un número considerable de volúmenes (progresivamente monográficos) con una extraordinaria aportación de trabajos que han significado una simbólica asunción por parte de los investigadores universitarios de la responsabilidad de hacerse cargo del hecho escénico en su totalidad. Véase la información aportada por Susan L. Fischer, “Así que pasen quince años: trayectorias escénicas de la Compañía Nacional de Teatro Clásico”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 25, 2000, pp. 765-820.

85. *Op. Cit.*, Madrid, Taurus, 1990, p. 68.

86. “Las terribles aduanas: fortuna de Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina en el Reino Unido”, en Ángel L. Pujalte y Gregor Kertész (coord.), *Teatro clásico en traducción. Texto, representación y recepción. Actas del Congreso Internacional. Murcia 9-11 noviembre 1995*, Murcia, Universidad, 1996, pp. 89-98.

*malas* de Cervantes. En mayo de 2003 la *Fundación Bilingüe para las Artes* de Los Ángeles ofreció la función *Los clásicos...enredos*, una disparatada mezcla de *La dama duende* de Calderón, *El anzuelo de Fenisa* de Lope, *Las verdades sospechosas* de Ruiz de Alarcón y *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz. Puede que el espectáculo dejara perplejo a un filólogo (“¿Se imaginan una representación basada en *Mucho ruido y pocas nueces* de Shakespeare, el *Volpone* de Ben Jonson, *Un truco para cazar al viejo* de Thomas Middleton y *Las vacaciones del zapatero* de Thomas Dekker?” —protestará José María Ruano—).<sup>87</sup> Pero ya es hora de que la filología asuma su papel (imprescindible en su versatilidad interdisciplinar) en la historia del teatro.

Para ello hay que recordar cómo se nos contó la historia del teatro del Siglo de Oro y como deberíamos intentar contarla. Shakespeare no es una creación del siglo XVI o del XVII. Fue la apuesta de un actor del siglo XVIII (David Garrick) y, desde entonces, el resultado de un archivo de puestas en escena que no han sido nunca ajenas al compromiso de sus estudiosos más conspicuos ni de lo filología británica más erudita. La lectura de los clásicos que transmitamos debe crear el *hipertexto* de un espacio, del mapa de su ocupación por unos personajes, de la traza de unos decorados —tan minimalistas como eficaces— y establecer el cómo, cuándo y dónde se dice lo que se dice para que lo que se diga sea acción. Hasta prácticamente los años ochenta, no se atendió a la fecunda dramaturgia de géneros marginales que, como los entremeses o mojjigangas, permiten una transversalidad en la que la memoria teatral se funde con la signicidad semiótica y la antropología; no se empezó a diseñar una diacronía evolutiva de nuestro teatro del siglo XVI y XVII marcada por la transformación de los agentes de la representación y la diversidad de públicos; no se evaluó la presencia en ese teatro de mujeres dramaturgas y empresarias; no se indagó en la *arqueología* del saber y las técnicas del actor; sólo recientemente se comienza a poner en valor el análisis de los escasos (pero existentes) testimonios iconográficos del teatro español de los siglos XVI y XVII.<sup>88</sup>

Junto con la formidable máquina filológica de las ediciones críticas que ocupan y preocupan a excelentes grupos de investigación, es preciso incorporar nuevos ingredientes a la metodología de ese nuevo *making history of theatre*, que suele reclamarse. Por ejemplo, acabar con la idea del teatro áureo como un territorio habitado sólo por las *dípolis* de dos mundos, los de Lope y Calderón pues se

87. “Trascendencia y proyección del teatro clásico español en el mundo anglosajón”, citado, p. 237.

88. Alicia Álvarez Sellers, *Del texto a la iconografía. Aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2008.

trata sólo de un hecho historiable producto de una serie de confrontaciones tópicas: Lope autor popular y Calderón nacional; aquél un improvisador, éste un frío especulativo sometiendo las pasiones a la matemática perfecta; aquél liberado de prejuicios éticos, éste haciendo de las tablas una institución moralizada. Cabe fulminar metáforas biológico-temporales como la propuesta por el eximio Ludwig Pfandl:

El período de Lope era un fresco amanecer, fecundación, vida, crecimiento; el de Calderón un sofocante mediodía, culminación y punto de reposo, última madurez que lleva consigo la semilla de la decadencia y la descomposición.<sup>89</sup>

Cabe asumir que el trabajo de los dramaturgos, dependiente del férreo sistema teatral del que vivían (y, con ellos, los actores y *autores* de las compañías), supuso la prodigalidad e “inasequibilidad” de un corpus (calculado en más de diez mil piezas) que, como dice expresivamente Profeti, se “consume en caliente” y es previo a una fijación impresa ajena ya a las exigencias de un teatro comercial vivo. Una producción tan pletórica que, en ningún caso, puede dejar de contemplar a dramaturgos torpemente considerados secundarios. Algún viejo manual tiene razón en este sentido: “Nuestro teatro del Siglo de Oro no tiene un Shakespeare; es una obra colectiva”.<sup>90</sup> Cabe recordar que fue un teatro realizado bajo la consciencia de una recepción múltiple en un espacio diversificado. Una recepción, si no interclasista sí lo suficientemente masiva como para requerir una eficaz regulación administrativa por parte del poder civil que no sólo fue censor sino impulsor de la conversión del teatro en industria cultural moderna. Lo cual, evidentemente, obliga también a discriminar la ambigüedad de los mensajes de ese teatro que se hace *heterogéneo*, en el sentido escénico, es decir, capaz de manejar los contenidos para que lleguen desde códigos diferentes a unos espectadores ejemplarmente instruidos en sus convenciones. El teatro español consideró los géneros dramáticos (por eso supo romper sus reglas) no como formulaciones ideológicas sino como laboratorios de experimentación artística de mundos posibles o contingentes. Los textos del Siglo de Oro — mal que les pese a los sociólogos de la historia— no son un documento revelador de lo *nacional* o lo *nocional* sino una construcción de sentido vulnerable que puede revelar escénicamente el *hueco* entre la retórica del poder y las acciones de las figuras de ese poder. Cabe, en fin, tomar nota de su legado posmoderno —no necesariamente de huraño pesimismo barroco— de la consciencia de meta-

89. *Historia de la literatura nacional española de la Edad de Oro*, citada, p. 439.

90. Ángel Salcedo Ruiz, *La Literatura Española. Resumen de historia crítica*, Madrid, Casa Editorial Calleja, 1916 [2ª ed.], p. 374.

teatralidad y de hedonista confusión entre realidad y apariencias, vida y sueño que siembra por doquier.

Se trataría de hacer una historia del teatro del Siglo de Oro que acabara con el aborrecimiento que tan a menudo ha despertado nuestro teatro clásico; aborrecimiento que según el gran actor español Fernando Fernán Gómez (1921-2007) “les viene a unos de no haber ido al colegio y no haberse enterado en qué consiste y otros de sí haber ido y sí haberse enterado”.<sup>91</sup>

Universitat de València

---

91. *El tiempo amarillo. Memorias ampliadas (1991-1997)*, Madrid, Debate, 1998, p. 448.