

LECTURAS CANÓNICAS DE CALDERÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX¹

María José Rodríguez Sánchez de León
IEMYRhd/Universidad de Salamanca
Facultad de Filología
Plaza de Anaya s/n
37008 Salamanca. España
szleon@usal.es

A lo largo del siglo XIX Calderón y su teatro se convirtieron en objeto de reflexión y debate por parte de la crítica. Mas los juicios emitidos revelan una forma de interpretación del teatro barroco cuya razón de ser se halla en la existencia y posterior establecimiento de un canon crítico y lectorial para el teatro calderoniano. En efecto, los comentarios acerca de Calderón muestran las reacciones institucionalizadas de la crítica pero también transmiten las experiencias de lectura de quienes los escribieron, el grado de consciencia que tenían sobre lo que afirmaban, el reflejo de su propio sentido de la actividad de leer o lo que significó para la historia literaria nacional opinar acerca de un autor tan transcendente para nuestras letras. En este sentido, se puede afirmar desde un principio que Calderón condicionó a los lectores y a los críticos. Sobre la percepción individual de su teatro, se interponía el hecho de que había de estimarse como un referente literario merecedor del patrio

¹ Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación *Teoría de la lectura y hermenéutica literaria en la Ilustración (1750-1808)* (FFI2016-80168-P) del Ministerio de Economía y Competitividad, y *Teoría e historia del canon de la lectura: de la Ilustración a las Humanidades digitales* de la Universidad de Salamanca.

reconocimiento. En otras palabras, la lectura de Calderón se estableció en torno a la necesidad de constituir un canon nacional que, como afirma Walter Mignolo, «no es más que un ejemplo de la necesidad de las comunidades humanas de estabilizar su pasado, adaptarse al presente y proyectar su futuro»².

Esa relación con la tradición literaria propia y con lo que la cultura nacional representaba es la que explica el proceso de canonización que sufrió Calderón en el siglo XIX. Llegar hasta esta implica realizar un recorrido sobre los comentarios que suscitó en la primera mitad del siglo pues ello nos permitirá comprobar cómo, cuándo y por qué se convirtió en un canon, en qué sentido se le canoniza (poético, dramático, ideológico, religioso, moral, etc.), y también cómo se transformó ese canon a lo largo del siglo y hasta los grupos intelectuales y sociales que se vieron en él representados.

Convengamos en que el término *canon* se refiere a la existencia de obras literarias y, por extensión, de autores dignos de ser considerados como referentes históricos, culturales y estéticos de la literatura de una nación o de la literatura universal. Sin duda alguna, el siglo XIX se presenta como una época excepcional para su estudio. La proliferación de tratados de poética, el significativo número y entidad de las historias de la literatura y la institucionalización de la crítica aportan un interesante material. Pero además sucede que Calderón constituye un ejemplo muy valioso pues mostrará, de un lado, que su canonización correrá paralela al proceso de integración de criterios de nacionalidad literaria en el ámbito de los estudios literarios y, de otro, que con ella se pretende constatar que la literatura española ha de ocupar un lugar preferente en la formación del canon moderno de la literatura universal. Dicho de otro modo, los juicios sobre el teatro español del Siglo de Oro prueban, en primer lugar, que la relación de Calderón con lo canónico fue posible dado que los estudios literarios adoptaron un criterio nacionalista y patriótico ante la literatura española; en segundo término, que existió una preocupación por defender nuestra identidad literaria y, en tercero, que, debido a ello, cabía tanto la admiración hacia lo propio como la reivindicación universal de lo único³.

² Mignolo, 1998, p. 270.

³ Ver Rodríguez Cuadros, 2010; Pozuelo y Aradra, 2000, pp. 266-279; Rodríguez Sánchez de León, 2002.

1. DE LA IMAGINACIÓN COMO VIRTUD POÉTICA INDIVIDUAL A LA IMAGINACIÓN COMO CUALIDAD NACIONAL

La idea de lo canónico estuvo tradicionalmente asociada a la supervivencia del ideal poético universal del clasicismo. Las literaturas nacionales no hacían sino contribuir a su perfección histórica. Desde esta perspectiva, Calderón poseía una gran capacidad inventiva que le permitía complicar con enorme ingenio la fábula cómica. Pero esto implicaba un claro apartamiento del aristotelismo y de la norma poética establecida por los poetas antiguos y los modernos dramaturgos franceses. Luego esta ventaja resultaba insuficiente para promover su consideración de autor modélico. Para José Luis Munárriz, Calderón resulta un referente poético muy parcial: «Para la perfección de la comedia española bastaría reunir la invención y trama de Calderón y el diálogo y fuerza cómica de Moreto, con la expresión de los caracteres, la regularidad del plan y el decoro y buen gusto de algunos pocos autores modernos»⁴. Munárriz relativiza el papel desempeñado por el teatro cómico de Calderón porque sus defectos, aunque resulten dramáticamente rentables, no deben disculparse ni ocultarse.

En cambio, Agustín García de Arrieta adoptó una actitud más benévola. Guiado por evidentes razones ideológicas (alaba su crianza caballescaca, su condición de militar, su trato con Felipe IV y su sacerdocio), se muestra condescendiente hasta el extremo de sublimar su importancia en la historia del teatro:

aunque Calderón no se sujetó a las justas reglas de los dramáticos antiguos, reproducidas por los modernos, hay en muchas de sus comedias *el arte principal de todos estos, que es el de interesar a los espectadores y lectores*, llevándolos de escena en escena con la más ansiosa curiosidad hasta ver el fin, circunstancia esencialísima que no se pueden gloriarse haber poseído en igual grado los poetas extranjeros, tan rígidos observadores por otra parte de las reglas del arte⁵.

Según se infiere, su prodigioso ingenio le impedía someterse de forma absoluta a la severa y «justa» norma clasicista: «a quien tiene las superiores calidades de Calderón y el encanto de su estilo, *se le deben suplir*

⁴ Blair, *Lecciones de Retórica y Poética*, IV, p. 330.

⁵ Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 129. El subrayado es mío como en adelante salvo indicación en sentido contrario.

muchas faltas, y aun suelen llegar a calificarse de primores hasta que viene otro que, igualándole en virtudes, carezca de sus vicios. A pesar de todos estos puede servir de modelo en muchas cosas y se le debe mirar como tal»⁶.

El teatro de Calderón no resultaba ni perfecto ni ejemplar en los términos prescritos por la poética clasicista. Pero podría convertirse en modélico y ser admirado como tal si se admitía que poseía una *natura* prodigiosa. Lo que le dispensaba del cumplimiento de las normas era que estaba dotado de una cualidad no adquirible por el estudio y, sin embargo, trascendente para los poetas: «Es la invención una de las cosas más esenciales y difíciles que tiene la poesía y la más rara por consiguiente aun en los más célebres poetas»⁷. Además, la opinión del crítico queda salvaguardada porque fija un límite temporal al liderazgo calderoniano consistente en la llegada de otro dramaturgo que carezca de sus vicios y le iguale en virtudes. Calderón queda así encumbrado como un autor modélico mientras no surja quien le supere. La imperfección formal que se le señala se convierte en un procedimiento para mostrar cuáles son sus valores dramáticos y cuáles los defectos que debe superar quien desee alzarse con su trono. Calderón es convertido entonces en símbolo del talento nacional y, en consecuencia, de un patrimonio poético exclusivo a través del cual la nación española se hallaba autorizada a defender su contribución al desarrollo del canon moderno y universal de la comedia.

La principal consecuencia de esta argumentación es que no solo Calderón sino la nación se aseguraban un lugar privilegiado entre las que habían contribuido a la constitución del moderno del teatro europeo⁸. Gracias al modo de imitar sin servilismos, Calderón alcanzaba el sitio de los autores más excelsos del panorama teatral europeo. Visto así, las reglas poéticas constituían un instrumento perfeccionador de la imitación pero por sí solas no bastaban para realizar grandes creaciones. El camino hacia la perfección resultaba entonces mucho más sencillo para los poetas españoles que para los europeos. Los ingenios patrios poseían una imaginación fecunda gracias a la cual podían inventar grandes fábulas. Constituían un referente creador en el plano de la invención/imitación, es decir, en el nivel más determinante para la producción de obras literarias originales. Bastaba que después se ajustaran a las reglas

⁶ Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, III, pp. 129-130.

⁷ Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 165.

⁸ Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 166.

más prosaicas del arte para que sus obras resultaran poéticamente perfectas: «Imitemos la regularidad y conducta de sus piezas, todo lo demás lo tenemos dentro de casa», afirma Arrieta en otro pasaje⁹.

Aunque ambos críticos tuvieran razón, lo cierto es que el patriotismo, entendido como una negación de las faltas del teatro antiguo o como instrumento de educación en el buen gusto literario, enzarzó en una disputa sin fin a los partidarios del teatro antiguo y a los defensores del moderno. En 1804 la prensa recoge el debate entre los dos partidos. Particular mención merece un breve artículo publicado en las *Efemérides de la Ilustración de España*, editadas por Pedro María Olive, en donde se contienen dos comentarios de sumo interés¹⁰. El primero alude al hecho de que se eleva a la categoría de expresión absoluta de la belleza dramática el enredo de la fábula y el interés subsiguiente:

El enredo, trama o artificio complicado de las comedias antiguas, que suele mantener en suspenso hasta el mismo desenlace la atención e interés del espectador, lo ponderan como la única belleza por excelencia que debe tener el arte; las trabas de las tres unidades, la verosimilitud de las escenas, un buen fin moral, todos estos son objetos de poco momento para su dictamen¹¹.

En cuanto al segundo, lo relevante es que establece una diferenciación entre las cualidades del poeta y las que corresponden al dramaturgo. Además, señala que no se deben alimentar opiniones literarias erróneas y que hay que exigir al dramaturgo el desempeño de una función pública que los autores del Siglo de Oro no realizaron:

[Los críticos imparciales] conocen y confiesan todo el mérito que tienen las obras dramáticas de los antiguos, como poetas les admiran siempre, como poetas les proponen como modelo a todo el que quiera adelantar en tan difícil carrera, como poetas los hacen dignos de la veneración de la posteridad. Mas como dramáticos, como autores de comedias para divertir al público instruyéndole, encuentran mucho que decir o, por mejor decir, casi nada encuentran que alabar, fuera de algunas sentencias que no podrían herir la opinión reinante en aquel tiempo; todo lo demás está dedicado en su concepto a *canonizar* bajo el velo de lo bello, las extravagancias del honor,

⁹ Batteux, *Principios filosóficos de la literatura*, III, p. 191.

¹⁰ Para facilitar su localización y lectura, los textos reunidos en la antología por mí editada se citarán, como en este caso, Rodríguez Sánchez de León, 2000, pp. 200-202.

¹¹ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 200.

a ponderar las virtudes inaccesibles de novelas, los raptos de doncellas, los escalamientos de cárceles, la resistencia a la autoridad legítima, el desprecio del pueblo...¹²

Olive centró el debate cuando distinguió entre las dotes poéticas de Calderón y sus cualidades dramáticas de los efectos morales causados sobre el auditorio. La diferencia entre poesía y dramática hacía pertinente la mención de los desórdenes morales de las comedias. La relevancia pública del teatro impedía validar su concepto de lo dramático. No obstante, los excesos inventivos de Calderón no son del todo imputables al dramaturgo. Su producción es la constatación literaria del carácter nacional que se considera la suma de una peculiar psicología y de una norma moral:

El carácter de nuestra nación, noble, constante, grave y pundonoroso, su imaginación viva y ardiente que, por lo tanto, suele arrastrarla a las analogías violentas, a la sutilezas y equivoquillos, su ingenio feliz y elevado amigo de lo grande y lo maravilloso y, a veces, de la hipérbole e hinchazón, el valor y heroísmo que es propio y la lleva a las acciones grandes, a las empresas militares arduas y peligrosas, a la generosidad y franqueza, a la sensibilidad y ternura, su amor delicado y respetuoso, ¿no está retratado en un sinnúmero de comedias de Calderón? ¿Qué extranjero desconocerá en ellas el carácter de la nación?¹³

La creencia en que la imaginación y el ingenio nos eran consustanciales disculpaba entonces a Calderón de ignorar las reglas del arte. Así, sus faltas respecto de la ordenación clásica de la comedia devenían en una cuestión de identidad colectiva. Podía erigirse en paradigma de la esencia creadora española porque representaba de forma excelsa su originalidad. Por consiguiente, es la materialización del genio español la que le eleva a la condición de literato nacional de referencia universal. La discusión entonces no traspasa el nivel poético-literario puesto que este implicaba también una moralidad. Calderón no representa la perfección poética pero su obra se sitúa en la senda de la reconstrucción del teatro español y del europeo, tenido este por frío y previsible. El problema es que, dependiendo de la perspectiva que se adopte, se convierte en un punto de partida si el objetivo es alcanzar la perfección dramática y

¹² Rodríguez Sánchez de León, 2000, pp. 201-202.

¹³ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 202.

en un punto de llegada si se considera que simboliza no solo el carácter español sino el modo en que la nación debe normalizar su producción dramática.

Esta disyuntiva es la que provocó el enfrentamiento entre Böhl de Faber y José Joaquín de Mora. Mientras que el primero convirtió a Calderón en el símbolo de todas las virtudes patrias, su oponente se negaba a admitir que el sino de nuestra literatura consistiera en reinstaurar un modelo literario retrospectivo y caduco. Para Böhl no existía diferencia histórica que impidiera modelizar a Calderón hasta convertir la literatura dramática del siglo XIX en su remedo. Sus juicios demuestran un denodado afán por conducir al teatro español por su senda haciendo de la irregularidad calderoniana un mito sobre el que reglamentar la literatura. Se establece así una relación de subordinación, que no de superación, respecto del pasado, inadmisibile para José Joaquín de Mora.

Nicolás Böhl de Faber encumbró a Calderón conforme a la axiología que le atribuye. A lo antedicho sobre la genialidad calderoniana, Böhl añadió la idea de que Calderón representaba la tradición literaria más autóctona, aquella que contaba con dechados de perfección no literarios sino espirituales en otros géneros como era el caso de la novela de caballerías:

Su predilección [de la nación española] hacia lo maravilloso se había manifestado en sus libros de caballerías. Faltábale a su teatro alguna cosa semejante y cuando los grandes poetas de aquel tiempo, adornados con todas las galas de la noble civilización, trasladaron a la escena el carácter caballeresco purificado de toda liga material, y sublimado hasta la semejanza aérea de un perfume matizado [...], el espectador quedó contento¹⁴.

Si eliminamos el lenguaje engolado que tanto irritaba a Mora, el texto transmite cómo Calderón representaba para el crítico tudesco el correlato dramático del género narrativo. Lejos de la forma «mecánica» de entender la literatura, Calderón personificaba un modo de escritura en el que la forma se supeditaba al talante o inclinación natural de su imaginación y genio y estas cualidades se debían al modo de ser y de enfrentarse al mundo de las naciones¹⁵. Mas lo que anulaba la propuesta

¹⁴ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 208. Ver Mora en p. 212.

¹⁵ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 217.

de Böhl de Faber era la asociación entre materialidad y clasicismo y, del lado contrario, entre espiritualidad y estilo romanesco:

La literatura clásica es material en su esencia, esto es, se ciñe a lo que podría sentir y discurrir el hombre sin la Revelación; la literatura moderna cuando es buena, es espiritual, esto es, encierra siempre con más o menos claridad las ideas sublimes de eternidad, inmensidad, amor, desprendimiento, unión, todas hijas del cristianismo¹⁶.

Para Böhl la literatura depende del estado cívico-religioso de cada nación pero este tampoco es del todo variable sino que este posee una identidad permanente que la literatura debe proteger y perpetuar. Por ello concluye que la imaginación y el genio calderonianos no son cualidades artísticas sino la expresión del carácter nacional proclive a los sentimientos religiosos, el heroísmo, el honor y el amor¹⁷. En consecuencia, el origen de la imaginación es de naturaleza ético-religiosa lo que para él la convierte en imperfectible, además de necesaria. El teatro español contemporáneo únicamente debía modificar lo accesorio pues lo esencial del estilo dramático nacional ya se hallaba definido en la obra calderoniana:

Los españoles sensatos no pretenden [...] que solo se representen las comedias antiguas, pero exigen que sus paisanos se honren de tener un Calderón y un Lope [...] cuyos dramas ven siempre con gusto [...] sirviéndoles de término de composición a todas las composiciones modernas [...].Y que los compositores de dramas, en vez de devanarse los sesos para españolizar piezas francesas, se esmeren por componer en el *estilo nacional*, con aquellas modificaciones que los melindres modernos requieren¹⁸.

La crítica a Calderón y al resto de los dramaturgos áureos de José Joaquín de Mora entre otros era tildada de antipatriótica y afrancesada. La literatura que preconiza su adversario es aquella que se modela a partir de «las virtudes heroicas de fortaleza, templanza, lealtad y fe que hicieron a sus antepasados el pasmo y la envidia del mundo»¹⁹. La imaginación deja de constituirse en el fundamento del arte que permite el

¹⁶ [Böhl de Faber], *Sobre el teatro español*, p. 15. Este tema, más por extenso, en Carnero, 1978 y Rodríguez Sánchez de León, 1999, pp. 91-95.

¹⁷ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 208.

¹⁸ [Böhl de Faber], *Sobre el teatro español*, pp. 32-33.

¹⁹ B. de T., «Artículo remitido», h. 2r-v.

establecimiento de relaciones únicas con la naturaleza y con la belleza. La belleza, como el arte, no puede subsistir sin una moral que la sustente y esta no puede ser otra que la que ampara el cristianismo. El origen de las reglas del arte procede del talento de quien, como Calderón, materializa en su discurso poético las virtudes espirituales de una nación.

2. LECTURAS HISTORICISTAS DE CALDERÓN: DE LA RELATIVIZACIÓN ESTÉTICO-POLÍTICA DE SU DRAMATURGIA A SU CANONIZACIÓN MORAL

Tales despropósitos fueron también replicados por el abate Marchena en 1820. En sus *Lecciones de Filosofía moral y elocuencia* abogó por el cumplimiento de las reglas del arte y su combinación con la representación de las costumbres nacionales. Pero, más allá de que apreció la capacidad del Siglo de Oro para subirlas a escena, lo que analiza es la dependencia de la imaginación de la inmoralidad pública y esta de la inexistencia de un adecuado orden legislativo:

En un pueblo donde los habitantes suplen con su energía la insuficiencia de la ley y sustituyen a la impotente magistratura, la tremenda potestad que se han arrogado infunde cierto pavor que se enseñorea de la imaginación y les tributamos mal que nos pese un involuntario acatamiento²⁰.

En pleno Trienio liberal, Marchena asegura que las comedias constituyen un efecto de la situación ético-política que vivían los españoles de la época de Felipe IV. Siendo comunes las venganzas y moneda común las enemistades y rencores, Calderón pintó caracteres extravagantes, a excepción del capitán de *El alcaide de sí mismo* y del alcalde de Zalamea²¹. Marchena alaba el fiel retrato de aquellas costumbres porque reflejan los efectos perniciosos de una mala política sobre la formación moral de la ciudadanía. Lo censurable entonces es que existiera una realidad como aquella y que los comediógrafos no presentaran caracteres más escrupulosos y menos vengativos²². Por eso cree aún peor que el lector decimonónico se deje arrastrar por la acción de aquellas obras sin reflexionar acerca de las causas últimas (el despotismo y la Inquisición) que provocaron su surgimiento:

²⁰ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 223.

²¹ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 223.

²² Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 223.

Atraviesa el espectador o el lector vivamente conmovido una intrincada maleza de sandeces y desatinos por llegar a la meta que desde lejos columbra y, tan clavados en ella tiene los ojos, tan absorto el pensamiento, que apenas distingue lo fragoso y erizado de los senderos por donde el autor le arrastra²³.

Calderón, por lo tanto, no constituye modelo literario alguno para Marchena. El teatro barroco lo único que representa es la problematización de una forma socio-política de ser y de comportarse a todas luces reprehensible para el siglo XIX. Pretende entonces crear un marco de comprensión lectora que no se subordine a la ingeniosidad de la acción dramática. En su discurso se advierte una voluntad de desacreditar la función práctica de aquel teatro. El lector debe renunciar al sentido lúdico de la escritura para percibir su trasfondo socio-político. En otras palabras, sobre su recepción regula el sentido público que el siglo XIX debe concederle tanto a aquella literatura como a la del presente. Una y otra se someten no solo a una percepción positiva de los principios universales del arte por razones estructurales y compositivas, sino también al código ideológico que da sentido a las críticas realizadas y a las transformaciones que estaba viviendo la sociedad española. Se establece así un doble distanciamiento: estético, por lo ya dicho, e ideológico, que exige encontrar una solución artística y crítica que establezca una secuenciación histórica entre pasado y presente, pero no que lo considere, como Böhl, un todo único y permanente ni en relación al teatro español antiguo ni respecto de las reglas del arte moderno.

Este razonamiento explica también la postura historicista de los redactores del periódico catalán *El Europeo* y de *El Censor* madrileño. Luigi Monteggia, López Soler y Alberto Lista justificaron la estética romántica del drama barroco por la transformación cultural, política y moral derivada del cristianismo. El estilo romántico nació con la revolución moral promovida por este. Las diferencias entre ambos estilos dependían de la existencia de las circunstancias contextuales en la que se gesta la literatura. Pero ello no puede impedir que la modernidad censurara los errores de un teatro condicionado por los malos hábitos y peores costumbres ni tampoco que se alaben sin más sus méritos. El reconocimiento en Calderón de un estilo romántico no supone la aceptación de

²³ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 223.

la «anarquía teatral» en palabras de Lista²⁴. Lo que procede es interpretar los dramas áureos como obras de un pasado literario e histórico que la nación española hace tiempo que ha superado. Así, elogiar las cualidades de Calderón significa reconocer *su perfección* pero no *la perfección*. A propósito de *Casa con dos puertas* dice Lista:

Esta comedia fue escrita cuando ya había llegado a su perfección el genio del autor. La cultura y amenidad del lenguaje, la buena dirección de la fábula, la novedad de los incidentes imprevistos y la facilidad del estilo anuncian la época en que nuestra antigua comedia era todo lo que podía ser²⁵.

Esa relativización histórica de su quehacer dramático exigía una renovación para los autores españoles pues se defiende que el arte se hallaba entonces en su infancia. La literatura del siglo XVII se convierte en un canon histórico estático dada la escasez de recursos que se consideran importables para la literatura del presente. Sobre su existencia hay que construir un nuevo modelo literario acorde con la evolución sufrida por el buen gusto poético e ideológico de la nación. Según explicara López Soler, ninguno de estos poetas fijó el auténtico carácter de la comedia española²⁶. Este hallazgo estaba reservado para los poetas del siglo XIX que, como Moratín hijo, dotaron a la poesía española de modelos acordes con los progresos civiles y con el grado de conocimiento de las artes²⁷. Se asigna así a los poetas antiguos un distante valor histórico y un reconocimiento nacional por razones de tradición y prestigio de acuerdo con el cual deben de ser interpretados. Pero se les niega la vigencia de su canon por el temor a sublimarlos o, peor todavía, a que lo hiciera el público y reclamara la vuelta de tal modelo dramático. De ahí que se ejerza un férreo control para impedir una nueva estabilización de la comedia barroca. La idea de continuidad que se le presupone a la historia del teatro español se concibe como superación de modelos obsoletos en lo poético y en lo político-moral. La crítica ejerce su poder institucional para promover cambios basados en los autorizados y profundos conocimientos del arte dramático que poseen los críticos del día. Sus opiniones se presentan como el resultado de un aprendizaje, el mismo que han de realizar sus lectores. Su pericia consiste en que intentan apartar al públi-

²⁴ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 228.

²⁵ Lista, *Lecciones de literatura española*, p. 115.

²⁶ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 236.

²⁷ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 236.

co de la lectura del teatro barroco conforme a los criterios establecidos de gusto y tradición propios del Siglo de Oro. Es más, se anuncia y hasta se promueve la constitución de un nuevo canon de la comedia moderna bajo el presupuesto de la desaparición de la sensibilidad colectiva que amparó en el pasado el surgimiento del canon áureo. El acento se pone ahora en la propuesta de alternativas si bien ello tropezaré con la idea de que la renovación del canon barroco podía equivaler a su normalización según los principios del clasicismo.

En este sentido, una de las direcciones que siguió la crítica fue la de tratar los principios del arte como convenciones literarias superadoras del clasicismo. En palabras de Martínez de la Rosa: «La poesía tiene algunos principios fundamentales que no dependen del antojo ni están sujetos a la mudanza de los tiempos»²⁸. El crítico asume que su labor formativa ha de tender tanto a la transformación del canon como a fijar las condiciones de forma y fondo exigidas por el nuevo teatro. La historia se basa en el principio fundamental de evolución que ni puede ser confundida con una involución ni tampoco puede alentar una revolución. Es en ese tenso equilibrio en el que cabe realizar propuestas alternativas que, sin embargo, en los últimos años del reinado de Fernando VII se volvieron a confundir con una nueva apología del clasicismo que de forma implícita equivalía también a defender un retroceso, aquel que reconocía como modelo literario el francés del siglo xvii.

A pesar de ello, Martínez de la Rosa en sus comentarios a la *Poética española* de 1827 y Alberto Lista en *El Censor* y después en sus *Lecciones de literatura española* de 1836 intentaron hallar una fórmula válida fijando como nuevo canon lo que constituía una síntesis superadora de clasicismo y del drama áureo. De otro lado, Agustín Durán en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español* y Eugenio de Ochoa en *El Artista* propugnaron, aunque resulte paradójico, casi lo mismo, pues concluyen que se hace necesario sistematizar los principios del que se define como arte romántico²⁹. Este debía responder a las ideas religiosas y políticas asentadas por el cristianismo que suponía interesar no ya a la imaginación sino al espíritu. El debate se hallaba enquistado porque unos referenciaban los principios del arte dramático al clasicismo universal, más que a la tradición humanista de

²⁸ Martínez de la Rosa, «Anotaciones», p. 87, núm. 8. Ver Rodríguez Sánchez de León, 1999, pp. 104-110 y 2000, pp. 237-245.

²⁹ Todos los textos en Rodríguez Sánchez de León, 2000, pp. 227-278.

la que la nación no podía apartarse, y porque otros parecían querer construir un nuevo sistema literario que recogiera la identidad nacional rompiendo con cualquier nexo clasicista. En ambos casos, la formulación de una teoría del canon, que debería haber tenido una naturaleza discursiva, devenía en descripción de un sistema histórico, fuera este el español del Siglo de Oro o el de los escritores franceses del siglo XVII. La conciencia de que el pasado actuaba sobre el presente exigía una noción evolutiva del canon que lo hiciera dinámico. A este respecto, la materialización de la literatura debía corresponderse con la conciencia de los cambios en el modo de ser y de pensar que definían a la sociedad decimonónica. Dicho de otro modo, la evolución del canon tenía que reflejar la existencia de unas razones de estado y de civilización que eran las que en última instancia causaban los cambios en el arte y en la literatura.

3. LISTA Y GIL DE ZÁRATE: CALDERÓN, UN CLÁSICO IDEALISTA

Bajo este principio, Alberto Lista canonizó a Calderón en sus *Lecciones de literatura española* impartidas en el Ateneo de Madrid. En la «Introducción» lo considera un *clásico*:

La palabra *clásico* siempre ha significado lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo a todos los que quieran emprender la misma carrera [...]. Tomada la palabra *clásico* en este sentido, claro es que debe comprender lo que sea superior en todos los géneros, incluso el que se llama *romántico*. El *Otelo* de Shakespeare, *El médico de su honra* de Calderón, *El desdén, con el desdén* de Moreto son composiciones clásicas, tomada la voz en este sentido³⁰.

La cuestión es que la perfección a la que alude Lista no se cifra en el seguimiento de la verosimilitud material y las normas clásicas sino en el idealismo que, en su opinión, guía toda la producción del dramaturgo barroco. Lista argumenta que la ausencia (que no abandono) de ciertas leyes del arte clásico obedecía a la distancia estética existente entre el teatro antiguo y el español, pues el primero reflejaba la lucha del héroe ante la adversidad y el segundo, el combate interior del ser humano frente a las pasiones. Si además se tenía en cuenta que el teatro del Siglo de Oro constituía el resultado de la revolución social e ideológica que

³⁰ Lista, *Lecciones de literatura española*, h. 2r.

puso fin a la religión gentílica y al republicanismo, Calderón representaba para un tradicionalista como Lista la instauración en España de la virtud moral:

El grande agente del teatro que perfeccionó Calderón es el honor erigido en divinidad. El amor mismo, aunque deidad también, le estaba sometido. Con este principio queda explicado el mundo ideal de sus dramas y es la clave de todos sus caracteres³¹.

La canonización de Calderón proviene entonces de su capacidad para representar la belleza ética que no es otra cosa que la rectitud moral impuesta por la fe cristiana. Calderón simbolizaba la conciencia del dramaturgo de que su función pública consiste en educar a la ciudadanía conforme a los principios de la moral cristiana que se erige en ley soberana de la convivencia civil: «Pero todavía hay en este insigne poeta un mérito mucho mayor [...] y es el de haber creado un mundo ideal, en el cual se hallaban satisfechas las principales necesidades morales de la sociedad en que vivía»³². He aquí la razón del interés de sus comedias y de la veneración que debe prodigarle el actual siglo. Calderón, descrito como noble, valiente, afable, respetuoso, dadivoso, caritativo y religioso³³, imprime a sus caracteres estas virtudes logrando lo que Lista denomina *verosimilitud moral*. Esta no respondía ni al estilo clásico ni al romántico sino que se basaba en interesar al espectador creando personajes que aman pero que ante todo defienden su honor³⁴. Así pues, Lista eleva a Calderón a la categoría de canon porque su teatro representa un sentido moral que se opone al materialismo reinante. La reivindicación calderoniana tiene un fundamento claramente ético-religioso que constituye la esencia no romántica sino nacional porque sobre sus proclamadas virtudes se asientan la convivencia y el orden públicos: «En mi opinión, si volviesen a renacer en el mundo social los sentimientos nobles y generosos que supo ligar al amor nuestro poeta, ganaría mucho la moral doméstica, fuente de la civil y la pública»³⁵.

Alberto Lista promueve así una regeneración de la escena española sobre la base de la modelización ético-ideológica del teatro de

³¹ Lista, *Lecciones de literatura española*, p. 4.

³² Lista, *Lecciones de literatura española*, p. 2. Ver también p. 6.

³³ Lista, *Lecciones de literatura española*, pp. 2-3.

³⁴ Lista, *Lecciones de literatura española*, p. 5.

³⁵ Lista, *Lecciones de literatura española*, p. 10.

Calderón. Por encima de méritos particulares está el descubrimiento del trasfondo moral que el público debe advertir y sobre todo continuar exigiendo en los escenarios y aplicando en la vida. Su forma de construir la fábula y hasta el lenguaje se piensan condicionados por sus propósitos morales. Luego no reconocer a Calderón como gran poeta nacional equivale a renegar de las virtudes cristianas. La idea de autorizada verdad sobrevuela estos comentarios con los que se obvian incluso las reticencias formales. En consecuencia, si «el teatro de Calderón es un grande monumento elevado exclusivamente a la gloria de nuestro carácter nacional» y este equivale a las virtudes cristianas, el lector debe reconocer su significación histórica por construir la imagen moral del hombre que por siempre ha de definir a la nación española³⁶. Lista resuelve la contradicción entre el carácter paradigmático de la antigüedad y el progresista que se le atribuye a la modernidad por razones de diversidad histórica pero sobre todo por su distanciamiento moral. La poesía dramática del Barroco constituye una creación nueva diferenciada con lo que la posteridad está obligada a hacer justicia a lo que cada nación y cada época aportó a la constitución de un nuevo ideal poético cuya razón de ser es de carácter moral.

En apariencia, en una línea de pensamiento similar se inscriben los comentarios expresados por Antonio Gil de Zárate en 1844. Mas la cuestión ahora consiste en convertirle en prototipo del dramaturgo porque a sus logros artístico-dramáticos une la sublimidad de pensamiento:

Se necesitaba, pues, un hombre que, al artificio para disponer planes hábilmente combinados, a la urbanidad y decoro, a la fecunda imaginación, al lenguaje poético y armonioso, reuniese las dotes de aquellos escritores: facilidad, abundancia, espíritu caballeresco, gracia, filosofía, elevación, conocimiento del corazón humano y de las pasiones y, lo que tal vez escaseó en todos, sublimidad en los pensamientos³⁷.

En esta enumeración ascendente, Calderón se eleva sobre sus contemporáneos al alcanzar un estadio poético-intelectual superior. Sobre su condición de canónico no cabe duda posible. Constituye el «poeta dramático español perfecto» y el representante del «bello ideal

³⁶ Lista, *Lecciones de literatura española*, p. 8.

³⁷ Gil de Zárate, *Manual de literatura*, II, p. 378.

del género». Encarna las excelencias del sistema dramático nacional moderno que, con posterioridad a él, no hizo sino devaluarse.

Ahora bien, el propio Gil de Zárate asegura que no debe estimarse como un dechado de perfección. Para constatarlo describe sus defectos aunque esgrime razones de índole política, religiosa y moral propias de la época en que el autor escribe. Cree así que más que repetir sin descanso sus faltas debería ofrecerse un discurso crítico más ecuánime. Calderón es un modelo histórico solo en relación a su tiempo y a la concepción idealizada de la poesía (artificiosa e inauténtica) vigente entonces. Hablando de sus defectos dice:

son tanto menos atendibles cuanto más consideramos a Calderón, no respecto a nuestro siglo, sino relativamente a la época en que ha vivido y cuánto más nos acerquemos a las regiones de la alta poesía, dejando el mundo real, que es el patrimonio de la comedia tal y como hoy la entendemos para internarnos en el ideal que era donde se colocaban nuestros dramáticos antiguos³⁸.

La diferencia de concepto entre la comedia española antigua y la contemporánea obedecía a la existencia de profundos cambios intelectuales que afectaban a la cultura y a las instituciones públicas. Por eso los autores del día habían renunciado ya al «idealismo», idealización más bien, como sustrato de la composición de dramas y comedias. Su meta no se hallaba en la estetización de la realidad circundante sino en su representación³⁹. En consecuencia, si desde el punto de vista poético carecía de sentido proclamar su reinstauración, política y socialmente resultaba imposible:

Las circunstancias han variado inmensamente: grandes revoluciones han trastornado todo el orden social, las antiguas instituciones ya no existen, nuevos principios han remplazado a los de aquella época, la paz de entonces se ha cambiado en movimiento convulso, la esclavitud del pensamiento ha pasado a ser libertad desenfrenada y, en tal estado, no puede el alma contentarse con meras flores de la imaginación, necesita un alimento más sustancioso, conmociones más fuertes y en algo parecidas a las que diaria-

³⁸ Gil de Zárate, *Manual de literatura*, II, p. 407. Sobre el concepto de literatura nacional, ver Ramos Corrada, 2000.

³⁹ En 1888, Milá y Fontanals tildará de antinatural este comportamiento. Ver Milá y Montanals, 2002, p. 495.

mente experimenta. [...] El antiguo teatro concluyó con Calderón. Pocos años después de su muerte, empezaron también a recibir el golpe mortal las instituciones, las ideas, las costumbres, que le dieron, su origen que le alimentaron, y no es posible resucitarle a él, cuando ellas han muerto para siempre⁴⁰.

En este sentido, Calderón representaba un pasado tan lejano como caduco e inservible. Su heterodoxia respondía a una diferenciación nacional que sirve para admirar el patrimonio histórico español pero no para apearse a él por razones de patriotismo. La sociedad española del siglo XIX reclama una cultura más auténtica, más humana, más real, es decir, más apegada a la conciencia que tiene el hombre del siglo XIX de su existencia.

4. CONCLUSIONES

A través de Calderón la crítica decimonónica promovió su lectura revestida bajo la forma de lo nuevo y de lo nacional en lo estético y en lo ideológico pero exigiendo una contextualización histórica de sus méritos. No obstante, la dificultad estribaba en que se le convirtió en representante de valores tradicionales que se juzgaron identitarios y perpetuos de la nación. Por ello Calderón se resistía tanto a una mera lectura artística. Su teatro representa mucho más que la desestabilización del orden poético clásico. Constituye la diferencia nacional en lo estético y en lo ideológico respecto del clasicismo en cualquiera de sus etapas. Más aún, expresa el compromiso del autor con la cultura y con la civilización española. De ahí que se considere que la experiencia creadora de Calderón haya de servir para mostrar al literato español del siglo XIX el camino hacia la representación de la cultura nacional. Calderón será un clásico siempre que se le lea sabiendo que representó a la nación barroca y a sus gustos literarios y no realizando una interpretación que lo encumbre como un modelo permanente y estático del teatro español. El horizonte interpretativo del lector decimonónico debe suponer la aceptación de que Calderón se sitúa en un contexto histórico-político y artístico ya muy lejano, por lo que cualquier intento de reinstauración de su modelo dramático resultaba anacrónico⁴¹. La superación del de-

⁴⁰ Rodríguez Sánchez de León, 2000, p. 287.

⁴¹ Esto no impedirá que el público del siglo XIX como el de hoy en día continúe asistiendo a las representaciones de sus comedias y gozando de las cualidades dramáticas

bate se conseguiría cuando se admitiera que la experiencia del arte es una experiencia de la historia. Solo aceptando esta premisa sería posible realizar una lectura actualizada de Calderón, una lectura que permitía renovar, transformar y representar literariamente a una sociedad que se reconocía a sí misma como distinta. El paso del tiempo había determinado que la interpretación de Calderón cobrara sentido cuando se le dotaba de una historicidad y una validez transnacional que implicaba el reconocimiento de su modelo a partir de la aceptación de su circunstancialidad.

de Calderón. Pero su admiración será estética e histórica lo cual si bien lo convierte en eterno valedor del genio español y de su tradición artística, también lo confina a ser objeto de la limitación histórica inherente al arte donde es posible la fusión entre el reconocimiento de lo propio, la identidad nacional, y el reconocimiento de lo extraño que inevitablemente implica un distanciamiento (Jauss, 1987, pp. 68-72).

BIBLIOGRAFÍA

- BATTEUX, Charles, *Principios filosóficos de la literatura [...] Traducida al castellano por D. Agustín García de Arrieta*, Madrid, Sancha, 1797-1801.
- BLAIR, Hugo, *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés D. José Luis Munárriz*, Madrid, J. Ibarra, 1816-1817³ [1798-1801].
- [BÖHL DE FABER, Nicolás], *Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española* [s.i.t.].
- CARNERO, Guillermo, *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Valencia, Universidad de Valencia, 1978.
- GIL DE ZÁRATE, Antonio, *Manual de literatura. Parte segunda*, Madrid, Boix, 1844.
- JAUSS, Hans Robert, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en *Estética de la recepción*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 59-85.
- LISTA Y ARAGÓN, Alberto, *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico*, Madrid, Nicolás Arias, 1836.
- MAYORAL, José Antonio (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *Estética y teoría literaria*, ed. Pedro Aullón de Haro, Madrid, Verbum, 2002.
- MIGNOLO, Walter, «Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)», en *El canon literario*, ed. Enric Sullà, Madrid, Arco Libros, 1998, pp. 237-270.
- POZUELO Y VANCOS, José María y Rosa M.^a. Aradra, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000.
- RAMOS CORRADA, Miguel, *La formación del concepto de literatura nacional española: las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Teatro español del Siglo de Oro: del canon inventado a la historia contada», *Revue Internationale de Philosophie*, 252, 2010, 2, pp. 247-276.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Almar, 2000.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José, «La contribución española a la *Weltliteratur*: la canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. pp. 237-273.