

EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO Y LA PRECEPTIVA POÉTICA DEL SIGLO XIX*

M.^a JOSÉ RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN
(C.S.I.C.) Madrid

Nuestras comedias antiguas están desarregladas, tienen disparates; pero aquellos disparates y aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez. (Leandro Fernández de Moratín, *La comedia nueva o El Café*)¹

LA afirmación de que desde siempre el hombre de letras se ha preocupado por conocer las inquietudes artísticas de sus antecesores constituye una verdad que no exige justificación. Cada momento histórico agasaja al porvenir legándole los valores que imperaron en su época. Los siglos venideros se enfrentan a ellos para someterlos a la censura que el paso del tiempo aconseja. Unas veces, se mirará al pasado simplemente para demostrar la admiración de cuanto éste representa; otras, se tornará a él obedeciendo al deseo de reinstaurar ciertos principios desaparecidos en el presente y, en no menos ocasiones, se recurrirá a un período anterior con la intención de criticar lo que entonces triunfó y la posteridad no puede sino reprobar. En este sentido, si importante es la herencia cultural que un siglo transmite, igualmente significativo resulta evaluar la actitud con que el patrimonio de una etapa determinada de la historia es aceptado por quienes lo reciben. Así, el rechazo, el aprecio o la asimilación de ciertos gustos del pasado caracterizan tanto a un

* Aprovecho esta ocasión para agradecer a Luciano García Lorenzo y a Joaquín Álvarez Barrientos tanto la invitación a participar en este volumen como su constante apoyo e incondicional ayuda.

¹ Cita procedente de la edición del Prof. R. Andioc. Madrid, Castalia, 1976, Acto II, Escena VI, p. 115.

período concreto de la historia como la peculiaridad de los rasgos que definen su esencia. Cada época histórica se explica por sí misma pero también puede ser interpretada en función del comportamiento revelado respecto de un pasado más o menos alejado en el tiempo.

En nuestra historia literaria una muestra de estas divagaciones la encontramos en el interés que en los siglos XVIII y XIX despertó el Siglo de Oro. El mismo año de 1700, la muerte de Carlos II ponía fin a la presencia en España de la dinastía de los Habsburgo y anunciaba el inicio de una etapa regeneracionista avalada por el buen obrar de la monarquía borbónica. Esto significaba que, de igual suerte que la vida política se vería favorecida por la llegada de nuevos tiempos, las artes y las letras lograrían superar el estado de crisis y decadencia que delataban las postrimerías del Barroco. Sin embargo, el siglo XVIII, como su continuador, el XIX, no intentaron establecer una dicotomía entre sus propios planteamientos y los vigentes en la centuria anterior. Muy al contrario, dieciochistas y decimonónicos, con las obvias diferencias existentes entre ellos, aprobaron no pocos de los méritos de que había hecho gala el dorado siglo. No obstante, si bien los siglos XVIII y XIX se dejaron cautivar por la excelencia de las virtudes de sus antepasados, tampoco dudaron en reconvenirles cuando la envergadura de las faltas cometidas lo recomendaba. La admiración prestada al siglo XVII español por los dos siglos siguientes comprendía una labor crítica —a veces muy minuciosa— con la que valorar en su justa medida la cualidad de los méritos y las verdaderas repercusiones de tan emulada literatura.

En efecto, los hombres del Setecientos y los de la centuria siguiente acudieron al Siglo de Oro por razones estéticas, culturales y políticas. El siglo XVIII y, en buena parte, el XIX recurrieron a su propio pasado en busca de un período en donde arraigar el sentido del arte y de la historia que estas centurias aspiraban a representar. El siglo XVII español se erigía, pues, en el referente histórico, inmediato y particular, en el que los siglos venideros hallaban su fundamento. Mas con el transcurso del tiempo se mirará al calificado de Siglo de Oro desde una perspectiva interesada. Cuando el siglo decimonono o el llamado Siglo de las Luces mitifican el tiempo de Lope y Calderón no sólo se debe a su condición de época excelsa de nuestra historia literaria, sino a que en la edad en que tales ingenios brillaron las preocupaciones artísticas y políticas del hombre del día hallaron una auténtica razón de ser. Los valores del Siglo de Oro se utilizan para legitimar el parecer de quienes uno o dos siglos después se remontaban a aquella época para suscribir sus opiniones. Pero, al mismo tiempo, sucede que el siglo XVIII y, por supuesto, el XIX consideraron que era posible contribuir a perfeccionar los honores que ostentaba el Siglo de Oro español. El irremediable paso del tiempo comportaba un enriquecimiento intelectual del hombre que ambos siglos podían constatar. Se trata, en definitiva, de apelar al pasado desde la ilustrada opinión que conllevan los tiempos modernos. De este modo se conseguía coordinar el valor de autoridad concedido al Siglo de Oro con la aportación crítica que supone el porvenir. La interacción ejercida entre el siglo XVII y las dos centurias siguientes resulta

entonces recíproca. La excepcionalidad de nuestro Siglo de Oro remite a un pasado cuyo recuerdo enorgullece y prestigia a los tiempos modernos y, a su vez, la proyección ideológica y cultural de esta última le concederá una determinada trascendencia. La intención no será sino demostrar que gracias a los méritos del pasado y a la aportación del porvenir la nación española era digna de ocupar un sitio privilegiado en relación con las restantes naciones europeas.

La evidencia de estas reflexiones la ejemplifica el tratamiento que el teatro español del Siglo de Oro mereció dos siglos más tarde. A lo largo del XVIII y en el XIX, los nombres de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Rojas Zorrilla, Moreto, e incluso los de Tirso de Molina o Ruiz de Alarcón, se esgrimieron para acreditar los incuestionables méritos de nuestro pasado dramático. No obstante, la producción teatral de aquel tiempo privilegiado simbolizaba más que el grado de perfección a que el genio nacional había logrado elevar una obra de arte. La estimación crítica del teatro barroco se vio comprometida por inquietudes que sobrepasaron los estrictos límites de lo estético o de la mera valoración literaria. Los dramas españoles del siglo XVII señalaban las condiciones de un teatro que tenía su origen en la evolución de una nueva mentalidad, producto de la civilización cristiana, de la que nuestra nación era exponente. La producción dramática del Siglo de Oro de nuestras letras testimoniaba que la nación española había participado en la formación de la Europa moderna gracias a la inclusión en la literatura de los valores espirituales del Cristianismo. El reconocimiento de dicho mérito o, por el contrario, su ignorancia dio lugar a no pocas páginas y a largas y encolerizadas disputas en las que lo artístico, en no pocas ocasiones, compartió terreno con lo ideológico. Tanto fue así que la simple cita de aquellos nombres les transformó de símbolos del pasado y dechados para el porvenir en evidente prueba de la contribución española al progreso intelectual y cultural de Europa.

De cuanto venimos apuntando se deduce que el estudio de la poética decimonónica ha de contemplarse desde la consideración de lo estético que comporta el turbulento siglo XIX. En caso contrario, el resultado de la revisión de los textos de preceptiva resultaría desalentador. La mayoría de los defectos o de los primores acusados por el siglo pasado en el teatro español del Siglo de Oro, nada parecen aportar a las críticas setecentistas. En líneas generales, se distingue el limitado desarrollo del género trágico en comparación con el fulgurante éxito de la comedia y en esta última se censuran faltas relativas a las leyes más elementales de su condición. El menosprecio de la forma más digna de la poesía dramática se atribuye a que Lope de Vega, con su facilidad para sobresalir en la composición de piezas cómicas, hizo que el público se olvidara de reclamar para la escena grandes tragedias al estilo de las que habían producido la antigüedad grecolatina o algunos eminentes españoles de tiempo atrás. El vulgo ignorante, siempre predispuesto a divertirse, había dejado de acudir a los corrales para compadecerse y llorar con las desgracias ajenas, prefiriendo entretenerse con la vacua contemplación de lances y episodios

cómicos. Pero también Calderón fue culpable de semejante estado de cosas. El gran poeta del Siglo de Oro se contentó con escribir tragicomedias o con atraer hacia sí la benevolencia de la Corte de Felipe IV poniendo de moda en palacio las «comedias de teatro», esto es, las que se distinguían por la magnitud de su aparato. A esto habría que añadir que en el género cómico la acción se maneja caprichosamente, se ignora la regla de las tres unidades o se permite la ausencia del decoro en los caracteres femeninos y, particularmente, en el criado denominado «gracioso»².

Sin embargo, censuras tan obvias y tan tópicos elogios, se acompañaron de juicios y comentarios que desvelan las inquietudes artísticas propias del siglo. Los rígidos tratados de preceptiva del siglo XIX denuncian la sistemática ignorancia de las normas del arte por parte de los autores dramáticos españoles del Siglo de Oro, pero también reflejan la acomodación de la teoría estética tradicional a los renovados intereses estéticos y doctrinales que esta nueva centuria implica. Los preceptistas y teóricos del XIX enjuiciaron el teatro español del Siglo de Oro en virtud de sus gustos dramáticos. Nuestro teatro barroco se analiza desde la concepción moderna de las ideas dramáticas. Los textos de teoría poética se detuvieron en mostrar los aciertos o desaciertos del teatro español del siglo XVII por cuanto éste adaptaba o, por el contrario, desvirtuaba los postulados estéticos de la tradición clásica pero tal y como éstos son concebidos por la modernidad. Así pues la teoría poética decimonónica aplica al drama barroco español la interpretación añadida por su siglo a las reglas clásicas de la poesía dramática.

En términos poéticos el siglo XIX se inicia con la controvertida aparición en España de la preceptiva del inglés Hugo Blair y con la traducción castellana de los *Principios filosóficos de la literatura* del Abate Batteux³. Como es sabido de todos, la primera, traducida por don José Luis Munárriz, se convirtió en manifiesto de la concepción estética de los liberales españoles de comienzos de siglo (Quintana, Sánchez Barbero, Cienfuegos...), mientras que la segunda, vertida a nuestra lengua por Agustín García de Arrieta, sirvió de testimonio a los acérrimos defensores de los valores nacionales⁴. Pero lógicamente ambos

² Otras objeciones son las relativas a la dicción, el estilo y otros errores derivados de la precipitación con que se escribían las obras.

³ H. Blair, *Lecciones sobre la retórica y las Bellas Letras, las tradujo del inglés D. José Luis Munárriz*. Madrid, Antonio Cruzado, 1798-1801 y Abate Batteux, *Principios filosóficos de la literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el Sr. Profesor Real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras. Traducida al castellano e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la literatura española por D. Agustín García de Arrieta*. Madrid, Imp. de Sancha, 1797-1801. Cito la obra inglesa por la edición de Madrid, J. Ibarra, 1816-1817³ y la francesa por la primera.

⁴ Para conocer ambas traducciones, cf. los trabajos de A. Soria, «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*. III. Granada, Universidad, 1979, pp. 363-368 e I. Urzainqui, «Batteux español», *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, ed. F. Lafarga. Barcelona, PPV, 1989, pp. 239-260.

traductores coincidieron en la alabanza del teatro español del Siglo de Oro. Munárriz y Arrieta insistieron en la importancia que para la historia europea del teatro supuso la innovación dramática realizada por los autores cómicos españoles del siglo XVII. Y también los dos cifraron el mérito de esta novedad en el fiel reflejo de las costumbres de la España contemporánea que exponían las comedias de aquel tiempo. Sin embargo, cada uno de ellos analizó y comprendió el teatro barroco español desde una perspectiva diferente —no opuesta sino complementaria a la de su contrincante—. Deriva ésta de una distinta concepción de la poética o, lo que viene a ser igual, de la aplicación de criterios diversos de interpretación crítica y estética. Así, el autor del *Batteux* castellano insiste en apreciar a nuestros escritores antiguos por cuanto éstos se adelantan a mostrar a la vieja Europa que la realidad cotidiana de la nación española de su tiempo puede subir a escena. Por su parte, Munárriz optará por anteponer la validez artística de aquel teatro que adaptó las leyes universales de la poesía establecidas por la antigüedad clásica a las modificaciones que el tiempo y la razón le imponían⁵. Quiere esto decir que si para Arrieta el principal logro de nuestros escritores antiguos consistía en haber *nacionalizado* el teatro, para Munárriz estribaba en que la escena española se había *naturalizado*. Como tendremos ocasión de comprobar, en el primer caso, la labor de aquellos hombres consistió en enseñar a Europa a servirse adecuadamente del principio clásico de la imitación, es decir, a hacer un uso particular y específico del mismo que convertía la realidad española de entonces en materia literaria; en el segundo, se trataba exactamente de lo contrario. El teatro del siglo XVII había *acomodado* el mencionado principio a sus necesidades estéticas. Munárriz justifica la renovación dramática del siglo XVII español porque admite la evolución, más aún, el progreso en el ámbito de las ideas estéticas⁶.

García de Arrieta, en las páginas añadidas al original francés, celebra el éxito

⁵ En realidad, también las dos obras respondían a un distinto concepto de la poética. más tradicional la francesa que la del autor inglés. A pesar de que Arrieta en la versión castellana apuntaba la necesidad de reformar el estudio tradicional de la poética, su novedad no consistió más que en la aplicación del método deductivo al estudio de la preceptiva. Sus criterios seguían fieles a la norma clásica o clasicista al estilo dieciochesco. Munárriz, sin embargo, estuvo, como el propio Blair, más proclive a aceptar las tendencias del pensamiento filosófico europeo del último cuarto del siglo XVIII. Cf. los trabajos mencionados de A. Soria y I. Urzainqui y algunas notas al respecto contenidas en mi trabajo *Los Principios de Retórica y Poética* de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, agosto 1989 (en prensa).

⁶ La diferencia entre ambos preceptistas estriba en una distinta concepción del principio clásico de la imitación. Según Arrieta, la *mimesis* aristotélica constituye un principio universal. En este sentido, la única posibilidad que se le ofrece al poeta es la selección de aquella parcela de la naturaleza o de la realidad que más se ajuste al carácter particular de la nación que representa. De otro lado, Munárriz sostiene que el primer principio de la creación poética camina con el tiempo, o sea, se desarrolla conforme a las necesidades artísticas que caracterizan cada período histórico.

del teatro español del Siglo de Oro manifestando una postura claramente nacionalista. A los dramaturgos españoles y, sobre todo, a Lope de Vega les corresponde el honor de haber ofrecido a la culta Europa la fórmula de un teatro nuevo. Arrieta declara que hasta la llegada al teatro del prodigioso Lope, en la escena europea (francesa, italiana y española) únicamente se representaban asuntos y situaciones que no eran sino «una imitación demasiado tímida y supersticiosa de los antiguos»⁷. El teatro de aquellos años se escribía pretenciosamente a imagen y semejanza de los dramas griegos y romanos. Por consiguiente, los argumentos sobre los que se construían la acción y los episodios correspondían a una época distante en el tiempo y ajena en las costumbres. Los comportamientos sociales que tales composiciones reflejaban mostraban unos hábitos de dudosa moralidad (incestos, odio entre hermanos, etc.), que además tenían la desventaja de resultar desconocidos para el público actual⁸. Ante esta situación, los escritores dramáticos españoles del Siglo de Oro decidieron interrumpir esta larga tradición dramática. Su propuesta se dirigía a establecer una posible nueva fórmula teatral en la que quedaran al descubierto la esencia del carácter hispánico de los hombres de su propio tiempo. «Los autores cómicos españoles —nos aclara Arrieta— pueden lisonjearse sobre todos los de las demás naciones de haber sacudido este yugo [el de serviles imitadores de los antiguos grecolatinos] con más libertad y haberse abierto una nueva y brillante carrera que después siguieron las otras naciones. Ninguna hay, sea antigua o moderna, que pueda blasonar de ingenios tan asombrosamente fecundos como fueron los de muchos poetas nuestros para inventar, disponer y adornar nuevas fábulas dramáticas»⁹. Aunque italianos y franceses se negaran a admitirlo¹⁰, el teatro europeo tenía contraída una deuda con nuestra nación. Los españoles habían proporcionado a Europa un revolucionario *Arte nuevo de hacer comedias*. El teatro español del Barroco ofreció a la escena europea un modelo teórico y práctico con el que sustituir la vigencia de un teatro moral y artísticamente inaceptable. Dicho de otro modo, los escritores antiguos de nuestro Siglo de Oro habían resuelto el problema del

⁷ Batteux, *op. cit.*, III, p. 157. Unas páginas más adelante, dice insistiendo en este punto: «Desde los griegos, primeros inventores de la poesía trágica y cómica, apenas se vio en el teatro hasta la era de que hablamos, nueva invención en los asuntos ni en su desenlace», *Idem*, p. 165.

⁸ Batteux comenta: «[...] se empezaron a ver multiplicados [...] los Edipos, los Orestes, las Ifigenias, las Meropes, las Medeas, los Alcestes y las Fedras». Y unas líneas antes comentaba, refiriéndose a la labor de nuestros poetas cómicos del XVII en relación con el teatro español inmediatamente anterior: «Desterráronse del teatro los ilícitos tratos de los jóvenes con las mujeres públicas, sustituyéronse a los infames personajes de los rufianes y las alcahuetas, personas cultas y distinguidas, de modo que si la nueva comedia no se mostró con el semblante de una venerable matrona, por lo menos pudo mirársela como a una gallarda dama comparada con una indecente y descarada ramera», *Idem*, pp. 166 y 159 respectivamente.

⁹ *Idem*, p. 166.

¹⁰ Cf. *Idem*, p. 154.

teatro particularizando la idea de imitación universal, es decir, haciendo un uso específico de dicho principio. Sería a partir de entonces cuando en la comedia se vieron, como cuenta Arrieta, «[...] nuevos caracteres pintados con naturalidad y conforme a las costumbres de su siglo y el estilo cómico se adornó con muchos chistes y motes graciosos»¹¹. Arrieta afirmaba sin ningún recelo que los escritores dramáticos del Siglo de Oro español habían dotado al teatro europeo de nueva savia dramática. Las renovadas piezas dramáticas de nuestros autores cómicos confirmaban que no era necesario imitar servilmente los modelos dramáticos establecidos por los poetas antiguos para que una composición dramática fuera artística y moralmente aceptable.

Por su parte, Munárriz, incluido en el grupo de los que Arrieta calificaba de «-criticastro español»¹², postuló una evaluación menos apasionada del teatro barroco. Reconociendo como logros de aquellos escritores los mismos que exhibía Arrieta y admitiendo idénticos defectos a los que el traductor de Batteux criticaba, Munárriz se desprendió del lastre «-tradicional-nacionalista» que exhibía su colega. En los comentarios relativos al teatro español del Siglo de Oro de su traducción, Munárriz prefirió detenerse en observaciones de índole estética a exponerse a otra clase de vindicaciones. Sin preocuparse de la defensa de la causa española frente a la inconsiderada Europa de Arrieta, Munárriz simplemente reparó en el rigor con que las comedias españolas del Siglo de Oro retrataron las costumbres de la época. «El gran mérito de nuestros escritores —afirma el traductor de Blair— es haber pintado las costumbres de su tiempo. [...] Vemos en ellos un retrato sin duda fiel de las costumbres de su edad, aún más fiel del que nos presentan los historiadores»¹³. Munárriz juzga que la pintura de los caracteres y de las situaciones que ofrece el teatro español del Siglo de Oro se ajusta a la realidad vivida por los españoles del siglo XVII¹⁴. Esto permite entender que para el preceptista los lances e incidentes de la comedia española del Siglo de Oro, que tan inconcebibles resultaban en el presente (*v.gr.* la manía de los personajes masculinos de desafiar a sus contrincantes sin una causa aparente o el disfrazarse las mujeres por causa de amor), tuvieran su razón de ser en el exacto reflejo de nuestros antiguos hábitos sociales que contenían aquellas comedias. Por idéntica razón, los defectos en la pintura de las costumbres que podrían achacarse a los dramaturgos del siglo XVII se diluyen,

¹¹ *Idem*, p. 159.

¹² *Idem*, p. 154.

¹³ Blair, *op. cit.*, pp. 306-307.

¹⁴ Se entiende así que refiriéndose a Calderón comente en contra de la opinión de Luzán: «Pintando las costumbres de su tiempo no hubiera podido agradar, si los espectadores no las hubiesen hallado conformes a la verdad más exacta», *Idem*, p. 307. Esta misma justificación es utilizada por otros preceptistas como Alberto Lista quien además alude a que aún gozan del mismo aplauso. Cf. de este último sus *Lecciones de literatura española, explicadas en el Ateneo Científico, Literario y Artístico por D. _____*. Madrid, Imp. Nicolás Arias, 1836, pp. 141 y 143. El público se convierte así en el mejor juez para calibrar el éxito dramático.

pues, si se considera el momento histórico en que la obra dramática se produjo. Munárriz limita lo que para preceptistas como Luzán no fue sino el fruto de la desbordante imaginación de los escritores antiguos a la realidad de los comportamientos vigentes en el Siglo de Oro retratados en las comedias¹⁵. La conformidad con la *-verdad histórica-* de las obras de Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto¹⁶, permite que aquello que los tiempos modernos consideran inverosímil se excuse según un criterio de lo verdadero o, por mejor decir, de lo verosímil dependiente de su relación con un tiempo real preciso. En otras palabras, Munárriz justifica el desfase cronológico entre su tiempo y el de los autores citados porque admite la relatividad del principio clásico de la verosimilitud.

En este sentido, lo único que Munárriz reprocha a nuestros escritores es que no aprovecharan su habilidad como retratistas para cumplir el fin moral que el teatro exige: «Si en algo los hallo defectuosos por esta parte, es en no haber sacado más partido de sus pinturas haciéndolas de una utilidad moral»¹⁷. La comedia española del Siglo de Oro desatendió, a juicio de Munárriz, el requisito de ser moralmente provechosa. Mientras para el preceptista las nociones de verdad, verosimilitud y realidad resultan susceptibles de ser históricamente interpretadas, el principio de la utilidad moral del arte no podía en modo alguno cuestionarse. Munárriz reconoce que, ya que los cómicos antiguos destacaron en la representación de la sociedad de aquellos tiempos, deberían también haberse preocupado de asignarle a sus piezas cómicas un objetivo doctrinal. En la comedia, tanto antigua como moderna, el reflejo de las costumbres debía siempre ponerse al servicio del fin moral del teatro. El hecho de que los escritores antiguos se preocuparan de la pintura de personajes y costumbres de su tiempo no debía impedir que cumplieran dicho objetivo¹⁸. Cuando Munárriz escribe estos comentarios estaba, sin duda, pensando en la comedia de costumbres contemporáneas de los siglos XVIII y XIX. La comedia española del Siglo de Oro como su correspondiente comedia de costumbres debía contemplar el propósito aleccionador junto a la función lúdica y

¹⁵ A pesar del desacuerdo en este punto, son frecuentes las referencias a Luzán tanto en la traducción de Blair como en todas las obras de preceptiva del siglo XIX. La *Poética* se aduce como tratado clásico y se apela a su nombre como autoridad casi a la misma altura que los preceptistas clásicos.

¹⁶ *Idem*, p. 306. Los tres autores son citados por Munárriz.

¹⁷ *Idem*, p. 310.

¹⁸ Resulta curioso observar la diferencia entre ambos traductores al aludir al tema de la moral dramática. Para el de Batteux, la falta de moral es causa de la renovación dramática experimentada en el siglo XVII. El teatro quería cumplir con su primera condición y por ello introduce las morales costumbres contemporáneas, es decir, aquellas que se fundamentan en los valores de la religión cristiana. Por otra parte, para Munárriz resultó casi una consecuencia de la primacía del realismo dramático. Los poetas cómicos del barroco, más insistieron tanto en retratar la sociedad de su tiempo que olvidaron que la moralidad era la primera condición de la poesía dramática. Cf. *supra*.

testimonial del arte dramático. El preceptista establece una relación de parentesco entre los antiguos géneros dramáticos y los que se desarrollan en la actualidad. Las distintas manifestaciones del género cómico (caso diferente es el de la tragedia) son variantes determinadas por la concreta circunstancia histórica a la que el poeta dramático se adscribe. Las comedias no son sino hijas de su tiempo o, lo que es lo mismo, formas representativas de los sucesivos estadios en la evolución de un género. El siglo XIX o, por mejor decir, algunos preceptistas y críticos de aquella centuria repararon en este punto estableciendo un paralelismo entre las variaciones cómicas del Siglo de Oro y fórmulas de éxito de su tiempo como la referida comedia de costumbres, las comedias históricas y militares, o incluso las piezas de magia y santos¹⁹.

Las anteriores aseveraciones de Munárriz muestran que el preceptista atendió a un sentido de la imitación que distaba del propuesto por Arrieta pero que contó con no pocos partidarios en el siglo XIX. Se debe ello a que, en primer lugar, el traductor de Blair defendía que la poesía en general y, en consecuencia, también la poesía dramática eran la expresión artística de la realidad que el poeta recrea con mayor o menor fidelidad según las aptitudes de que su genio artístico dispone; en un segundo, a que le atribuye a dicha imitación el propósito de ser útil moralmente y, finalmente, a las relaciones de continuidad establecidas entre los géneros dramáticos. Mas tampoco su compañero Arrieta le fue a la zaga en cuanto al número de seguidores. La apología del teatro español del Siglo de Oro por lo que éste entrañaba de nacionalismo y de perpetuación de unos valores de los que nuestra nación debía sentirse orgullosa ante Europa, contó con las opiniones de los tradicionalistas y de los críticos más conservadores. A medida que el siglo avanza las ruidosas polémicas con sus turnos de réplicas y contrarréplicas no harán sino confirmar o rebatir lo que, de alguna manera, Arrieta y Munárriz ya habían constatado.

El camino hollado por los dos traductores encontró buen respaldo durante el período romántico y aún en los albores del mismo. En las primeras décadas del siglo XIX los escritores españoles vivieron en contacto con las corrientes del pensamiento europeo que, según sus propias convicciones, trasladaron a nuestra literatura²⁰. Se trata de un período de gran actividad política y cultural en

¹⁹ No podremos detenemos aquí a analizar este punto. Sirva tan sólo de ejemplo que la misma idea se encuentra en Lista, *op. cit.*, pp. 1-16. Cf. sobre las relaciones de Munárriz y Blair con el teatro barroco el artículo de J. de Entrambasaguas, «Blair y Munárriz, mentores estéticos de la crítica lopian», *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 1950, pp. 3-30.

²⁰ Entre las poéticas de esta época destacan las obras de F. Enciso Castrillón, *Ensayo de un poema de la poesía*. Madrid, Imp. José López, 1799 y sus Principios de literatura, acomodados a la declamación, extractados de varios autores españoles y extranjeros, para el uso de los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina, que a los reales pies de la Reina nuestra Señora doña María Cristina de Borbón, nuestra augusta Protectora, ofrece D. ————. Madrid, Imp. Repullés, 1832. Cf. J. Alvarez Barrientos, «Acercamiento a Félix Enciso Castrillón», //

el que el exilio de los más liberales se compensó con la revitalización de un fuerte sentimiento nacionalista y una religiosidad cuyos ecos se dejarán sentir en la teoría estética hasta bien avanzado el siglo.

El ejemplo más llamativo en la defensa a ultranza del teatro español del Siglo de Oro fue el de Nicolás Böhl de Faber. Don Nicolás, archiconocido por su odio público a José Joaquín de Mora y su apoyo a la defensa de Calderón y del teatro barroco español de los hermanos Schlegel, escribió una serie de *Pasatiempos* y un ensayo titulado *Sobre el teatro español*, en los que argumentaba la validez de los méritos declarados por los eruditos alemanes²¹. Su teoría planteaba que los escritores españoles del Siglo de Oro y, sobre todo, Calderón, representaban el genio artístico de la nación española. Nuestros dramaturgos del dorado siglo destacaron por la individualidad de su carácter poético, lo que, en opinión de los *Mirtilos*, se traducía en la desobediencia de la norma clásica. Böhl, aunque no negaba la verdad de tal acusación, acotaba la importancia del hecho²². Calderón relegó las leyes poéticas de la antigüedad clásica pero, a cambio, introdujo en el teatro las virtudes espirituales y los nobles sentimientos propios de la religión cristiana. Böhl comenta a este respecto:

Seminario de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, San Sebastián, Sociedad Vascongada de Amigos del País, 1989, pp. 59-84; J. F. Masdeu, *Arte poética fácil. Diálogo familiar en que se enseña la poesía a cualquiera mediano talento de cualquiera sexo y edad. Obra de D. _____*, académico de Roma, Bolonia, Barcelona y Sevilla, etc. Valencia, Imp. Buguete, 1801; F. Sánchez Barbero, *Principios de Retórica y Poética. Por _____ Entre los Arcades Floralbo Corintio*. Madrid, Imp. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1805. Cf. mi trabajo citado supra; J. C. Losada, *Elementos de poética extraídos de los mejores autores e ilustrados con ejemplos latinos y castellanos...* Madrid, Imp. José del Collado, 1815². La primera edición es de 1807; L. de Mata y Araujo, *Elementos de Retórica y Poética, extractados de los autores de mejor nota*. Madrid, Imp. José Mártir Avellano, 1813; y las anónimas *Lecciones de Retórica y Poética*, Sevilla, Imp. Mariano Caro, 1827. Ninguno de los autores aportan datos de interés, se dedican a repetir lo ya sabido. Para conocer las poéticas del siglo XIX cf. los útiles trabajos de J. de José Prades, *La teoría literaria (Retóricas, Poéticas, Preceptivas, etc.)*. Madrid, Inst. Estudios Madrileños, 1954 y A. Carballo Picazo, -Los estudios de preceptiva y métrica españolas en los siglos XIX y XX. Notas bibliográficas-, *Revista de Literatura*, VIII, 1955, pp. 23-56.

²¹ [N. Böhl de Faber], *Pasatiempo crítico en que se ventilan los méritos de Calderón y el talento de su detractor en la -Crónica científica y literaria de Madrid- por el Autor de las Noticias literarias del -Diario de Cádiz-*. Cádiz, Imp. Carreño, [s.a. 1818]; *Segunda parte del Pasatiempo crítico que trata de lo mismo: por el propio*. Cádiz, Imp. Carreño, [s.a. 1818]; *Tercera parte del Pasatiempo crítico en Defensa de Calderón y del teatro antiguo español*. Cádiz, Imp. Carreño, [s.a. 1818] y *Sobre el teatro español. Extractos traducidos del alemán de A. W. Schlegel por un apasionado de la nación española*, [s.p.i.]. Cf. G. Carnero, *Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*. Valencia, Universidad, 1978 y -Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro-, *Anales de Historia Moderna de la Universidad de Alicante*, 2, 1982, pp. 291-317.

²² Cf. *Pasatiempo crítico. Segunda parte*, pp. 12-20.

No alcanzamos por qué ha de ser detestable lo que no imita lo clásico. La literatura clásica es material en su esencia, esto es, se ciñe a lo que podía 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 Cristianismo²³.

Böhl de Faber sostenía, como anticipaba Arrieta, que el teatro barroco español surge en clara oposición a la dramática antigua porque constituye un producto del Cristianismo. Entre la edad antigua, esto es, la de los clásicos grecolatinos y la edad moderna, es decir, la que se inicia con la religión cristiana, existía una obvia evolución en la mentalidad que implicaba transformaciones de naturaleza estética. Nicolas Böhl de Faber aclara que éstas surgen de la incorporación al arte del entusiasmo poético y de la imaginación cuyo origen es, a su vez, ético-religioso. La obra literaria es producto del estudio y del conocimiento pero éste necesita de la imaginación para que la creación se convierta en un logro artístico²⁴. Sin embargo, sus detractores, con José Joaquín de Mora a la cabeza, entendieron que otorgar primacía a la imaginación suponía el desacato de la autoridad clásica. Dice el mismo Böhl:

No es Calderón a quien odian los Mirtos en el sistema espiritual que está unido y enlazado al entusiasmo poético, la importancia que da a la fe, los límites que impone al raciocinio y el poco aprecio que infunde de las habilidades mecánicas y económicas, único timbre de sus contrarios²⁵.

En este sentido, lo que para unos suponía la incorporación a la literatura de valores morales y espirituales, según el parecer de sus opositores se tornaba en el desprendimiento de la norma y, en consecuencia, en la admisión del caos estético.

En realidad, lo que dividía a don Nicolás Böhl de Faber y a don José Joaquín de Mora era una trivial cuestión de dosis. Ni el primero rechazaba de pleno las leyes del arte, ni el segundo rehusaba los méritos de la obra calderoniana. La diferencia consistía en que mientras este último defendía los preceptos clásicos como únicas reglas del gusto, identificadas con la literatura francesa y la *Poética*

²³ *Sobre el teatro español*, p. 15. El subrayado es mío.

²⁴ Cf. *Pasatiempo crítico. Parte primera*, p. 10.

²⁵ *Pasatiempo crítico. Parte primera*, p. 11. Böhl acude a la terminología schlegeliana que diferencia los aspectos -mecánicos- y -orgánicos- de la obra literaria. En *Sobre el teatro español*, p. 2 dice: -exigiremos de toda producción poética una forma determinada, pero esta forma no deberá ser *mecánica* [...] sino *orgánica*. Llamamos *forma mecánica* la que se labra con moldes y *forma orgánica* la que es innata-. Cf. H. Juretschke, -La presencia del ideario romántico alemán en la estructura y evolución teórica del Romanticismo español-, *Romanticismo 1. Acti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*. Genova, La Querzia Edizioni, 1982, pp. 11-24 (especialmente pp. 14-15).

de Boileau, don Nicolás preconizaba un estilo nacional independiente del «fermento gálico» que postulaba Mora²⁶. Las normas del arte, de acuerdo con el parecer de Böhl, no son universales y, menos aún, perpetuas. Consentir la existencia de un gusto artístico único y perfecto llamado *clásico* (grecolatino o francés) significaba, según su parecer, impedir el progreso del arte²⁷.

La terquedad de ambos críticos y de sus simpatizantes hacía inconcebible la posibilidad de una reconciliación. De hecho, prácticamente durante el tiempo que duró el intransigente clasicismo de quienes seguían apegados a esta doctrina y, por otra parte, los *romancescos* se alejaron progresivamente de cuanto sujetara la capacidad imaginativa del artista al empleo de las normas del arte, la crítica decimonónica continuaría oscilando entre los dos extremos.

Mas en este contexto hubo quienes se atrevieron a levantar la voz y condenar por necios a los propios críticos. El más indignado fue el madrileño Agustín Durán que en el año 1828 daba a conocer su famoso *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*²⁸. Durán denuncia a la crítica contemporánea por «la ridícula manía de querer medir las sublimes creaciones dramáticas del siglo XVII con el mismo compás y regla a que se adaptaban las de los griegos, romanos y franceses, sirvieron aquellas de irrisión al pedantismo nacional y de blanco a los sarcasmos del espíritu de partido»²⁹. Durán aduce que resulta impropio el estudio del drama griego y del español conforme a idénticos criterios estéticos pues son obra de diferentes tiempos y antagónicas mentalidades:

[...] Siendo el drama español más eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias más distantes de la *verosimilitud prosaica* que aquellas que para el otro [el griego] se han establecido³⁰.

Durán indica a sus colegas que la crítica debe medir los errores o, por el contrario, los logros de los poetas antiguos españoles en virtud de su propia condición y no en relación de afinidad con el drama griego. No se tendrá, a su juicio, una dimensión real de las cualidades de nuestro teatro del Siglo de Oro si los críticos se empeñan en seguir igual criterio de análisis en ambos casos, es decir, en concebir que el teatro griego y el español obedecen a una misma

²⁶ *Pasatiempo crítico. Parte primera*, pp. 39-40.

²⁷ Cf. *Pasatiempo crítico. Parte segunda*, pp. 74-75.

²⁸ El título completo del texto de Durán es el siguiente: *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 particular*. Madrid, 1828. Cf. la «Introducción» de la edición de D. L. Shaw. Exeter, University of Exeter, 1973. Hay otra edición incompleta en R. Navas *El Romanticismo español. Documentos*. Salamanca, Anaya, 1971, pp. 54-100.

²⁹ Durán, *op. cit.*, p. 54. Para más datos sobre Durán, cf. D. T. Gies, *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*. London Tamesis Books, 1975 y la bibliografía aquí citada.

³⁰ *Idem*, p. 55. El subrayado es mío.

noción de verosimilitud³¹. El prosaísmo de los modelos antiguos dista del lirismo y énfasis poético del peculiar genio artístico de nuestros autores dramáticos.

Las consideraciones críticas mencionadas encauzan la teoría elaborada en el siglo XIX a propósito del teatro español del Siglo de Oro. El arte dramático de nuestros escritores antiguos se vincula, de un lado, a la idiosincrasia nacional y, de otro, al comienzo de la edad cristiana y al desenvolvimiento de la modernidad. El teatro español del siglo XVII se considera, pues, expresión de los valores nacionales y producto de la civilización cristiana. Con el nacimiento de la Cristiandad, España y Europa inauguraban una etapa nueva de su historia que se interpreta como el inicio de la civilización moderna. La nueva civilización, que cifrará su horizonte en la religión cristiana, entraña un conjunto de cualidades morales y estéticas que distan del modelo propuesto por la antigüedad grecolatina. Los españoles, que siempre se habían caracterizado por la nobleza, la caballería y los sentimientos honestos, acertaron a dejar huella de tan sublimes valores, hartos representados en la novela de caballerías, también en el teatro. Mas aceptar esta teoría suponía permitir la sustitución del molde normativo clásico por la fórmula corregida de un teatro propio. Consistía éste en el sometimiento de las normas del arte al genio creador del poeta y no viceversa como ocurría en el clasicista teatro francés. La peculiaridad del carácter español no podía reducirse a los estrechos límites de un teatro reglado al gusto clásico³².

Los preceptistas en su mayoría lo comprendieron pero el sentido del deber les inclinaba a aconsejar al poeta el mantenimiento de un equilibrado término medio. El poeta no debía renunciar a su estro poético pero sí acotar los posibles desmanes de la imaginación. De ahí la insistencia de los teóricos en recomendar a sus pupilos la penosa tarea del estudio de las reglas del arte. Cuando el poeta conoce las reglas actúa sobre ellas, eligiendo aquéllas que convienen a su creación o imprimiendo sobre ellas el sello poético de su personalidad artística. Sin embargo, los preceptistas justificarán razones tan obvias de diferente forma en virtud del grado de respeto que mantenga a la estética clásica o clasicista.

³¹ Uno de los presupuestos que Durán aspira a demostrar en su *Discurso* dice: «siendo el drama español más eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica que aquellas que para el otro se hallan establecidas [=teatro griego]». *Idem*, p. 55.

³² En 1821, refiriéndose a la tragedia, apostillaba Manuel José Quintana en unas «Notas» añadidas a su *Canto Las leyes del drama: ensayo didáctico*: «los escritores modernos no han contado con la imaginación, con el carácter y con los hábitos propios de nuestra nación. Para que la tragedia pueda llamarse nacional es preciso que sea popular [...]. Lejos de dirigirse a esto nuestros autores, han tratado de naturalizar en España, quién la tragedia griega, quién la inglesa y la alemana, quién la italiana al gusto de Alfieri, quién, en fin, y éstos han sido los más, la francesa por parecerles más perfecta y acabada». Cito por la ed. de las *Obras completas*, BAE, 19, p. 82.

La *Poética española* de Francisco Martínez de la Rosa, publicada en París el año 1827, su traducción de la horaciana *Epístola ad Pisones* y el *Arte de hablar en prosa y verso* de José Gómez Hermosilla, de 1826³³, apegados todavía a la tradición dieciochesca, postulan el deseo de que la norma de los escritores de la antigüedad impere en la escena. Ambos autores, como tiempo atrás Leandro Fernández de Moratín³⁴, vinculan el cumplimiento del objetivo doctrinal de toda representación dramática a la sujeción a las normas aristotélicas. -El mal —se lamenta Martínez de la Rosa— no consistía en haber perdido el respeto a Aristóteles, sino en menospreciar las reglas que él había expuesto [...] pues que están fundadas en los principios de la sana razón.³⁵ Asimismo Hermosilla, a pesar de ser más flexible que su coetáneo, se muestra reticente a la hora de admitir los desarreglos de las comedias españolas del Siglo de Oro en virtud del principio de la verosimilitud:

[...] las intrincadas tramas de nuestros antiguos comediones, [...] aunque las costumbres de aquellos tiempos las hacían *en parte* verosímiles, serían hoy censuradas con razón. En efecto, el demasiado enredo impide que se saque de la comedia toda la utilidad que debería sacarse, porque hace que la atención de los espectadores, en lugar de fijarse en los caracteres, se ocupe únicamente en lo maravilloso y complicado de los lances y la comedia viene a parar en novela³⁶.

Los preceptos del arte no sólo permiten al teatro ser artísticamente bello, sino que además garantizan que sea moralmente provechoso. En consecuencia,

³³ F. Martínez de la Rosa, *Poética española por D. _____*. París, Imp. Julio Didot, 1827. La segunda edición data de 1834 y de ella están tomadas las citas. J. Gómez Hermosilla, *Arte de hablar en prosa y verso*, Madrid, Imp. Real, 1826. La segunda edición es del año 1839 y la tercera, aumentada por Vicente Salvá, París, Garnier Hnos., de 1866. Las citas corresponden a esta última edición.

³⁴ Cf. J. de Entrambasaguas, -El lopismo de Moratín-, *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 1-45.

³⁵ F. Martínez de la Rosa, -Apéndice sobre la tragedia española-, *Epístola*, p. 131. La misma idea aparece repetida en sus famosos *Apuntes sobre el drama histórico*, donde argumenta: -[...] los dramáticos españoles tenían, en general, más genio que cordura y más talento que instrucción-. Cito por la edición de Navas Ruiz, *op. cit.*, p. 284. También para Gómez Hermosilla las reglas clásicas constituyen una obligación indeclinable de todo poeta: -Lope, si las hubiera sabido como deben saberse [...] y las hubiera observado fielmente, sería el primer poeta del mundo-, *op. cit.*, p. VIII.

³⁶ Gómez Hermosilla, *op. cit.*, p. 409. El subrayado es mío. No es Hermosilla el único preceptista que se refiere a la aproximación del teatro a la novela. También Munárriz o Lista, por ejemplo, aludieron a ello. La tendencia a distinguir ambos géneros se establece teniendo en cuenta que la novela, por ser -historia ficticia-, permite al poeta un uso menos comedido de su imaginación y, en segundo lugar, que la novela no exige tener un propósito doctrinal sino que puede ser concebida únicamente como objeto de deleite. Cf. J. Alvarez Barrientos, -Preceptiva literaria y novela (1737-1826)-, en *Entre siglos*, I, 1990 (en prensa).

el teatro que se desprende de la preceptiva tradicional se aparta de su propósito aleccionador o, lo que viene a ser lo mismo, incumple la condición esencial de toda representación dramática.

Frente a los conservadores de la tradición aristotélica, hubo quienes, basándose en el mismo planteamiento, toleraron cierto desprendimiento de la norma clásica. El poeta podía infringir las leyes del arte siempre que la moral dramática quedara salvaguardada. En las *Lecciones de Literatura Española* impartidas el año 1836 en el Ateneo madrileño, don Alberto Lista diferenciaba en el corpus de las leyes de la preceptiva clásica dos tipos de principios: los que dependen de la que él denomina *verosimilitud material*, es decir, -la que resulta de hacer la representación teatral lo más parecida que sea posible a la verificación natural del suceso- y los relativos a la *verosimilitud moral* -que resulta de estar unos incidentes sostenidos y enlazados con los otros hasta la catástrofe y deducidos de los caracteres de los personajes³⁷. Los preceptos del arte clásico responden a una estructura jerárquica en la que sólo pueden contravenirse los que afectan a la expresión formal. Por el contrario, los preceptos concernientes a los valores esenciales de la creación literaria no pueden contravenirse³⁸. Aludiendo a la comedia de Calderón *A secreto agravio, secreta venganza*, comenta Lista:

Poco me importa que se varíe el lugar de la escena, que pase más tiempo que el de la representación, porque a nada atiendo sino a las convulsiones y tormentos de aquel corazón noble, ofendido y despedazado por el amor, los celos, el honor y la venganza³⁹.

³⁷ A. Lista, *op. cit.*, p. 7. Esta misma distinción es aceptada por Antonio Gil de Zárate hasta el punto de que casi reproduce literalmente las palabras de Lista en su *Manual de literatura por D. _____ . Parte Primera. Principios generales de Retórica y Poética*. Madrid, Imp. de Boix, 1842, pp. 274-275.

³⁸ Juan Eugenio Hartzenbusch en su *Discurso sobre las unidades dramáticas*, escrito en 1839 para ser leído en el Ateneo de Madrid, afirmaba: -Reglas tiene, reglas necesita el poema dramático que no podrán ser quebrantadas sin destruirlo, pero si en el número de éstas debe contarse la que establece que su acción sea una, las unidades de tiempo y de lugar no pertenecen a tan elevada jerarquía-, p. 216. El texto fue publicado en *El Panorama* y recopilado después en sus *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literatura y de costumbres de D. _____*. Madrid, Imp. Yenes, 1848, de donde extraigo la cita. En relación con la regla de las tres unidades, los críticos decimonónicos admitían, como algunos dieciochistas, la inobservancia de la unidad de lugar y la de tiempo, mientras que preconizaban la necesidad de mantener la unidad de acción. La razón aducida en favor de esta laxitud se funda en el criterio de la verosimilitud. Tan inverosímil puede resultar en el teatro la reducción a un solo día o a un único escenario el desarrollo de los episodios que constituyen la acción dramática como el hecho contrario. El *Discurso* de Hartzenbusch forma parte de la conocida discusión en el Ateneo de Madrid sobre este mismo asunto: la aceptación o el desacuerdo respecto de las reglas aristotélicas.

³⁹ Curioso resulta observar aquí que mientras la mayor parte de los preceptistas aprobaron las refundiciones de las obras del teatro barroco español, Lista repudia las refundiciones de Trigueros

De acuerdo con el pensamiento de Lista, que el teatro antiguo español quebrante algunas de las normas fundamentales de la preceptiva clásica carece de importancia, pues el empleo de esas leyes se supedita a la representación de las ideas sublimes que caracterizan al hombre moderno:

La primera literatura [esto es, la clásica griega y latina] debió pintar al hombre exterior; la segunda [o sea, la moderna o romántica], al interior; y esta diferencia es tan notable, que hubo de modificar las reglas de la convención⁴⁰.

Al comenzar la era cristiana el poeta moderno siente la necesidad de expresar en el teatro las pasiones y cualidades propias del hombre civilizado, tales como la devoción, la lealtad, el honor, los celos, la ambición de gloria o la idolatría del bello sexo, que no formaban parte del universo poético de la antigüedad grecolatina. El lapso de tiempo que separa las creaciones de aquella época remota de la edad presente determina la necesaria acomodación del poeta a las necesidades estéticas de su tiempo. A este respecto Lista escribe:

[...] La esfera dramática en la cual debían escribirse todas estas pasiones, se habían extendido notablemente en comparación de la de los griegos y romanos, limitada al patriotismo, la venganza y el amor físico; la segunda, que el modo de describirlas debía ser muy diferente porque el principal interés para los espectadores griegos era la lucha del héroe con la adversidad; para el auditorio español era la lucha del héroe consigo mismo, esto es, la pugna entre la pasión y el deber, pugna desconocida entre los antiguos porque sólo tiene de fecha de legislación el cristianismo⁴¹.

El hecho de que nuestros escritores antiguos se adscribieran o no a la norma aristotélica, al juzgar de algunos preceptistas, se diluía si sus creaciones exhibían buen gusto en lo moral. La preceptiva permitía al poeta deslices en el uso de las leyes específicas del arte antiguo pero era tajante respecto de las que atendían a la moralidad de las composiciones. En palabras de don Antonio Gil de Zárate:

si hay reglas que [...] han podido modificarse, existen otras que están fundadas en los principios eternos de la razón y, por lo tanto, nunca se infringirán impunemente⁴².

y, en general, el teatro arreglado según las leyes de la preceptiva clásica. A este respecto comenta: -Los que prefieren las insufribles tragedias de Montiano y Luyando a los dramas de Lope, Calderón y Moreto, demostraron bastantemente que carecían de gusto y de justicia y que decidieron la cuestión sin haberla entendido-, *op.cit.*, p. 135.

⁴⁰ *Idem*, h. 5.

⁴¹ *Idem*, p. 140.

⁴² A. Gil de Zárate, *op. cit.*, p. 13.

En este sentido, la poética dramática del siglo XIX contemplaba normas relacionadas con el simple placer estético pero además comprendía preceptos que provocaban el verdadero deleite⁴³. Estos últimos se entendían como los auténticos principios del arte, son las leyes universales de la creación dramática. El mismo autor en su *Manual de Literatura* de 1842, explica:

Hay un defecto que jamás se le perdona [al teatro] y es el de quebrantar los preceptos de la sana moral. No diremos [...] que el teatro sea la escuela de las costumbres: es sólo un recreo, una diversión, pero es preciso que esta diversión no se convierta en escuela del vicio. Las verdades morales son de un orden muy superior a los placeres de cualquier género que sean y si del que recibimos en la representación dramática ha de resultar el desconocimiento, la infracción o la sola atenuación de un principio moral, aquel placer es pernicioso y debe proibirse⁴⁴.

La teoría estética del siglo XIX fue poco a poco desterrando de sí la idea de que la poesía dramática y, en concreto nuestro teatro barroco, debía evaluarse según el criterio de perfección que había triunfado en la centuria anterior. El genio dramático de los escritores españoles antiguos distaba de poder limitarse a la rigidez formal de los géneros clásicos. Nada podía reprochársele en este sentido a los escritores antiguos porque dotaron a la escena española, e incluso a la europea, de un género propio, el *drama español*, en el que la belleza espiritual suplantó la belleza material de las composiciones. La propuesta dramática del Siglo de Oro se dirige a contrarrestar el desacato a la moral de las obras clásicas con el respaldo de las rectas costumbres descubiertas por la civilización moderna⁴⁵.

En la segunda mitad del siglo, aproximadamente a partir de la década de los cuarenta, las menciones del teatro barroco estuvieron al arbitrio de los progresivos cambios y actitudes culturales de tan conflictivos años. En torno a las décadas intermedias el siglo evoluciona hacia el realismo o, por mejor decir, hacia un realismo comedido en el que imperaron los principios relacionados con la verdad y la belleza conformes a una moral establecida. El teatro del Siglo de Oro español se observa, pues, atendiendo a un criterio de lo estético comprometido con el valor de la verdad atribuido a la civilización cristiana

⁴³ Objetivamente ninguna novedad supone que el preceptista del siglo XIX insista en el *docere* horaciano. Sin embargo, sí merece la pena destacar que a medida que avanza el siglo pasado se relaciona con el impulso educador y, con la reforma de la enseñanza que tiene lugar a partir de los años cuarenta en las que el propio Gil y Zárate participó. Cf. J. Gutiérrez Cuadrado, «Aspectos de la institucionalización de la teoría de la literatura en la universidad española entre 1850 y 1900», *VII Simposio de la SELGYC*. Barcelona, 1988. (En prensa).

⁴⁴ *Idem*, pp. 273-274.

⁴⁵ Cf. J. Rubio Jiménez, *Ideología y Teatro*. Madrid, Taurus,

como ya defendieron los escritores románticos y los mencionados Alberto Lista y Gil y Zárate⁴⁶.

En las obras de poética los principios del drama ya no se cuestionan hasta el punto de que los preceptistas apenas añadieron ninguna nota relevante a las observaciones habituales. Muy al contrario, los teóricos parecen preferir abstraer objetivamente los principios esenciales del drama y la comedia sin aportar juicios valorativos siguiendo el modelo y la autoridad poética de alguno de sus predecesores. Sucede así con el *Curso elemental de Retórica y Poética* de Alfredo A. Camus y el *Compendio de retórica y poética* de Coll y Vehí⁴⁷ y otros manuales al uso que se escribieron por las mismas fechas⁴⁸. Incluso don Manuel Milá y Fontanals en sus *Principios de teoría estética y literaria*⁴⁹ de 1857 se atuvo a la tradicional relación de las normas del arte dramático o, bastantes años después, en 1872, Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García en sus *Principios de Literatura general e Historia de la literatura española*, parecieron

⁴⁶ Cf. Lista, *op. cit.*, p. 6, donde afirma lo siguiente: «La verdad, la virtud y la belleza tienen entre sí una unión más íntima de lo que se cree, y no puede ser bello en moral ni interesarnos en el teatro, sino lo que esté conforme con los principios de la rectitud natural. Si hubiese un pueblo en el cual fuese aplaudida una máxima errónea en moral, digamos atrevidamente que ese pueblo se halla fuera de la línea de la verdadera civilización, porque el primer elemento de ésta es la virtud».

⁴⁷ Evidente prueba es la obra de A. A. Camus titulada, *Curso elemental de Retórica y Poética. Retórica de Hugo Blair. Poética de Sánchez. Textos aprobados por el Real Consejo de Instrucción pública, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana por D. ————*. Madrid, Imp. de la Publicidad. M. Rivadeneyra, 1847. La obra se reeditó en Madrid, Libr. de León Pablo Villaverde, 1854; y de José Coll y Vehí, *Compendio de retórica y Poética o nociones elementales de Literatura*. Barcelona, Imp. del Diario de Barcelona, 1862. La segunda edición, también barcelonesa, data de 1867. Los textos, como la mayor parte de los que se publicaron en el resto del siglo, se dirigen más a la enseñanza escolar de los principios de la literatura que al debate de cuestiones de índole estética.

⁴⁸ Véanse entre otros: A. Lista y Aragón, *Ensayos literarios y críticos* por D. ————, con un prólogo por D. José Joaquín de Mora. Sevilla, Calvo-Rubio y Cía., 1844; R. de Miguel y Navas, *Curso elemental teórico de Retórica y Poética...* Burgos, Imp. de A. Revilla, 1857; P. F. Monlau, *Elementos de Literatura o Tratado de Retórica y Poética*. Madrid, Rivadeneyra, 1862; M. de los Ríos, *Instituciones de Retórica y Poética*. Madrid, Imp. J. Fernández Canceda, 1864; F. Ruiz de la Peña, *Rudimentos de Retórica y Poética*. Bilbao, Imp. de M. de Larumbe, 1866; J. Delago y David, *Lecciones de Retórica y Poética...* Jaén, Rubio y Cía., 1867; A. Ascasa y Pérez, *Lecciones elementales de Retórica y Poética*. Pamplona, Imp. de R. Bescansa, 1871; N. Campillo y Correa, *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva*. Madrid, S. Martínez, 1872.

⁴⁹ Milá y Fontanals publicó primero unos *Principios de estética por D. ————*. *Catedrático de la Universidad de Barcelona. Preliminar del Curso de Literatura*. Barcelona, Imp. Diario de Barcelona, 1857. La obra fue modificada posteriormente: *Principios de teoría estética y literaria por el Dr. D. ————*, *Catedrático de la Universidad de Barcelona*, [...]. Nueva edición de la estética. Barcelona, Imp. del Diario de Barcelona, 1869. Además en el volumen primero de sus *Obras Completas*. Barcelona, Libr. Alvaro Verdaguer, 1888, incluye un escolar *Compendio de Arte poética*.

conformarse con elogiar a los grandes poetas cómicos del siglo XVII y con atribuir a Lope de Vega la creación en España de la -comedia popular con formas artísticas-⁵⁰.

Pero conviene consignar que la crítica estética de aquellos años supeditó la exposición de las reglas de la literatura dramática a los condicionamientos impuestos por la moralidad implícita en las nociones artísticas de verdad y belleza aplicadas a la comedia. En este sentido, preocupaba más que el drama, sobre todo la comedia, fuera la escenificación moral de las costumbres que una muestra fiel de los preceptos aristotélicos. Milá y Fontanals nos explica:

La causa del placer de la poesía dramática es el que obra en general en todas las artes de asuntos humanos, a saber, la *representación del hombre*, aunque con mayor eficacia y con las diferencias nacidas de la representación sensible, que une y supera bajo ciertos aspectos el efecto de la pintura y de la poesía narrativa. La poesía dramática más elevada no se contenta con ver al hombre como quiera, sino al *hombre idealizado*, y no le basta una exposición superficial de la vida, sino que en la acción poética busca un *sentido recóndito*, una idea superior⁵¹.

El teatro barroco se aprecia por cuanto en las comedias de Lope, Calderón, Moreto o Rojas, es decir, en la -escena cristiana- como dirá Tamayo y Baus en su *Discurso* de ingreso en la Academia Española leído en 1860⁵², el hombre común se eleva a la categoría de los grandes personajes de la escena clásica. Los protagonistas del drama antiguo español ejemplifican la posibilidad artística de que el hombre del día y la realidad contemporánea sirvan de exponente de las buenas costumbres y la sana moral. Los principios de esta última no exigen, pues, la pertenencia del personaje dramático a una categoría social privilegiada. Dice Tamayo a este respecto:

Para figurar en ella dignamente [en la escena cristiana] no ha menester el personaje dramático ser monarca, príncipe o héroe, bástale ser hombre⁵³.

El hombre común reúne en sí ciertos valores éticos que la obra dramática aspiraba a representar y que en el pasado estuvieron reservados a los seres de noble cuna. Dicho de otro modo, el teatro había "idealizado" al hombre común al hacerle depositario de valores espirituales.

⁵⁰ La cita en la p. 193.

⁵¹ Tales palabras forman parte del epígrafe titulado -Origen y objeto de la poesía dramática-, de sus *Principios*. Cito por la edición de sus *OC. I.*, p. 234. El subrayado es del autor.

⁵² Manuel Tamayo y Baus, -De la *Verdad* considerada como fuente de belleza de la literatura dramática-, *Discursos de la Real Academia española*. II. Madrid, Imp. Nacional, 1860, pp. 255-290. La cita en p. 274.

⁵³ *Idem*, p. 274. Recuértese que Tamayo fue discípulo directo de don Aberto Lista quien afirmaba: -Jamás debe olvidar el poeta que la descripción del hombre ha de ejercer necesariamente una influencia cierta e indeclinable en las costumbres-. Cf., *op. cit.*, p.

Esta observación será aducida en el último cuarto del siglo por quienes postularon que el realismo literario del teatro barroco no era sino una convención o, lo que significa lo mismo, el resultado de contextualizar la ficción dramática en unas coordenadas espacio-temporales precisas. El propio Francisco de Paula Canalejas en el *Discurso* con que la Española inauguraba el año 1875, recoge este argumento cuando comenta la opinión de quienes juzgan falso el teatro español del Siglo de Oro porque entienden que su visión de la vida española no se corresponde con la realidad existencial del siglo XVII:

Es falso ese teatro, porque es falso ese concepto del hombre, repite hoy la crítica, que corre a las doctrinas del realismo. No expresa ni pinta la realidad histórica, es cierto; pero no es falso. El arte no es el mero reflejo de la vida de un siglo; el arte es más que eso. Es la expresión de lo que existe en flor y en embrión, como real o como posible en la naturaleza humana. No expresa sólo el acto, sino la potencia. Cumpliendo esta ley es real, tan real como la esencia del hombre, en la que están, aunque latentes y ocultos, esos prodigios de la voluntad⁵⁴.

De acuerdo con Francisco de Paula el teatro español era la traslación a la esfera de la dramática de las inquietudes morales de la novela y, sobre todo, de la poesía mística. -El *honor* —nos dice— expresa en el teatro español la idealidad moral del catolicismo⁵⁵. El teatro de Lope de Vega y de su escuela se considera -una creación ideal, caballeresca y profundamente religiosa⁵⁶. Los presupuestos morales de la creación dramática han desbancado el lugar que tiempo atrás ocupaba el retrato de las costumbres. Más importante que la fidelidad del teatro a la verdad histórica era, sin duda, que el drama se hubiera convertido en expresión de la verdad moral. Unas palabras de Canalejas sobre la opinión que le merece Alarcón lo ilustran muy elocuentemente:

La idealidad, que había vestido de formas heroicas el honor, el deber, la palabra empeñada, la fe prometida, todos estos dogmas de un personalismo cristiano, místico y caballeresco, creando un mundo poético muy desemejante del histórico, muy alejado de la realidad humana, pero muy lleno de las enseñanzas de una moral austera y valerosa, no encuentra mejor ni más hidalgo intérprete que D. Juan de Alarcón⁵⁷.

⁵⁴ F. de Paula Canalejas, *Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama. Discurso del Señor Don _____, individuo de número de la Real Academia Española, leído ante esta Corporación en la sesión pública inaugural de 1875*. Madrid, Imp. de Aribau y Cia., 1875, p. 21.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ *Idem*, p. 20. A alabar a este autor dedicó Juan Eugenio Hartzenbusch, un *Discurso* titulado *Carácter por que se distingue la obra de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, Discursos leídos en las recepciones públicas que ha celebrado desde 1847 la Real Academia Española*. I. Madrid, Imprenta Nacional, 1860, pp. 57-75. La intención declarada de Hartzenbusch en estas páginas fue:

La teoría estética del siglo XIX contempló el Siglo de Oro de las letras españolas bajo el signo de los intereses artístico e ideológicos de su tiempo. La crítica demostró que el teatro barroco español sirvió unas veces de excusa para la formulación de sus propias teorías; otras, de excepcional referente en el que cuantas polémicas se suscitaban hallaban un fundamento. Mas si siempre fue difícil ajustar el contenido de las dóciles nociones artísticas de imitación, realidad, verosimilitud, belleza y moral, el conjugarlas con la evolución del sentido crítico de las diferentes escuelas ideológicas o filosóficas que triunfaron en la centuria anterior, complicaba cualquier intento de interpretar el verdadero criterio histórico de la época más esplendorosa de nuestro pasado dramático. El siglo XIX aportó al teatro barroco español la multiplicidad de perspectivas de comprensión literaria que mostró aquel tiempo. Desde la defensa de la verdadera crítica formulada por Blair al afirmar que «[...] es un arte humano y liberal: es hija del juicio y del gusto más acendrado, aspira a adquirir un exacto discernimiento del verdadero mérito de los autores y promueve un vivo sabor de sus bellezas al paso que nos preserva de aquella ciega e implícita veneración, que confundirá en nuestra estimación sus bellezas y sus defectos»⁵⁸, hasta la concepción de la misma defendida por Francisco de Paula Canalejas: «En este sentido debe inspirarse la verdadera crítica no hay canón, no hay regla, no hay dogma de cuantos engendró la historia universal del espíritu humano, pero es cada día más vivo y cada día late y se declara con más fuerza en el seno de la humanidad la eterna regla, el canon imperecedor, el divino y augusto dogma de la belleza inmortal y absoluta, que es a la vez inspiración para el genio y ley y criterio para el gusto»⁵⁹, la teoría y la crítica decimonónicas expresaron su admiración por la literatura del Barroco español y los principales autores de la edad dorada. El último homenaje a los virtuosos méritos éticos y estéticos del teatro barroco español, fue la celebración del segundo Centenario de la muerte de Calderón. Para honrar su memoria en 1881 se convocaron certámenes poéticos, se pronunciaron discursos, entre los que destacó el dirigido por don Marcelino Menéndez Pelayo a la Unión Católica, y se reeditaron sus obras⁶⁰.

-[...] manifestar que ese autor, poco estimado en su tiempo, y no bastante leído en el día, fue el poeta dramático más filósofo, el más original (después de Lope y Calderón), y el más correcto en su línea de cuantos produjo España en el siglo XVII, p. 52.

⁵⁸ Blair, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ F. de Paula Canalejas, *La poesía dramática en España. Discurso pronunciado por D. _____ en el Ateneo de Madrid la noche del 27 de mayo de 1876*. Madrid, Imp. Víctor Saiz, 1876, p. 35.

⁶⁰ Cf. el volumen dedicado al teatro clásico de M. Menéndez Pelayo, *Estudios y Discursos de crítica literaria*. III. Madrid, CSIC, 1951. Sirvan también de ejemplos los *Discursos* laudatorios de F. Sánchez de Castro y G. Vázquez de Parga y Mansilla en *Discursos y poesías leídas el día 25 de mayo de 1881 en el Paraninfo de la Universidad de Salamanca en honor del insigne poeta dramático D. Pedro Calderón de la Barca con ocasión del Segundo Centenario de su muerte*. Salamanca, Vicente Oliva, 1881. Una relación aproximada de las colecciones y ediciones de las

Incluso en las calles de Madrid se produjo alguna manifestación pública al efecto. No podía esperarse menos del siglo que convirtió en *clásicos* a los antiguos escritores españoles.

La preceptiva decimonónica únicamente aludía con el nombre de *clásicos* a los escritores de la antigüedad grecolatina. Los españoles del Siglo de Oro no pasan de ser los -escritores antiguos- de la época romántica. Mas si los autores griegos y romanos fueron autoridad y modelo para los apologistas del clasicismo, los que optaron por la valoración del genio nacional, de la civilización moderna y de la cristiandad hubieron de recordar a los autores más dignos de nuestra nación. Los escritores antiguos españoles se convertirían poco a poco en los verdaderos clásicos de la nación española.



obras de los cómicos del Siglo de Oro se halla en E. Cotarelo y Mori, *Catálogo abreviado de una Colección dramática española, hasta fines del siglo XIX y de obras relativas al teatro español*, Madrid, Imp. Viuda e Hijos de J. Ratés, 1930.