POPULAR/CULTO, GENUINO/FORÁNEO CANON Y TEATRO NACIONAL ESPAÑOL

JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS
Universidad de Murcia

Un pueblo se conoce cuando se verifica definiéndose por el teatro, cuando se teatraliza. Un teatro se verifica cuando se define conociéndose por su popularidad, cuando se populariza.

José BERGAMÍN, *Mangas y capirotes*

En el Prólogo que don Marcelino Menéndez Pelayo hizo al libro *Del siglo de Oro*, escrito por su discípula doña Blanca de los Ríos, afirmaba: "Ha sido reformada varias veces, y aún ha de serlo en lo sucesivo, la que pudiéramos llamar tabla o canon de valores en nuestra antigua dramaturgia. Hoy nos pasma, por ejemplo, que el sesudo Luzán y otros críticos del siglo XVIII pusieran a Solís al nivel de Calderón. Para la generación actual Solís no es más que el historiador de la conquista de Méjico y apenas se acuerda nadie de *El amor al uso* y de otras comedias que no pasan de discretas y agradables"[1].

---

[1] Marcelino Menéndez Pelayo, "Edad de Oro del teatro"(1910), en *Estudios y Discursos de Critica Histórica y Literaria, Edición Nacional de las Obras Completas*. Madrid, 1941, vol. III, pág. 11.

A la luz de los actuales estudios sobre la canonicidad literaria, cuyas líneas de fuerza he dibujado en otro lugar[2], no resulta extraña esta autoconciencia de movilidad histórica de los cánones, y mucho más en un autor como Menéndez y Pelayo, que contribuyó él mismo, como ningún otro, a sus variaciones y oscilaciones.

De hecho, el Prólogo al libro de doña Blanca de los Ríos debe situarse en un punto clave de la propia trayectoria de don Marcelino respecto a su valoración del canon teatral español, pues como se sabe, la mayor parte de ese prólogo la dedica el montañés a revisar y en cierto modo a recoger velas respecto a lo dicho en su libro de 1881 dedicado a Calderón y que con el título de *Calderón y su teatro*[3] recogía las ocho conferencias pronunciadas en el Circulo de Unión Católica de Madrid con motivo del Homenaje a Calderón por el segundo centenario de su muerte.

A la altura de 1910 Menéndez Pelayo es consciente de que sus reticencias de 1881 hacia Calderón habían provocado consecuencias no deseables en el canon crítico, por los muchos historiadores, que al amparo de defectos que don Marcelino había señalado, rebajaron notablemente la dimensión del dramaturgo, mucho más de lo que el insigne polígrafo había deseado. Por ello se apresura don Marcelino a calificar aquel libro de 1881 fruto tanto de su mocedad, como de su resistencia a los lugares comunes y enfáticos de un Centenario, y del tono de conferencias entre amigos en que nació[4].

Aunque dice que no se retracta de lo fundamental, se apresura a citar afirmaciones suyas de 1881 muy laudatorias en efecto, que habían llevado a Calderón, incluso en el contexto de ese libro primerizo, al tercer lugar del canon teatral, sólo por detrás de Sófocles y de Shakespeare[5].

---

[2] J. M. Pozuelo Yvancos y R. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española,* Madrid, Cátedra, 2000.

[3] M. Menéndez Pelayo, *Calderón y su teatro* (1881), en *Estudios y Discursos de Critica..., op. cit.*, págs. 86-303.

[4] M. Menéndez Pelayo, " Edad de Oro del teatro", *op. cit.*, pág. 14.

[5] *Calderón y su teatro, op. cit.*, pág. 302.

Mi intención primera en un contexto como el presente, de un Congreso sobre teatro y canon y con ocasión del centenario de Calderón, era estudiar no sólo las muchas variaciones que en la jerarquía canónica ha ocupado Calderón, sino la complejidad, llena de vaivenes y recovecos, de la relación crítica que tuvo con el dramaturgo don Marcelino que hace convivir afirmaciones sumamente laudatorias, con una constante manía por situarlo en su estima muy por debajo de Lope. Esa comparación con Lope ha acompañado siempre a Calderón y ha definido además uno de los lugares claves y muy comunes en la ordenación del canon teatral del siglo de Oro, pues configura dos escuelas o grupos, la de Lope y la de Calderón, agrupaciones que todos los manuales sin excepción van reproduciendo como si se tratase de un hecho que perteneciera a la categoría de lo historiable y no fuera fruto de la historia misma de sus confrontaciones, ya presentes como veremos en los primeros años del siglo XVIII. Pero el lugar de Calderón en el canon teatral hispánico, su controvertida posición puede seguirse en monografías como la temprana de G.C. Rossi, referida al siglo XVIII, el estudio que precede a la antología crítica de Durán y González Echevarría o la excelente revisión que A. Regalado ha hecho de los lugares críticos sobre Calderón en el primer volumen de su libro de 1995[6].

En un momento de la argumentación de don Marcelino éste aporta una de las razones clave de su retractación en 1910

---

[6] Vid. G.C. Rossi, "Calderón en la polémica del XVIII sobre los autos sacramentales" y " Calderón en la crítica española del siglo XVIII", en su libro *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967. Miguel Durán y A. González-Echevarría, *Calderón y la crítica. Historia y Antología.* Madrid, Gredos, 1976 (2 vols.) A. Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995 (2 vols.) Pueden completarse con Mario Hernández, "La polémica de los Autos Sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco", *Revista de Literatura,* 84, 1980, págs. 185-220. J. Checa Beltrán, "Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII", *Cuadernos de Teatro Clásico,* 5, 1990, págs. 13-31, y M. J. Rodríguez-Sánchez de León: "El teatro español del siglo de oro y la preceptiva poética del siglo XIX", *Cuadernos de Teatro Clásico,* 5, 1990, págs. 77-98.

respecto a las posiciones sostenidas en 1881, pues asegura: "y hoy que el furor iconoclasta de una generación menguada e impotente se encarniza en el descrédito de las venerandas tradiciones nacionales, por ningún caso quisiera suministrar armas a los que tal hacen, ni aparecer como detractor de uno de los mayores poetas que en España y fuera de ella han nacido"[7]. Ciertamente en 1910 no estaba Calderón en el canon, ni la generación del 98 le había propinado sus favores. Azorín, quien dentro de esa generación que don Marcelino llama "menguada e impotente", fue el que más se distinguió por su fervor a los clásicos, le dedica unas páginas en *Al margen de los clásicos*, aunque lo ignora en *Lecturas españolas* y en *Clásicos y modernos*. Pero seguramente don Marcelino estaba pensando en la obrita de Azorín *Los valores literarios*, en que el alicantino ataca despiadadamente a Calderón, adhiriéndose a las ideas más negativas que sobre él había planteado el propio don Marcelino en 1881[8].

Hubo de esperar Calderón a los estudio de Angel Valbuena Prat, que a la altura de los años 20 reclamaba una vuelta a este autor, paralela al redescubrimiento por aquellos años de Góngora. Pero el caso es que cuando don Marcelino escribe en 1910 en favor de Calderón apelando a una lucha contra el descrédito del valor nacional y de venerandas tradiciones que su obra juvenil había contribuido a fomentar, estaba en realidad retrotrayendo el problema del canon teatral a una pugna nacionalista, en defensa de la tradición nacional, que se daba en el teatro con mayor énfasis que en ningún otro género.

Teatro clásico español y afirmación nacional han ido unidos a lo largo de todo el siglo XIX, y han provocado que las historias de la Literatura escritas en ese siglo (y aun las del presente siglo que las imitan, como la de J. L. Alborg) se refieran con frecuencia en los capítulos dedicados al teatro desde Lope de Vega y siguientes a los conceptos "comedia nacional española", "teatro nacional" o similares. Mi propósito en esta ponencia será rastrear los orígenes de tal sintagma: "teatro

---

[7] M. Menéndez Pelayo, "Edad de Oro del teatro", *op. cit.*, pág. 14.

[8] Azorín, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1959, vol. 2, págs. 1100-1101.

nacional" (que no tiene su paralelo en "novela nacional" o "poesía nacional") y la influencia decisiva que en la configuración del canon teatral ha tenido la pugna nacionalista.

Ricardo Senabre en su estudio "La creación de un mito cultural: el teatro nacional español"[9] pudo referirse a la decisiva intervención que para la configuración de ese mito tuvo el *Resumen histórico de la literatura española* que Antonio Gil de Zárate añadió como segunda parte de su conocido y difundido *Manual de Literatura*, que fue libro de texto en los Institutos de toda España gracias a que él mismo era jefe de Instrucción Pública y redactor, junto con José de la Revilla y Pedro Juan Guillén, del plan de estudios de 1844, fecha en la que publicó la primera edición de su manual que a la altura de 1862 llevaba ya cinco ediciones[10]. Senabre deshace el tópico de que fuera el Discurso de 1865 pronunciado por Milá y Fontanals en la Universidad de Barcelona, según había asegurado Menéndez Pidal, el primero que había trazado unos caracteres generales de la literatura española, sino los que Gil de Zárate sitúa al frente de su *Resumen histórico* citado, y que seguramente inspiraron el discurso de Milá, que a su vez influye sobre los que el propio Menéndez Pidal hace figurar como introducción a la *Historia General de las Literaturas Hispánicas.*

---

[9] Fue ponencia del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, recogida en las actas que ha publicado Túa Blesa (ed.), *Mitos*, Anejos de *Tropelías*, Universidad de Zaragoza, 1998, vol. 1, págs. 90-94.

[10] Vid. R. Senabre, " La creación d e un mito...", *op. cit.*, pág. 91. Rosa Aradra describe las distintas ediciones y en tal descripción queda patente la oportunidad nada desaprovechada de Gil de Zárate, pues el *Resumen histórico* de 1844 se presenta como segunda parte del manual de Retórica y Poética que había publicado en 1842 con el título de *Manual de Literatura o Arte de Hablar y Escribir en prosa y verso.* Rosa Aradra detecta hasta 1889 diez ediciones. De ese modo Gil de Zárate cubría las enseñanzas de Retórica y Poética y las incipientes de Historia Literaria de su propio plan. El libro fue designado texto oficial poco tiempo después de la aprobación por Decreto de 1845 de la reforma educativa por él redactada. Vid. Rosa María Aradra Sánchez, *De la Retórica a la Teoría de la Literatura (siglos XVIII y XIX)*, Murcia, Universidad, 1997, págs. 222-224.

Senabre muestra cómo Gil de Zárate reproduce por doquier el viejo tópico del "carácter español" ya presente en la *Historia Crítica de la literatura y la cultura española* del abate Masdeu[11]. Hace ver asimismo como fue la condición de dramaturgo, y autor de un tipo de obras de carácter histórico, con muchos romances en su metro, la que hizo que Gil de Zárate cuajara la idea de que el teatro era "el género nacional por excelencia, heredero de todos los elementos nacionales", dando así lugar a un mito necesario aquellos años para solidificar la idea de nación como programa político, pero mito que se ha ido perpetuando en distintas historias de la literatura hasta el presente.

Mi intención en esta ponencia es continuar esta indagación enfatizando las consecuencias que en el devenir del canon teatral hispánico ha tenido este concepto de teatro nacional, y sobre todo, cómo los debates del siglo XVIII sobre el teatro, prefiguraban ya, precisamente para el teatro y no para otros géneros un eje de confrontación nacionalista que situó la contraposición genuino / foráneo en un punto muy conflictivo, al que se sumó otra contraposición: la de culto / popular. Ambas contraposiciones fueron convergentes y se dieron en un marco conceptual de modo superpuesto al respeto o vulneración de las reglas aristotélicas y con una virulencia no menor que aquel debate interno a la poética. Dicho de otro modo: el canon teatral español que en este Congreso pretendemos abordar, no puede estudiarse sin establecer primero el doble marco categorial en que se inscriben sus polémicas. El primer marco categorial es el que enfrenta lo genuino y lo foráneo, el segundo el que enfrenta lo culto y lo popular. Es en la convergencia o cruce de ambos sistemas categoriales dicotómicos donde se inscriben las polémicas del canon teatral.

Para que no crea mi auditorio que estoy produciendo una especie de anacronismo y de hegemonismo teórico, interpre-

---

[11] Julio Caro Baroja ha rastreado ese mito del carácter nacional español en muchos otros documentos de distinto signo y procedencia, incluyendo los del XVIII en la segunda parte de su libro *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970 págs. 71-135.

tando en términos de Lotman la historia del teatro español, antes de referirme a cómo Lotman ha descrito ambas categorías dicotómicas como base de constitución de toda canonicidad literaria, me propongo mostrar cómo funcionan en un sistema descriptivo y valorativo tan poco sospechoso de hegemonismo teórico como el que traza don Amador de los Ríos al frente de su *Historia crítica de la Literatura española*, publicada en 1861. La extensa "Introducción" de esta obra, con 106 páginas, es en realidad una Historia de la crítica literaria española desde el siglo XVI al XIX, construida con la intención de hacer ver que la crítica literaria de nuestro país, ajustada a moldes extranjeros, clasicistas e importados o bien de Italia o bien de Francia, ha hecho poca justicia a la literatura genuinamente española, que es algo más y algo diferente a una expresión artística, juzgable sólo según las leyes del arte. Toda la "Introducción" parece querer desembocar en estas palabras que condensan, casi al final, su tesis:

> La poesía española, formada con los más diversos elementos, bien que subordinados a un pensamiento de unidad que caracteriza al cabo y es ley constante de todas sus producciones, no puede ser ya para nosotros objeto de mera investigación artística. Identificada con el carácter y el sentimiento nacional, se halla en estrecha armonía con las costumbres, con las creencias, con las necesidades, con los triunfos del pueblo castellano: revela sus alegrías y sus amarguras, sus felicidades y sus infortunios. Su riqueza aunque allegadiza respecto de las formas exteriores, es propia respecto de las ideas que la alimentan, ideas profundamente arraigadas en el corazón de cien generaciones[12].

La referencia de ser la poesía española algo más que un mero objeto de investigación artística es coherente con la de haber sido "allegadiza respecto a las formas exteriores" y propone claramente un programa nacionalista-unitario, en función de lo propio y genuino de sus contenidos. Pero se entiende mejor esta ideología crítica a la luz del resto de la Introduc-

[12] José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1969, págs. XCV y XCVI. Edición facsimíl.

ción, que se ha abierto, en sus primeras palabras con una referencia a la vieja cuestión planteada en el siglo XVIII por Nicolás Masson de Morvillières quien había preguntado: "Que doit-on à l'Espagne? Et depuis deux siècles, depuis quatre, depuis dix, qu'a-t-elle fait pour l'Europe?". Esta pregunta de Masson había sido formulada en el apartado dedicado a España en la *Nouvelle Encyclopédie par ordre de matières*[13].

Amador de los Ríos, por tanto, abre su *Historia crítica de la literatura española* retomando la vieja cuestión de la polémica nacionalista vivida en el XVIII como respuesta a la hegemonía francesa y al desprecio que por la cultura española mostraron muchos de su portavoces. Vincula por tanto el programa nacionalista de la cultura de su tiempo con la vieja polémica vivida en España durante el siglo ilustrado, y que había suscitado entonces muchas intervenciones, entre ellas la famosa *Oración Apologética por la España y su mérito literario* que Juan Pablo Forner presentó en 1785 a un concurso de la Academia[14].

Una lectura atenta de la Introducción de Amador de los Ríos puede proporcionarnos mucha luz sobre las bases de este nacionalismo crítico, puesto que la mayor parte de su revisión de la crítica española la dedica Amador de los Ríos a mostrar cómo esa crítica ha estado siempre pivotada sobre la influencia de los modelos extranjeros, comenzando por las escuelas sevillana y salmantina del siglo XVI, las dos continuadoras de la

---

[13] Menéndez Pelayo se refirió a este asunto en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Sigo la edición de Madrid, CSIC, 1974, pág. 1315, donde llama a Masson "oscuro geógrafo". Julio Caro Baroja traza una breve historia de la polémica suscitada en el XVIII por esta intervención de Nicolás Masson de Morvilliers, incluyendo la referencia al abate Denina, al que también se refiere Amador d elos Ríos. Denina hizo un discurso apologético de las glorias españolas en respuesta a Masson pronunciado ante la asamblea de la Academia de Berlín el 26 de Enero de 1786, que tuvo amplia resonancia en los debates dieciochescos. Vid. Julio Caro Baroja, *El mito del carácter nacional...*, *op. cit.*, págs. 94-98, y nota infra de este estudio.

[14] Juan Pablo Forner, *Oración apologética por la España y su mérito literario*. Citaré por la edición de Madrid, Publicaciones Españolas, 1956. Esta edición incluye como apéndice el discurso de Denina, "*Contestación a la pregunta ¿Qué se debe a España?*", citado en la nota anterior.

estética de la imitación clasicista introducida por Garcilaso. Es la importación de un modelo foráneo, el toscano, el que según Amador de los Ríos hizo ignorar las *"venerandas reliquias de nuestra antigua cultura"* y "se perdió por último de vista que cuando la literatura de un pueblo no tiene una antigüedad poética anterior a la época en que se desenvuelve con más arte y regularidad, jamás llega a poseer un carácter ni a respirar un espíritu de vida que le sea propio"[15].

Como puede verse en esta cita y en otras muchas que podrían allegarse Amador de los Ríos formula la dicotomía *propio vs foráneo* en interdependencia con la otra dicotomía *popular vs culto* que expresa el vocablo "arte", tomado en su significación más cercana a la etimológica latina de seguimiento de las reglas poéticas. En los razonamientos que siguen a éste, Amador de los Ríos va dejando claro que ha sido el alejamiento de la crítica respecto a la antigua tradición popular española, postulando un arte ajeno a ella, lo que ha distorsionado la historia desde ese ciego exclusivismo nacido de la estricta y reducida educación literaria en los modelos aristotélicos. Esto ha producido un divorcio entre la tradición popular y la culta, pero también entre la crítica y la genuina expresión de lo propio español. Y añade:

> Tan hondas raíces echaron estos principios hasta en los ingenios más eminentes, que cuando Lope de Vega, apoderándose de las tradiciones y creencias populares, llevó al naciente teatro el ya desconocido tesoro de la antigua poesía española, un ingenio, cuyo nombre pronunciamos siempre con admiración y respeto, el inmortal Cervantes... no pudo menos de revelarse contra la revolución que introducía aquel teatro, por ser contraria a los cánones aristotélicos[16].

Y más adelante: "{Cervantes} perdía de vista que si todas las obras de arte pueden vivir exentas hasta cierto punto de la intervención del pueblo, no sucede lo mismo al teatro, en

---

[15] Amador de los Ríos, *Historia crítica...*, *op. cit.*, pág. VI. Incluye la cita una referencia en nota a ser tomada esta idea de Federico Schlegel, *Historia de la literatura antigua y moderna* (tomo I, cap.VII).
[16] Amador de los Ríos, *op. cit.*, pág. IX.

donde no solo es su voto respetable, sino decisivo y supremo"[17] lo que le lleva a concluir el razonamiento un poco más adelante con la siguiente reflexión: "Sólo un camino había para crear el teatro español, y ese camino fue mostrado a Lope de Vega por el mismo vulgo, a quien para disculparse con los poetas eruditos de los triunfos que alcanzaba dio ingratamente el nombre de necio e ignorante"[18].

El mismo esquema conceptual de Gil de Zárate, de ser el teatro el género que más cabalmente recoge las esencias patrias se recoge aquí, y se recoge también personificado en Lope de Vega, como el autor que ha sabido encarnar ese espítitu patrio depositado en la literatura popular pues "la literatura popular fue la fuente riquísima de inspiraciones para el gran *mostruo de la naturaleza*, y el teatro español nació y se desarrolló con el *fiat* de aquel *vulgo* independiente"[19].

"Independiente" ha de entenderse como adjetivo sinónimo de ajeno a toda regla foránea. No se puede entenderse el canon teatral español trazado por el siglo XIX, sin esta vindicación de lo popular genuino, no sólo en Amador de los Ríos sino por el eco que estas ideas tuvieron en Menéndez Pelayo, que nunca dejó de referirse, incluso cuando lo contraponía a Calderón, a esta primacía de Lope de Vega[20]. Y la jerarquía de valores que se impuso en la construcción del canon teatral, poniendo de relieve lo popular y lo genuino frente a lo culto y lo foráneo, la recorre Amador de los Ríos subrayando en esa larga Introducción a la crítica española, los momentos en que ha sido más visible el divorcio. Tales momentos se dan con Luzán y Mayans y todas las polémicas del XVIII sobre la escena española que Amador de los Ríos recorre con detalle, como luego hizo Menéndez Pelayo. Ha habido, por tanto, un

---

[17] *Ibidem*, pág. X.
[18] *Ibidem*, pág. X.
[19] *Ibidem*, pág. XI.
[20] Dice Menéndez Pelayo, todavía a la altura de 1910: " El astro de Calderón no se ha apagado, ni nadie trata de extinguirle, pero lanza fulgores menos intensos que el de su glorioso y triunfante predecesor, proclamado hoy, como lo fue en su tiempo, nuesto máximo poeta 'de los cielos y de la tierra'". En "Edad de Oro del teatro", *op. cit.*, pág. 17.

intento de vinculación de la nueva idea nacionalista, con la vieja tradición de la polémica teatral, intento que va siendo, como me propongo hacer ver en lo que sigue, sistemático y que dibuja un mapa en el que el canon teatral se configura como defensa de lo genuino hispano, que se entiende popular frente a los foráneos modelos cultos importados de Italia y de Francia. El mapa nacionalista del XIX, que siguiendo las ideas de Schlegel se entiende edificado sobre la tradición de una poesía popular, traída al teatro por Lope de Vega, se vincula y se entiende continuador de un nacionalismo prerromántico, cronológicamente muy anterior, que vio el enfrentamiento entre los casticistas y los ilustrados a lo largo de todo nuestro siglo XVIII, en que por la vía de la defensa del teatro español del siglo de Oro, se va a configurar el germen conceptual del sistema de canonización, que ya digo, se articula sobre la doble contraposición *genuino vs foráneo*, *popular vs culto*. Precisamente dos contraposiciones que articulan, entre otras, el sistema semiótico de definición de toda cultura según Lotman lo describirá después.

En las *Tesis sullo studio semiotico de la cultura* de 1973 I. Lotman formuló en efecto una ley general de la constitución misma de un corpus cultural (que es vinculable a lo que el debate actual conoce como canon, según he recorrido en mi libro *Teoría del canon y literatura española*[21]). Escribía allí Lotman:

> A descriverle da un punto de vista esterno, la cultura e la non-cultura appaiono come sfere reciprocamente condizionantisi e bisognose l' una dell' altra. Il mecanismo della cultura è un dispositivo (*ustroistvo)* que trasforma la sfera esterna in interna : la disorganizzazione in organizzazione, i profani in illuminati, i peccatori in giusti, l' entropía in informazione. In forza del fatto che la cultura non vive unicamente dell' oppsizione delle sfere esterna e interna ma anche del passaggio da una sfera all' altra, essa non solo combatte contro il "caos" esterno, ma ha anche bisgno di questo, non solo lo distrugge, ma lo crea costantemente[22].

---

[21] J.M. Pozuelo Yvancos y R. Aradra, *Teoría del canon*, op. cit., págs. 92-100.
[22] I. Lotman (y otros), *Tesi sullo studio semiotico della cultura*, Parma, Pratiche Ed, 1980. Tesis 1.2.0.

La idea misma de canon se equipara con la de una organización cultural que se propone a sí misma modelo con aspiración generativa. La canonización constituye una ambición constante del mecanismo semiótico —que tiende a la autoorganización— de toda cultura. La definición misma de cultura reclama a la de canon como elenco de textos por los cuales una cultura se propone como espacio interno, con un orden limitado y delimitable frente al externo, del que sin duda precisa. En la medida en que el canon, como la cultura, depende del *dispositivo critico de su autoorganización frente a lo externo* la discusión en torno al canon teatral se configuró según hemos visto propuesto por Amador de los Ríos como un ejemplo tipico de ese modo de funcionamiento del sistema de canonización, pues nació vinculada a la tradición propia frente a la externa de procedencia italiana o francesa. Hay una posible extrapolación analógica entre el funcionamiento del mecanismo que generó el canon teatral español y el descrito por la Escuela de Tartu en toda la Tesis 1 de su programa. Incluso con el ejemplo elegido por Tartu que sitúa al *helenismo vs bárbaros*, los miembros de Tartu se han referido empíricamente a uno de los primeros cánones constituidos en la cultura de Occidente como organización que puso en juego el sistema dentro / fuera, genuino / foráneo[23].

La Tesis primera de las formuladas por la escuela de Tartu en 1973, que interpreta en un sentido teórico global las intuiciones del dinamismo dialéctico de Tynianov y Sklovski, es desarrollada para la literatura por el propio Lotman en el estudio de 1973 traducido en 1976 bajo el título de " The Content and Structure of the Concept of Literature" donde la movilidad del concepto de Literatura, la difícil traza de su frontera, y el dinamismo que le es inherente y que había sido marcado por Bajtín, Mukarovski y Bajtín, a quienes Lotman cita expresamente, es argumento de Lotman para desarrollar el principio de que los textos no-literarios, las definidas como sub-literaturas, y las preferidas a los sistemas son correlativos a la Literatura y precisos en el orden de su concepto. Es más,

[23] *Ibidem*, Tesis 1.2.3.

desarrolla Lotman una idea muy querida a los teóricos eslavos y que desarrollaron Tynianov, Sklovski, Eichembaum y fue nuclear para el libro de Bajtín sobre Rabelais. Tal idea la enuncia así:

> The mecanism of literary evolution was defined (en tales autores) as the mutual influence and mutual functional exchange operating between the "upper" and "lower" layers. It is from uncanonized texts, which exist outside the limits of what is permitted by the litterary norms, that litterature draws on the reserves from which to make the innovations of the future[24].

Como ha podido verse en la teoría sobre la canonicidad de Lotman son nucleares tanto el sistema categorial *interno/externo,* como el de *alto/bajo* (sinónimo en términos culturales de culto / popular), que son precisamente los dos anclajes en que soporta Amador de los Ríos su propio sistema de valoración y que también había operado en el de Gil de Zárate quien afirmaba al comienzo de la segunda Parte de su *Manual de Literatura:*

> En España únicamente la poesía popular ha tenido las cualidades intrínsecas que requería la civilización particular de nuestro suelo: la belleza de la forma ha sido el fin de los poetas eruditos, pero aun así, aunque algunos supieron encontrarla otros se extraviaron por quererla buscar donde no existía[25].

Lo popular genuino frente a lo culto foráneo, una y otra vez, en Gil de Zárate antes pero argumentado de forma mucho más torpe que en Amador de los Ríos que lo formularía después de modo sistemático. Estos anclajes de la canoncidad configuran un sistema que es anterior al siglo XIX y pueden entenderse también como los anclajes sostenidos a lo largo de todos los debates sobre el teatro español, que han conformado su canon específico, según me propongo mostrar en lo que sigue.

---

[24] I. Lotman, "The Content and Structure of The Concept of Literature", *P.T.L.*, núm. 1, pág. 350.

[25] A. Gil de Zárate, *Manual de literatura. Segunda Parte. Resumen Histórico de la Literatura Española.*Madrid, Boix Editor, 1844, págs. 10-11.

El engarce entre el concepto de teatro nacional español sostenido por Gil de Zárate y las polémicas tradicionales habidas en el siglo XVIII lo realiza un tratado que pudo servir de puente de transición entre ambos: el *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*, obra que publicó Agustín Durán en 1828 y que normalmente ha sido leída y juzgada como manifiesto romántico[26], lo que creo ha distorsionado notablemente su lugar real, que no es otro que una defensa del teatro español del Siglo de Oro frente a los ataques sufridos por la crítica neoclásica.

Como pone de manifiesto su editor moderno, Donald Shaw, el principal defecto del *Discurso* es la "incapacidad de Durán de asociar el romanticismo con una visión del mundo específicamente contemporánea. Los que leyeron la obra como manifiesto romántico descubrieron o vieron confirmada la idea de que el romanticismo significó simplemente un retorno al siglo de Oro y a los ideales *castizos* españoles de la religión y la monarquía como fuente de inspiración"[27].

David Gies[28], aun teniendo en cuenta esta reserva de Shaw, analiza sin embargo el modo de recepción posterior del discurso de Durán, tanto en los años en que se escribió como posteriores hasta el punto de que la Academia Española, al editarlo en sus Memorias de 1871, lo calificó de "verdadero

---

[26] Así lo califica ya, antes de hacer una extensa paráfrasis de sus contenidos, John A.Cook en su libro *Neo-classic Drama in Spain.Theory and Practice.* Dallas, Southern Methodist University Press, 1959, pág. 515, donde leemos: "At the end of his discourse he admits that he has assumed the rol of spokesman for the romantic party". También llevan el título de "Un manifiesto romántico" las paginas que le dedica a la obra de Durán el libro póstumo de don Pedro Sáinz Rodríguez: *Historia de la crítica literaria en España.* Madrid, Taurus, 1989, págs. 179-195.

[27] D. Shaw, "Introducción" a su edición Agustín Durán*: Discurso sobre el influjo que ha tenido la critica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*, Málaga, Ágora, 1994, pág 30.

[28] David Gies, "La polémica romántica en España: Agustín Duran", en Víctor García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pág. 126. Coordinado por Guillermo Carnero.

precursor del Romanticismo [que] abrió paso al renacimiento de la forma y del gusto genuinamente españoles".

De hecho todos los que lo han estudiado han traído a colación la circunstancia de ser Durán discípulo de Alberto Lista en Sevilla, y la influencia que pudo ejercer sobre él Böhl de Faber, el traductor al español de Augusto Guillermo Schlegel y defensor del teatro de Calderón. Sea o no manifiesto romántico, sí queda claro a lo largo del discurso que A. Durán entiende que el arte dramático de Lope y de Calderón responde a una idiosincrasia nacional, genuina, y que por tanto precisa de una poética propia alejada de las antiguas clásicas y de la neoclásicas francesas que son las que han impedido valorarlo en su justa dimensión. Agustín Durán no vacila en su convicción de que el teatro español del siglo XVII responde a lo que él llama literalmente un "espíritu nacional" :

> Lo que llamamos espíritu nacional es casi tan exclusivo como el impulso que dirigía a los hombres considerados aisladamente y libres de de los vínculos sociales. Los individuos de cada sociedad lo refieren todo a las glorias, religión e historia de aquella a la que pertenecen, y poco o nada a la erudición, jamás extensiva a la generalidad de un pueblo entero... Por esto cada nación desdeña en su teatro las formas o costumbres que no están en armonía con su carácter, o que no puede comprender[29].
>
> Porque el teatro debe ser en cada país la expresión e ideal de sus necesidades morales y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes circunstancias todas que influyen poderosamente en el modo de inspiración fatídica, y nunca serán el resultado del arte ni del análisis metafísico o erudito de obras extranjeras y opuestas al carácter de cada pueblo[30].

En las dos citas que acabo de transcribir se ve muy claro el sistema conceptual que propugna por un lado un teatro que es expresión del carácter o espíritu nacional de un pueblo, y que por otro lado es ajeno a las reglas que la erudición, el arte o las

---

[29] Agustín Durán, *Discurso sobre el influjo...*, *op. cit.*, pág. 66.
[30] *Ibidem*, págs. 53-54.

imitaciones de modelos extranjeros han dado. Se ve por tanto funcionar ya el doble criterio que según hemos visto postularían luego Gil de Zárate y Amador de los Ríos: lo genuino y lo popular unidos, frente a lo foráneo y lo erudito. Por ello Agustín Durán en otro lugar de su Discurso establece que los dos grandes errores de la crítica teatral española han sido no considerar

> 1º que cada uno de estos teatros [el francés y el español] constituye de por sí un género diferente, no sólo en su origen y objeto, sino también por haber sido creados para naciones de distinto genio y carácter y 2º que por lo mismo no era posible tuviesen iguales formas, ni reglas idénticas en su expresión y composición[31].

Todo el cuerpo argumentativo del *Discurso* de A. Durán arranca pues de esta doble relación: a cada nación le corresponde el teatro que mejor expresa su genio y carácter, y a tal defensa de lo genuino hispano le sigue el correlato de ser imposible juzgar los dramas españoles con las reglas y modelos nacidos para el teatro y genio franceses, o latinos y griegos, según va defendiendo a lo largo de toda su obra. Por eso puede sostener con razón Donald Shaw que "la médula del argumento de Durán y el punto capital del *Discurso* es su discusión sobre la visión que impregna el carácter nacional de España. Pues ello, pensaba él, es lo que dirige el tipo de literatura que el genio del país producirá y que la mayor parte del pueblo aceptará"[32]

La vinculación de la comedia española a un discurso nacionalista es visible, unos años antes, en el Apéndice que a su traducción de los *Principios filosóficos de la Literatura* de Batteux añadió Agustín García de Arrieta en el tomo III de la obra, fechado en 1799. Se trata de un verdadero Tratado de la comedia española, pues abarca desde la página 107 a la 340, un considerable número de páginas que habrían constituido un libro de publicarse exentas.

---

[31] *Ibidem*, pág. 56.
[32] Cfr. D. Shaw, "Introducción" a A. Durán, *Discurso...*, *op. cit.*, pág. 27.

Están llenas de interés para el tema que nos ocupa, pues ha cuajado en ellas una especie de "Defensa de la comedia española" hecha desde una responsabilidad que se entiende patriótica, pues se vincula muchas veces a lo largo del Apéndice el reconocimiento de la comedia y el "honor de la Nación", culminando de ese modo un largo proceso de discusión nacionalista que se prolonga como veremos por todo el siglo XVIII, que termina con la publicación de García de Arrieta. Luego de hacer una breve historia de la comedia española, añade un capítulo II con unas observaciones críticas, muy ponderadas, que le dan más autoridad para el capítulo III del Apéndice, el mayor en extensión (nada menos que 152 páginas) dedicado a "Observaciones apologéticas sobre la Antigua Comedia española", que muestra ya, a su inicio, el propósito y tono de la apología:

> 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 siguiendo con una docilidad y ligereza despreciable su injusto y preocupado modo de pensar, 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... Es muy laudable y necesario criticar los muchos defectos de que abundaron Lope de vega y otros célebres Cómicos españoles de aquellos tiempos... como acabamos de hacer del modo que nos ha sido posible y lo permite un breve apéndice: pero 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...[33]

[33] 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 la literatura española por Agustín García de Arrieta.* Madrid, Imprenta de Sancha, 1979 , Tomo III, págs. 154-155.

La "ecuanimidad" que le lleva a criticar vicios menores, en la extensión que permite un apéndice, no le impide dilatar ese apéndice con un discurso apologético de 152 páginas con dos o tres constantes, repetidas una y otra vez: 1) La primacía de Lope de vega, creador del nuevo teatro es tal que siempre se refiere a Lope de Vega y los que le siguieron; 2) Toda la apología es un discurso en que se compara a beneficio de la nación española su teatro con el francés y el italiano, que han sido imitadores del español y se han beneficiado de él.

Francia que pasa por ser tan original debe a España lo mejor de su teatro[34] y debe estudiarse el teatro español como modelo del europeo (pág. 190); y 3) La confrontación baja al terreno de las "reglas" con que se ha querido maniatar el ingenio de Lope y Calderón: "pero muy al contrario los fríos censores de Lope y Calderón, los charlatanes entusiastas y fríos adoradores de las decantadas y mal entendidas reglas"[35] escribe en una ocasión, trayendo de nuevo la contraposición del genio de Lope y Calderón con el frío e insípido seguimiento del arte o las reglas, ofreciéndose una nueva versión de la dicotomía popular / culto, en términos adjetivados de calor y genio frente a frialdad y arte.

Cuando por último se trata, en un capítulo específico, de hacer unas "Observaciones críticas sobre la moderna comedia española", luego de mostrar un panorama desolado de la comedia en el siglo XVIII y antes de referirse a Moratín e Iriarte como excepciones, escribe

> Sin embargo en medio de tanta miseria y desolación, no ha faltado algun otro ingenio que ha sabido mantener la reputación del nombre Español e ilustrar nuestra escena con dramas arreglados... bastante honoríficos para la Nación y sus Autores[36].

Dedicaré la última parte de esta ponencia a trazar el modo como se ha ido gestando el discurso nacionalista que dio lugar

---

[34] Vid. págs. 176-186.
[35] *Ibidem*, pág. 170
[36] *Ibidem*, pág. 299.

al concepto de comedia nacional española en las polémicas teatrales del siglo XVIII, que es donde se originan estos tópicos que en el XIX vemos diáfanos y sistemáticos. La mucha bibliografía sobre el asunto debida a J. Cook, D. Gies, R. Sebold, G. Carnero, John Dowling, Álvarez Barrientos y otros, me eximirá de allegar aquí muchos contextos necesarios, pero que dilatarían en exceso mi discurso, por lo que me limitaré al examen directo de algunas obras clave de tales polémicas en que se ha ido fraguando el *topos* crítico de un carácter nacional. Sí conviene recordar sin embargo que ha habido, como señala Guillermo Carnero, una reproducción acrítica de las viejas consideraciones de Menéndez Pelayo y E. Cotarelo acerca del "neoclásico como sinónimo de antinacional, extranjerizante y literariamente deficiente, frente al genio 'español' de Ramón de la Cruz"[37].

Si hay un asunto complejo es este del nacionalismo, y si hay una versión maniquea y equivocada es la que frecuentemente se encuentra en manuales y críticos descuidados propensos a sostener el rígido esquema de un nacionalismo asociado a los casticistas y un antinacionalismo asociado a los galoclásicos. Decía la autorizada voz de R. Sebold: " La conocida división entre casticistas y galoclásicos, en lo que tiene de línea fronteriza entre países irreconciliablemente enemigos, obedece a un prejuicio de herencia romántica y a un peculiar entendimiento del patriotismo"[38]

Veremos, en efecto que con el mismo ardor patriótico se van a defender en el siglo XVIII posiciones absolutamente enfrentadas, y que las mismas razones patrióticas arguye Nassarre para atacar las comedias españolas que Erauso y Zabaleta para defenderlas atacando a Nasarre como un antipatriota. Porque el móvil primero que da origen a la redacción de la *Disertación o Prólogo sobre las comedias de España* que Blas A. Nassarre hizo figurar al frente de su edición del teatro cer-

---

[37] G. Carnero, "Introducción al siglo XVIII español", en V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura española...*, *op. cit.*, vol. 6, pág. XXX.

[38] Vid. R. Sebold, "Contra los mitos antineoclásicos españoles", en su libro *El rapto de la mente*, Madrid, Editora Nacional, 1970, págs. 29-56.

vantino fue, como mostró ya J. Cook, la publicación en París en el año 1738 de una Antología del teatro español hecha por Du Perron de Castrera que llevaba por título *Extraits du plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions...*[39] en la que figuraba un prólogo muy crítico sobre el teatro español "que ne peut manquer de former un spectacle assez monstrueux en comparaison du nôtre"[40]. Nasarre quería mostrar, según él mismo declara que "no necesitamos para nuestro propósito y emulación defender a nadie, porque podemos asegurar, sin el vicio de que es notada nuestra nación muy amante de sí misma y desdeñosa de las demás, que tenemos mayor número de comedias perfectas y según arte que los franceses, italianos y ingleses juntos... las que están elegidas de Rojas, de la Hoz, de Moreto, de Solís y de otros poetas cómicos que cuando quisieron guardaron religiosamente los preceptos del arte"[41]. Sin embargo, pese a estas declaraciones y a que en algún momento incluso llega a disculparse por haberse dejado "llevar de la indignación y demasiado celo de la patria"[42] no fueron estos argumentos bastantes para evitar que tanto los varios inquisidores y altos cargos eclesiásticos a los que Tomás Erauso y Zabaleta envió su obra contestación a la de Nasarre, como el mismo Erauso, hicieran a éste constantes reproches de antipatriota[43]. No hay manera en el siglo XVIII de separar discurso

---

[39] Vid. J. Cook, *Neo-clasic Drama...*, *op. cit.*, págs. 80-83.

[40] Tomo la cita de Du Perron del estudio introductorio de J. Cañas a la edición del *Discurso* de Nasarre, citado infra, pág. 20.

[41] Blas A. Nasarre, *Disertación o Prólogo sobre las Comedias de España.* Cito por la edición de J. Cañas Murillo. Universidad de Extremadura, Cáceres, 1992, pág. 79.

[42] *Ibidem*, pág. 89.

[43] Valga como ejemplo el Dictamen que Fray Agustín Sánchez, Calificador de la Inquisición, hace a la obra de Erauso y Zabaleta (con ese nombre firma la Circular que solicita el Dictamen de una obra que aparece sin nombre de autor, tan sólo "un ingenio de esta Corte"). En el Dictamen de Fr. A. Sánchez leemos: "tiene la defensa [de Lope y Calderón] toda la aprobación mía, porque bolver por el honor y fama de españoles tan celebrados es empeño tan justo que no dudo será aprobado y aplaudido de todo buen Español. Assi correrá la defensa más segura, porque no es defensa propia, ni de solos dos Héroes de la Patria, sino también de muchos que a los dos elogian" y más

sobre el teatro y discurso patriótico, tanto en los defensores como en los detractores de la comedia española del Siglo de Oro, y ello se explica, como pone de manifiesto con diferentes citas Guillermo Carnero, por la enorme sensibilidad que despertaba el teatro, tanto en los teóricos franceses como en los españoles, respecto a sus posibilidades para una pedagogía, pues el teatro era sentido el género literario que podía servir de cauce educativo del pueblo[44].

Vemos que los debates exceden con frecuencia el ámbito de las reglas internas de composición y afectan a una responsabilidad colectiva que se siente de la nación entera y de sus gobernantes, lo que como es bien conocido llevó a la prohibición de representar los Autos Sacramentales por real Cédula de 9 de Junio de 1765[45]. No se habría hablado nunca de comedia nacional española sin este terreno abonado por todas las polémicas dieciochescas sobre la responsabilidad de este género en la configuración del concepto de nación y del patriotismo asociado a su defensa (bien sea para postular obras mejores o para defender las que hubo, según fuera el punto de vista del teórico o erudito en cuestión).

Baste con el ejemplo de un título como el que Francisco Mariano Nipho dio a su obra de 1764, en respuesta los artículos que Clavijo había publicado en *El Pensador*: *La nación*

---

adelante: "Bien frescas experiencias tiene España de este mal modo de impugnar las obras..., dando a los Estrangeros materiales para que nos yeran con nuestras reflexiones". Cfr. Tomás Erauso y Zabaleta: *Discurso critico sobre el origen, calidad y estado de las Comedias de España contra el Dictamen que las supone corrompidas...*, Madrid, Imprenta de Juan de Zúñiga, 1750, folios c1 recto y vuelto y c3 recto.

[44] Vid. diferentes testimonios de esta idea en Guillermo Carnero, "Introducción al siglo XVIII", *op. cit.*, págs. XXXII-XXXV.

[45] Los principales datos y razonamientos, que actualizan y completan los ofrecidos por G.C. Rossi en sus estudios citados en nota 6, los recoge Mario Hernández en "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco", *Revista de Literatura*, núm. 84, 1980, págs. 185-220. Continúa siendo muy útil para cientos de documentos menores en extensión, pero muy elocuentes, el libro de E. Cotarelo, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904.

española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces en defensa de las comedias[46].

Un aspecto muy interesante de las polémicas es que el sentimiento nacional español que anima la defensa o diatriba de la comedia áurea, se refiere siempre a "los franceses e italianos" que han denigrado de ella y las más de las veces sin mayor concreción, como si de un *fait accompli* conocido por todos se tratara. Ya hemos señalado el motivo de la obra de Nasarre escrita a raíz de una crítica al teatro español de Du Perron, también se ha señalado la influencia que tuvo en Forner y en otros muchos la publicación de la breve entrada de Masson de Morvillières en una Enciclopedia geográfica. Pero otras muchas veces se habla de franceses e italianos sin mayor concreción y con inusitada unanimidad se habla de los baldones que la crítica extranjera de nuestro teatro ha puesto sobre el prestigio de la nación española, incluso en quienes toman este argumento como punto de partida para postular correcciones, como es el caso de Luzán, quien escribe en su *Poética:* "Fuera de que el corregir nosotros mismos nuestros yerros es ganar por la mano y hacer en cierto modo menos sensibles y menos afrentosos los baldones de los extranjeros"[47]. Y en el Prólogo de la obra, este lamento: " Es cierto que si un Lope de Vega, un don Pedro Calderón, un Solís y otros semejantes hubieran a sus naturales elevados talentos unido el estudio y el arte, tendríamos en España tan bien escritas comedias que serían la envidia y admiración de las demás naciones, cuando ahora son por lo regular, objeto de sus críticas y de su risa"[48] Erauso y Zabaleta, en un momento de su argumentación contra Nasarre, a quien llama siempre "El Prologuista", arguye sobre las afirmaciones de éste hacia los ataques que en Francia e Italia se hacía a Lope de Vega " aunque Italia y Francia llamasen ignorante a Lope no perdería nada España, porque este felicísimo desinteresado Reyno ni pierde por tan pocas cosas ni se altera

[46] Publicada en Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez, 1764, 104 páginas.
[47] I. Luzán, *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Barcelona, Labor, 1977, pág. 537. Edición de R. P. Sebold.
[48] *Ibidem*, pág. 125.

por semejantes llamamientos... Pero al fin, ¿se lo llamaron?. No tengo tal noticia, respondí, es verdad que soy hombre de muy pocas y malas, mas yo discurro que no se lo llamaron, toda vez que el Prologuista no lo apunta"[49]. Sea como fuere, Nicolás F. De Moratín al inicio de su *Desengaño II* escribe: "Yo no tengo más delito que apuntar algunos [defectos] en obsequio de la verdad, para honor de la Patria y para que sepan los Estrangeros que los españoles de juicio no aprueban tales representaciones..."[50]; Clavijo y Fajardo declara contra los autos que ayudan "a confirmar el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las Naciones"[51]. En el *Theatro crítico* de Feijoo hay varios discursos que desarrollan el tópico de españoles frente a franceses, llegando a titularse el Discurso IX del segundo Tomo de esa obra "Antipatía de Franceses y Españoles". El Discurso XV del Tomo II está dedicado al "Mapa intelectual y cotejo de Naciones" y en el Tomo III tenemos que su Discurso X está dedicado al "Amor de la patria y pasión nacional".

La cuestión nacional era pues viva y una y otra vez la polémica teatral española del XVIII parece como si se librara en un escenario conocido de ofensa a y defensa de la fama de la nación española, frente a ataques extranjeros. No se olvide que es un tópico ya presente en el *Quijote* cervantino, en cuyo famoso capítulo XLVIII de la Primera Parte en boca del cura y a propósito de las Comedias se dice: "Que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias, y aun en oprobio de los ingenios españoles, porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos"[52]. En el XVIII, según hemos visto son muchos los testimonios concretos que se aducen de juicios contra-

---

[49] T. Erauso y Zabaleta, *Discurso crítico...*, *op. cit.*, págs. 169-170.
[50] Nicolás F. De Moratín, *Desengaño II al theatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1763, pág. 37.
[51] Tomo la referencia de M. Hernández, "La polémica...", *op. cit.*, pág. 189.
[52] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha.* Cito por la edición de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes · Editorial Crítica, 1998, pág. 554.

rios que no hicieron sino acrecentar este tópico, de donde creo se ha derivado esa metonimia cultural, fácil de establecer, entre comedia española y nación española, y por ende la contigüidad de comedia nacional.

Pero no sería suficiente con esto. Hay otras declaraciones, menos contundentes desde luego que lo serán luego las de Agustín Durán, y posteriormente Gil de Zárate y en general quienes perpetuaron el tópico, pero que apuntan hacia la dirección de una correspondencia de la comedia española y de su estilo y composición con alguna suerte de carácter genuino de los españoles, que unas veces se llamará así, *carácter* otras veces *genio* español, y que será el soporte del concepto de "comedia nacional", no sólo por supuesto en referencia a la lengua y nación en que se ha creado, sino a una condición propia y específica de quienes la entienden o la valoran porque responde a una condición genuina, que los demás no comprenden.

Era consciente de esto, como de tantas otras cosas, el perspicaz Luzán, quien a pesar de haber echado algún cuarto de espadas en favor del genio de Lope de Vega, no tiene sin embargo que pasarle por alto el argumento de que los desarreglos de sus comedias se deban a ninguna suerte de "genio nacional": "otras —escribe Luzán— echando al genio nacional y al gusto público la culpa que tenían él y los demás que le habituaban al mal gusto, pues a la nación y al público se le hace gravísima injuria en decir que no se complacen con lo bueno, siendo certísimo que sólo hay algunos extravagantes que congenian con lo absurdo"[53]. Hablaba muy claro, Luzán, sobre todo a la hora de resistirse a lo consabido, y ese tópico de explicar el desarreglo como nacido de un genio colectivo, de carácter general, nacional. Con todo, pese a los esfuerzos de Luzán es tópico que encontramos aquí y allá. Todo el sistema argumentativo de Erauso y Zabaleta descansa en él, en la idea que repite una y otra vez, de una concordancia entre el modo de ser de los españoles y el estilo de sus comedias que los extranjeros no podían por tanto entender. La carta envío con solicitud de censura, que es la que lleva la firma de Erauso y

[53] I. de Luzán, *La Poética*, *op. cit.*, pág. 402.

Zabaleta argumenta sobre este extremo: "porque aquellos Maestros [se refiere a los Griegos y Latinos] no escribieron Comedias Españolas, ni Arte para ellas, siendo cierto que así como cada Reyno tiene sus peculiares leyes y políticas para governarse, las debe y puede tener para divertirse. Mayormente quando para ello no necessita los socorros agenos. Y contra esto no es razón suficiente que Francia, Italia y otros Reynos calificassen con su admissión aquel méthodo... pues quando esto no sea carencia de Ingenios aptos a la Inventiva en que España sobresale. Puede ser congeniación política, capricho u otra idea recóndita, inconexa a nosotros"[54].

Inventiva, Ingenio, facultad que tiene la nación Española y de la que otras naciones carecen. Erauso acusa al Prologuista (Nasarre) de querer abandonar lo propio por abrazar lo extraño. En suma, como expresará años más tarde, en 1764, F. Mariano Nipho: "Las naciones tienen su gusto cada una: los franceses gustan de la ilusión; los españoles de la variedad [...]. El gusto es un duende que todos dicen existe pero nadie ha determinado en dónde. Cada nación tiene su carácter, todo el primor está en saber dirigirle: hacer reglas de una nación a otra es querer hacer que sea una misma nación toda la tierra"[55].

Esta defensa de la comedia española del siglo de Oro como la que mejor se aviene al carácter de la nación española y de sus pobladores, es convergente con otra, bien conocida, en la que la falta de tiempo me impide entrar ahora, y que por otra parte veo innecesario recorrer, por ser tan conocida de todos ustedes: me refiero a la defensa de la opinión del vulgo frente a las reglas, en la conocida contraposición de arte vs vulgo ya planteada por el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega. La argumentación en favor y en contra de las *reglas*, cruza en verdad toda la polémica del teatro en el siglo XVIII y no hay autor de los aquí citados que no la trate. Pero llamo la atención sobre el hecho de que se produjo

---

[54] Erauso y Zabaleta, *Discurso Crítico*. Folio *d*, *r* y *v*.

[55] Tomo la cita de John Dowling, "El teatro en el siglo XVIII (II)", en V. García de la Concha (ed.), *Historia de la literatura...*, *op. cit.*, vol. 6, págs. 436-437. El subrayado es mío.

una convergencia de ambas oposiciones, pues la defensa de lo genuino iba apoyada comúnmente por la defensa de lo popular, espontáneo, nacido de un ingenio libérrimo, en tanto que las reglas, el gusto adecuado a los principios de la Poética aristotélica o de Boileau se sentía ajeno, foráneo, sobreimpuesto. Los testimonios de esto son legión y hago gracia de ellos al auditorio, pues le son bien conocidos.

Concluyo. En el repertorio de normas de canonización del teatro español se ha establecido una contigüidad fundamental entre los siguientes conceptos que se ofrecen contrapuestos: invención / arte, vulgo / reglas, popular / erudito, genuino / foráneo. Estas dicotomías llegan, por su generalizado uso, a constituir un sistema de convenciones críticas que es suprapersonal y que llegó a atenazar incluso a mentes tan claras como la de Luzán, que cae en contradicciones cuando se resiste a ellas. No son factores de habla, sino normas de la convención del propio lenguaje crítico, que se amolda casi siempre a ese sistema. Su solidaridad se inicia muy pronto, puesto que la tenemos ya en las palabras del cura en el capítulo 48 del Primer Quijote, pero se acentúa en las polémicas del XVIII, en especial la idea de un carácter nacional o de género inventado por españoles y propio de ellos para la llamada comedia española que se dice creada por Lope de Vega. En las polémicas dieciochescas hemos encontrado el germen ideológico del concepto de "carácter nacional" o "genio nacional", que luego, en el gozne del siglo recoge García de Arrieta y es ya contundente en Agustín Durán. Considero que donde fragua en un sistema más coherente de revisión metacrítrica es en la extensa Introducción a su *Historia crítica de la Literatura española* que establece ya de modo explícito la doble necesidad de una poética de lo genuino y popular, frente a lo foráneo y culto que había dominado según Amador de los Ríos el sistema crítico español.