

## CALDERON Y LOS LIBERALES.

JOAN OLEZA

Universitat de València

*Giornate calderoniane. Calderón 2000.* Tai del Convegno Internazionale Palermo. 14-17 Dicembre 2000. A cura di Enrica Cancelliere. Flaccovio Editore. Palermo. 2003. pp395-418

### **1. El estado de la cuestión: Calderón en el siglo XIX.**

Desde que Manuel Durán y Roberto González Echevarría trazaron en 1976 una primera visión panorámica sobre la crítica calderoniana en el siglo XIX han transcurrido casi veinticinco años de estudios en los que el proceso de construcción histórica de la imagen de Calderón y de su teatro se ha ido perfilando.

H.W.Sullivan (1983) trazó el cuadro hasta ahora más completo de la recuperación calderoniana por los románticos alemanes, de entre cuyas páginas salió aquella poderosa imagen conservadora de un Calderón esencialmente español y cristiano, que quedó instalada en la primera línea del canon occidental con el apoyo, determinante, de sus dramas religiosos. Leonardo Romero Tobar (1981) y Joaquín Álvarez Barrientos (2000) han dirigido una mirada abarcadora sobre lo que este último califica como historia de "la apropiación" del teatro de Calderón en el siglo XIX. Tras la revolución francesa y la guerra de la independencia el discurso reaccionario y casticista, que ya se había apropiado de la figura de Calderón, imponiéndose a un intento de asimilación liberal al discurso ilustrado, en el siglo XVIII, se vio ratificado y potenciado por las ideas de los Schlegel, difundidas en España a través de la *Querella calderoniana*, hasta el punto de que - escribe Jesús Rubio Jiménez (1990) - el modelo del teatro antiguo español es "como una hijuela del romanticismo tradicionalista".

Los hitos que marcan la elaboración de este discurso católico, conservador y nacionalista, que consagra a Calderón como el poeta teólogo de la identidad nacional, son bien conocidos, y están presentes en toda la crítica sobre la cuestión: el discurso de

Agustín Durán (1828), las lecciones de Alberto Lista (1836), el discurso de Tamayo y Baus (1860), el de López de Ayala (1879), etc.

No ha sido estudiado como contradictorio con este discurso el llamado del "justo medio", más bien parece que colabora con él, hasta el punto de que a menudo la crítica se desliza de uno a otro. Ya Allison Peers (1967) delineó sus perfiles bajo la etiqueta de "eclecticismo", al que vinieron a desembocar, en buena medida, los supervivientes del ya de por sí moderado romanticismo español. Rubio Jiménez (1990) y Alvarez Barrientos (2000) han evocado momentos concretos de este discurso, el papel de Mesonero Romanos, el de Hartzzenbusch, el de la una prensa que persigue crear un estado de opinión, el del impulso a la canonización que el teatro antiguo español, y especialmente el de Calderón, reciben de románticos y postrománticos bien situados en el aparato institucional del estado, y al que cabe atribuir, entre otras efemérides, el traslado de los restos de Calderón en 1840-41 o la celebración del Centenario de 1881. Con esta práctica del eclecticismo oficial habría que relacionar al menos una parte de las ediciones calderonianas del XIX, o el espíritu que anima tantas refundiciones, versiones y arreglos que tratan de limar los aspectos menos asimilables del teatro calderoniano.

Leonardo Romero (1981) hace balance de la crítica calderoniana anterior a 1881, así como de las escasas aportaciones que trajo consigo el centenario, si se exceptúa la de Felipe Picatoste (1881), un centenario que fue ocasión más de "jubilosas jornadas" conmemorativas que de estudio, puesta en escena y replanteamiento de la imagen de Calderón por críticos y lectores, una imagen que a estas alturas del siglo se encontraba, por cierto, y en buena medida, fosilizada.

Aparte y excepcional es la irrupción de Menéndez Pelayo (1881) en el despliegue del discurso conservador, pues su intervención se hace desde las posiciones tradicionalistas que nutren la *Historia de los heterodoxos españoles* o desde las tesis defendidas respecto de la *Ciencia española*, pero contribuye no poco a lo que será la crisis del discurso conservador sobre el teatro de Calderón en el último tercio del siglo.

Otros estudios nos han ofrecido un panorama del tratamiento del *teatro antiguo español* en las poéticas del siglo XIX y apuntado su proceso de reconversión en *teatro clásico español* (María José Rodríguez Sánchez de León, 1990), o de las representaciones de este teatro durante la Restauración y la Regencia (Carmen Menéndez Honrubia, 1990). La influencia del teatro barroco sobre el del XIX ha sido no obstante ponderada como escasa por Rubio Jiménez y Alvarez Barrientos, en los trabajos ya señalados: ambos contribuyen a poner en cuestión, por otra parte, la estrecha

vinculación entre el drama barroco y el romántico que el discurso tradicionalista había establecido firmemente. Si para algo influyó la recuperación del teatro antiguo español y su apropiación por las propuestas escénicas tanto del justo medio como del conservadurismo fue para frenar el surgimiento de un teatro de signo realista, cuya posibilidad misma quedó seriamente hipotecada, como ha defendido Rubio Jiménez (1990).

No obstante la crítica es unánime a la hora de señalar la influencia directa de los dramas trágicos de Calderón en el tratamiento del honor conyugal por el teatro burgués postromántico, tal como se manifiesta en las obras de Echegaray, Sellés, Cano o Tamayo y Baus. Habrá que esperar a Galdós para que se pueda encontrar en los escenarios españoles una réplica a este tratamiento, y Demetrio Estébanez Calderón (1983) nos mostró cómo el drama *Realidad*, de Galdós, y complementariamente *Amor y Ciencia* o *El abuelo*, pueden ser entendidos como respuestas a la lectura del código del honor calderoniano dominante en obras como *Un drama nuevo*, *El nudo gordiano* o *El gran galeoto*, que adoptan como referencia intertextual *El médico de su honra*, o según otros críticos *El pintor de su deshonra*.

Pero esto sucede tardíamente ya, en la década de los noventa, y no se produce de forma casual. Es este el lugar preciso donde se inserta mi trabajo<sup>1</sup>, el momento en que el discurso conservador sobre Calderón comienza a ser desplazado, en los años 60, por un discurso de signo liberal, que si tiene antecedentes en el siglo XVIII, y en ciertas manifestaciones del propio siglo XIX, como en la obra de Ventura de la Vega, una loa del cual estudia con precisión Michael Schinasi (1985), encuentra su plena formulación entre los krausistas españoles, para dar posteriormente un giro decisivo con los krausopositivistas, y muy especialmente en el período naturalista de Galdós y Clarín. Esta nueva apropiación del teatro de Calderón, y el rediseño que implica tanto en su imagen global como en las obras que acceden a la condición de canónicas, fundamentalmente *La vida es sueño* y los dramas del honor y los celos, se proyectará sobre los escritores de la llamada generación del 98, que le aportarán culminación y también - desde un punto de vista histórico - desenlace, y se proyectará asimismo sobre la obra de Menéndez Pidal y de su discípulo Américo Castro, y consecuentemente sobre la construcción de una historia nacional regeneracionista y

---

<sup>1</sup> Un anticipo de este trabajo, breve y centrado en Canalejas, está en vías de publicación en el *Homenaje a Luís Quirante* que prepara como *Anejo* la revista *Cuadernos de Filología*, de la Universidad de Valencia..

liberal cuya necesidad había predicado Giner de los Ríos y comenzado a poner en práctica Rafael Altamira.

## **2. Francisco Giner de los Ríos: las bases de una historia literaria y de una poética para el liberalismo español.**

En un ensayo titulado "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna", firmado en 1862, Francisco Giner de los Ríos expone lo que sin demasiadas dudas podría caracterizarse como un esbozo de programa de historia literaria para la España liberal, basado por un lado en la crítica y el consiguiente rechazo de la hegemonía francesa en la literatura occidental, y por el otro en la afirmación contundente de una tradición nacional, a cuya prolongación convoca a la literatura del presente, señalándole claramente unos modelos y unos objetivos, pero también unos límites que no debe sobrepasar.

Su discurso comienza asentando la utilidad de las artes y la de la literatura, más que ninguna otra, para el conocimiento del espíritu de un pueblo y de su historia, un conocimiento que es más profundo que el que proporciona la historia de los acontecimientos:

"¿Dónde se conoce a los españoles del Renacimiento? En el teatro de Lope y de Calderón. Allí aparecen con entera verdad en la plenitud de su genio, con todos los rasgos distintivos de su fisonomía, maravillosamente expresados por aquellos hombres inmortales que, colocados entre la grandeza del siglo XVI y la decadencia del XVII, parece que recogen con el postrero y más esforzado aliento de la inspiración nacional el fruto de los gérmenes depositados por la Edad Media en nuestro suelo" (114).

La reivindicación del "teatro antiguo español" queda asociada así a la busca de unos signos de identidad nacional que el presente está obligado a recuperar, si no se quiere colaborar en el "suicidio" identitario de todo un pueblo.

De ahí la radicalidad del ataque de Giner contra la influencia de la literatura francesa, que ha obstaculizado este reencuentro con la propia identidad:

"Pretender, pues, modelar nuestra literatura sobre la suya es empobrecernos nosotros sin enriquecerla a ella" (117).

Giner de los Ríos se muestra seguidor de la tesis de Friedrich Schlegel según la cual sólo las literaturas que se han mantenido fieles a su propia tradición medieval, renovando constantemente su intercambio con el espíritu del pueblo, son verdaderamente genuinas, y tal es el caso de las literaturas española e inglesa.

"La originalidad de un pueblo se determina, pues [...] en virtud de dos elementos esenciales, a saber: la continuidad de la tradición en cada momento de su historia y la firmeza para mantener la vocación que la inspira" (118).

Francia, a diferencia de España, carece de originalidad nacional porque se ha mostrado demasiado propicia a la asimilación de lo ajeno y porque en cada época se ha rebelado contra su propia tradición.

En la revisión que Giner hace de la historia literaria francesa resuenan por todas partes las voces de los hermanos Schlegel. Sus acusaciones contra el neoclasicismo son las mismas que las de los románticos alemanes, y su adhesión al romanticismo se expresa con las mismas categorías, pues el romanticismo es visto como expresión del ciclo cultural moderno que se inicia con la Edad Media cristiana, con la vinculación de lo real a lo ideal, con la libertad del artista frente a los cánones clásicos, etc. No obstante, Giner advierte contra las "malhadadas adulteraciones de los principios románticos", que han degradado el romanticismo europeo y especialmente el francés, por la excesiva radicalización de algunas de sus actitudes de base. Por poner sólo unos ejemplos: el espiritualismo y el individualismo cristianos derivaron en lo que Giner llama sentimentalismo, es decir, la exaltación de la pasión frustrada y la adopción de actitudes insolidarias y antisociales; el estudio del natural y la dialéctica entre la realidad y la idea, rasgos propios del mejor romanticismo, degeneraron en el realismo; por último, la libertad del artista frente a los cánones se deslizó hacia la anarquía y la utilización de la literatura como vehículo de los odios políticos y los antagonismos de clase. De todas estas "malhadadas adulteraciones" la que más concita la hostilidad de Giner es la que el califica —antes de hora— de "naturalista", que ha afectado especialmente a la novela y el teatro franceses.

Esta actitud galofóbica y antirrealista, apuntada contra el teatro francés contemporáneo, será la que escucharemos con más frecuencia y mayor iracundia en el Ateneo diez años más tarde, en los debates de los años 1875 y 76 sobre el realismo en el teatro<sup>2</sup>.

Por otra parte la adhesión de Giner al romanticismo no es indiscriminada: le pide orden, medida, moderación, y él mismo se incluye entre "los partidarios sensatos del romanticismo": acepta a Chateaubriand pero no a Byron, rechaza el *Werther* pero exalta el *Wilhelm Meister...* a veces parece estar muy cerca, incluso, de las actitudes que

---

<sup>2</sup> Traté de ello en "El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70." Joan Oleza (1995).

Allison Peers (1967) caracterizó como "eclecticismo romántico", la doctrina del justo medio, que más recientemente ha examinado, en el teatro español, Jesús Rubio (1990), destacando lo que supuso de obstáculo para el advenimiento histórico de un teatro realista.

Al revisar Giner la historia literaria española desde la Hispania romana de Séneca, Marcial o Lucano, hasta el presente, quiere poner de relieve la continuidad de una tradición genuinamente nacional, urdida por un entrelazamiento de lo popular y lo culto, para conseguir lo cual se esfuerza en apartar cuanto la perturba o interrumpe: las doctrinas clasicistas de los siglos XVI y XVII, las de los minoritarios ilustrados del XVIII, o incluso —y desgraciadamente— nuestro propio romanticismo, el cual "no expresa el progreso de nuestros antecedentes nacionales; sino, con notables excepciones, la continuación, naturalmente algo degenerada, del neorromanticismo francés... No es otra la historia de la restauración romántica en nuestro suelo. Nada sustancial, nada consistente, nada natural y que resista al tiempo"(153).

Es preciso por consiguiente que el presente compense lo que hizo mal el inmediato pasado, y en el presente pueden detectarse ciertos indicios esperanzadores de renovación en los distintos géneros literarios. Giner advierte antes que nada de los peligros que acechan a esta renovación: el trivial prosaísmo, la afectada vulgaridad del lenguaje, la determinación de la obra de arte por la lección moral —lo que la época no tardará en llamar "arte docente"— y sobre todo la imitación: "Las literaturas de imitación no son sino la imitación de la literatura" (157).

El final de su ensayo se destina a plantear los fundamentos de una crítica literaria de signo inequívocamente idealista y racionalista ("la razón sirve para todos los tiempos", escribe), que postule un canon genuinamente español, con sus raíces medievales en Berceo, en Manrique y en el Romancero, con su tallo en los siglos XVI y XVII en la obra de Fray Luís de León, de Cervantes, de Lope, de Calderón y de Tirso... Llegados a este punto Giner valora la literatura moderna por encima de la clásica, aunque todavía no haya logrado aquella compenetración de forma y poesía que alcanzó en la Antigüedad greco-latina:

"Cuando el genio moderno conquiste una forma digna de él, entonces su fiel expresión, la literatura, será superior en un todo a la clásica, y clásica ella misma para los tiempos venideros" (161).

### **3. Francisco de Paula Canalejas: la traducción del código del honor al discurso del idealismo estético.**

Si el ensayo de Francisco Giner de los Ríos, "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna", firmado en 1862, supone poner en juego la apuesta por la asimilación de Calderón en la estética derivada del idealismo alemán y en el discurso liberal, arrebatándole al discurso conservador su monopolio del teatro clásico español, en general, será Francisco de Paula Canalejas, otro krausista, quien definirá con precisión el lugar que le corresponde en este discurso.

El ensayo "Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama" se publica en 1875, en pleno debate en el Ateneo madrileño y en la prensa sobre el realismo en el teatro. Han transcurrido trece años desde el ensayo de Giner y las circunstancias políticas han cambiado mucho en España. En 1875 se vive la resaca del prolongado y turbio proceso revolucionario, y la literatura del presente, llena de "bufonadas histriónicas" —según Canalejas— no está a la altura de estas circunstancias. ¿Dónde encontrar entonces el manantial de una nueva literatura? Canalejas no lo duda, en las pasiones, declara, y en seguida da un paso adelante: las pasiones y el drama se exigen recíprocamente de manera incontrastable. Todo el discurso de Canalejas apunta hacia la propuesta de un teatro español que, enlazando con el antiguo, tenga por fundamento la expresión escénica de las pasiones o, alternativamente, y siguiendo el modelo shakespeariano, de los caracteres.

Canalejas se preocupa de definir las pasiones y de constatar su variedad a lo largo de la historia por un lado, mientras por el otro examina la naturaleza del arte escénico y la relación entre realidad y belleza. No puedo detenerme en estas conceptualizaciones, que escapan al objetivo de estas líneas, pero sí observar que sus reflexiones conducen a Canalejas a una comparación que ya habían hecho los hermanos Schlegel entre el teatro grecorromano y el moderno, una comparación que se resuelve en beneficio del teatro moderno, reflejo del crecimiento espiritual experimentado por el hombre con la revolución histórica del cristianismo. La pasión se transforma en trágica, escribe Canalejas, únicamente con el cristianismo, puesto que únicamente la influencia del cristianismo en la edad moderna "reconoció en el hombre una fuerza propia [...] porque sólo la edad moderna ciñó en las sienes del hombre la corona de su soberanía moral, el libre albedrío. Sin el libre albedrío no es el hombre capaz del bien y del mal; sin el libre albedrío no lucha; y si no lucha desplegando todas sus fuerzas y energías contra las furiosas e incesantes embestidas de la pasión, no hay tragedia" (p.72). La

tragedia es así el resultado de la lucha del hombre, entendido por Canalejas como espacio de la subjetividad, con las pasiones.

Inadvertidamente Canalejas desplaza hacia el humanismo lo que en principio había concedido al cristianismo, el encuentro conflictivo de individuo y pasiones, por eso lo ubica en la tragedia shakespeariana y en el drama antiguo español, que expresan los dos momentos o aspectos de esa conflictividad moderna.

En el drama español Canalejas subraya todo el despliegue que se manifiesta desde Juan del Encina, pasando por el teatro en Sevilla, Valencia o Salamanca, hasta alcanzar ese momento que protagoniza indiscutiblemente Lope de Vega: "Lope transformó en fábulas escénicas la historia, la leyenda, las creencias, los instintos, los impulsos y las esperanzas divinas o terrenales de los españoles"(p.66). De su impulso surge un teatro que es capaz de fusionar y superar las dos creaciones más originales y esplendorosas del genio español, la mística y la novela.

¿Cuál es su fórmula?, se pregunta, y no invierte tiempo ni fatigas en contestarse: la mística y la novela como antecedentes y, a la vez, como dimensiones artísticas; el alma nacional como asunto; el gusto del pueblo como regla. "El hombre para Lope, para Calderón, para Vélez de Guevara o Cubillo, Rojas o Moreto, es el hombre redimido por el catolicismo, es el hombre aspirando a lo divino, a la perfección que proponía y enseñaba la mística. Sus pasiones serán vehementes, rudas, fogosísimas; pero todas cederán ante el *honor*, mística cifra y emblema adorable de la libertad moral y de la energía de la libertad humana, enamorada del bien gracias a la acción divina del Redentor"(p.67). Se extiende Canalejas en proporcionar fundamento al teatro español por medio de la lucha entre las pasiones y el honor, lucha que al decantarse hacia el triunfo del honor supone a la vez el triunfo de la idealidad: "El galán de Lope de Vega o de Calderón es el hombre perfecto. La amistad vence al amor. La palabra empeñada, a todas las pasiones. El *honor* expresa en el teatro español la idealidad moral del catolicismo"(p.68), comporta la apología de los valores del personalismo cristiano y caballeresco.

No es el español un teatro realista, puesto que no pinta ni expresa la realidad histórica, pero no por eso es falso como predicán los partidarios del realismo, porque "el arte no es el mero reflejo y expresión de la vida de un siglo [...] Es la expresión de lo que existe en flor o en embrión, como real o como posible en la naturaleza humana. No expresa sólo el acto, sino la potencia", por lo que "cumpliendo esta ley es real, tan real como la esencia del hombre" (p.68).

Canalejas hace desfilar en su argumentación un rico inventario de dramas, mucho más rico de lo habitual en los ensayos de esta época, como cabe esperar de quien fuera catedrático de Literatura General y Española de la Universidad Central de Madrid. Obras como *La verdad sospechosa*, *El lindo don Diego*, *Ganar amigos*, *Contra valor no hay desdicha*, *Don Gil de las calzas verdes*, *Del rey abajo ninguno*, *La Estrella de Sevilla*, son puntos de referencia de su discurso hasta que llega a Calderón, "el Gran Maestro de esa Orden sagrada de caballerescas poesías" (p.68), y comenta *El mágico prodigioso*, que tanto había gustado a los Schlegel, pero sobre todo se complace en los dramas en los que se plantea un conflicto de honor: *Amar después de la muerte*, *A secreto agravio secreta venganza*, *El médico de su honra*, o *El alcalde de Zalamea*, obras todas ellas en las que "la edificación misma del honor, la mística adoración de la grandeza individual, lo erigía en verdadero dogma ante el que enmudecían todos los afectos y los intereses humanos. Ir contra el honor era caso de muerte ante Dios y ante los hombres [...] Sin luchar, sin concebir siquiera la pugna y colisión de afectos, castiga el alcalde de Zalamea al seductor, y tranquila y fríamente se refiere la catástrofe por don Lope de Almeida y don Gutierre Alfonso. No son estos casos trágicos. Era la sencilla y natural aplicación de una ley divina, sobrenatural, que el hombre miraba como verdad dogmática escrita en su inteligencia y que sentía viva y resonante en su corazón" (p.69). Y aún en el caso más trágico de su teatro, en la espantable tragedia de Mariene, la desgraciada esposa del Tetrarca, la idealidad vence todos los límites y el amor y los celos revisten caracteres místicos y sobrenaturales<sup>3</sup>. En el amor místico del Tetrarca, que exige su compleción en el cielo, no encontraremos "huellas del amor terrenal y de la pasión hirviente que ruge en las caricias y en las imprecaciones de Otelo ante el lecho y el cadáver de la infeliz Desdémona" (p.69)

Canalejas anticipa la comparación que unos años más tarde, en 1881, establecerá Menéndez Pelayo entre las obras citadas de Calderón y Shakespeare, y en la que se repetirán casi los mismos términos: espiritualidad en el Tetrarca, sensualidad en Otelo. Aunque para el polígrafo santanderino habrá cambiado la valoración.

Canalejas deriva además un razonamiento fundamental de su comparación, y es que en el teatro antiguo español el género representativo es el drama, no la tragedia, que

---

<sup>3</sup> Es notorio el extremado idealismo del planteamiento de Canalejas, quien reúne honor, idealidad y sujeto en una sola entidad, la del individuo u hombre, para enfrentarlo con todo el resto de sus manifestaciones personales (deseos, amores, celos, ambiciones, gustos, aspiraciones, intereses...) que engloba bajo el concepto de "pasiones", como si no pertenecieran a la esencia de lo humano, o mejor dicho, como si

"no fructificó en España", pues "para nuestros poetas la pasión era vencible [...] y con tal creencia sólo las luchas que provocaba, no las victorias que conseguía, sirvieron de asunto a sus fábulas dramáticas".

A Shakespeare, en cambio, le corresponde la creación de la tragedia, porque su materia dramática la constituye el hombre real, histórico, no el hombre ideal del drama español. "Que no entrara en el gusto de Shakespeare desentrañar esos gérmenes de idealidad moral que palpitan en la conciencia de Lady Macbeth [...] hasta el punto de rehacer con ellos la naturaleza humana, como hacían los dramáticos españoles, es caso que se explica por la diversidad de inspiraciones en uno y otro pueblo, por el genio diverso de Calderón y Shakespeare" (p.73).

Lamenta Canalejas que tanto Calderón como Shakespeare sufrieran un largo olvido y asegura que fue preciso que otra gran convulsión histórica, equiparable a la que los vio nacer, viniera a rehabilitarlos, a renovar "la belleza que ahora nos enloquece al estudiar a Lope, Calderón o Shakespeare" (p.74), pues tanto Shakespeare como Calderón son las fuentes del teatro romántico, y si el siglo XIX es "el gran siglo de la poesía dramática", lo es tanto por su legado como por el enriquecimiento humano que la historia ha producido en este siglo, engrandeciendo la idea del hombre, y ampliando las posibilidades de materia dramática.

Canalejas se refiere con tanto entusiasmo como nostalgia al teatro de la primera mitad del siglo, al teatro romántico, que asocia con el teatro antiguo español, y que experimentó al igual que éste una decadencia dolorosa. El profesor krausista contempla en cambio con ojos nada complacientes el teatro coetáneo, y se muestra especialmente hostil a la invasión desde Francia de un teatro realista de tesis (Dumas hijo, Augier, Sardou) y a la utilización del teatro como púlpito desde el que lanzar sobre el público obras que más que dramas parecían homilías. Como buen idealista Canalejas se opone a toda forma de arte docente y también a un realismo empeñado en la reproducción de las trivialidades más vulgares de la vida, y les contrapone su programa de una tragedia y de un drama fundados en las pasiones y en los caracteres, según la doble vía que dejaron bien trazada Calderón y Shakespeare: "Al poeta cumple combinar los elementos idealistas de la tradición calderoniana con la hermosa verdad de la naturaleza del alma [a la manera de Shakespeare]. El arte tradicional español nos ofrece lo que *debe ser* el hombre, y el gran trágico [inglés] expresa *lo que aún es* en el mundo histórico de hoy; y

---

fueran de hecho los obstáculos y las resistencias interpuestas a la expresión de su humanidad, de su Idea de Hombre.

en la bella combinación y en el enlace de esas inspiraciones se encuentra el secreto del arte moderno"(p.87).

El ensayo de Canalejas supone el momento culminante de esa apropiación del "teatro antiguo español" por el discurso liberal (Giner, Canalejas, Revilla, Montoro, Emilio Nieto...) dentro de una estética que asume el legado romántico y la filosofía idealista alemana, y que apuesta por su readaptación al presente como alternativa a la poética realista que inicia su asalto a la norma literaria a mitad de los setenta.

### **3. El Calderón de Valera.**

Años después del ensayo de Canalejas, cuando no sólo se ha producido ya el debate sobre el realismo en el teatro, sino también el que se centró en la novela y se dirimió a favor o en contra del naturalismo; años también después del Centenario de Calderón en 1881, con sus conmemoraciones oficiales y sus festejos callejeros patrocinados por un gobierno liberal (L.Romero Tobar (1981)), pero también con la intervención tan fulgurante como reticente de Menéndez Pelayo en la valoración crítica del teatro calderoniano; años después, digo, en 1888, Juan Valera recibe el encargo de redactar al menos dos ensayos sobre Calderón para el *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*, el precedente de la futura *Enciclopedia Espasa Calpe*. Uno de ellos es sobre los Autos Sacramentales, que dejamos de lado por falta de espacio, como dejamos de lado también los estudios de Felipe Picatoste y de Armando Palacio Valdés, con motivo del Centenario, o el de Manuel de la Revilla en *La Ilustración Ibérica y Americana* (revista que se mostró activa en la promoción de la figura de Calderón), el primero por quedar un poco lejos de nuestro núcleo de intereses, a pesar de su notable aportación, y el segundo y el tercero por su irrelevancia, lo que es especialmente significativo en quien fue, como Revilla, el crítico de actualidad de mayor peso en los años 70. Volvamos por consiguiente a Valera y su segundo ensayo de 1888, el titulado "Pedro Calderón de la Barca".

Como es habitual Valera se muestra en la encrucijada de muchos caminos y actúa con su esperable eclecticismo<sup>4</sup>. De un lado, su formación teórica depende de los románticos alemanes y de los filósofos idealistas, especialmente de Schelling y de Hegel; del otro, mantiene bastantes reservas, cuando no una actitud abiertamente crítica, hacia la forma del idealismo que predominó en España, el krausismo, por lo que sus

---

<sup>4</sup> "En el día —declara Valera como si se justificase a sí mismo— la propensión general es al eclecticismo en todo"(769a) Cito por *Obras Completas*, vol. II. Madrid. Aguilar. 2ª ed. 1949.

diferencias respecto a Giner o a Canalejas son perfectamente evidentes; por último, y quizás esto sea lo más importante, ha leído el *Calderón y su teatro* (1881) de Menéndez Pelayo a fondo y se hace eco, desde dentro de su discurso liberal, de las valoraciones del erudito montañés, al que le unen amistad y admiración. El libro de don Marcelino es lo mejor y más completo que ha aportado el Centenario, "aunque quizá peque de severo", sugiere Valera: en todo caso "nos servirá, hasta cierto punto, de guía".

Valera parte, como Giner o Canalejas (y como antes de ellos, Böhl de Faber o Durán), de la rehabilitación por los románticos alemanes de Calderón, pero a diferencia de ellos no se ceba en la denuncia de la crítica neoclasicista, a la que reprocha únicamente haber sido unilateral con Calderón, no sabiendo ver de su obra más que los aspectos negativos.

"El éxito pasmoso de Calderón en Alemania tuvo dos fundamentos: uno, el fervor católico" de los hermanos Schlegel<sup>5</sup>; el otro "la crítica de la escuela y de la estética de Hegel" (768b). Confluyen, por consiguiente, en su "endiosamiento" "dos muy opuestas tendencias", la catolicista y conservadora de los Schlegel y "la filosofía más librepensadora, más *progresista*" de Hegel (768b).

Frente a la apología del dramaturgo no faltaron impugnaciones, como la de S. de Sismondi, "para quien Calderón es el tipo humano de la miserable decadencia española" (769).

Hoy en día, concluye Valera este primer repaso, lo más frecuente es ponerse "en un medio término entre los extremos de los Schlegel y de Sismondi". Y propone como ejemplo los juicios críticos de Antonio Alcalá Galiano y del Conde de Shack (769ab).

A la hora de abordar la obra dramática de Calderón Valera, acepta la clasificación de Menéndez Pelayo y de su mano recorre primero los dramas religiosos, después los filosóficos y los trágicos, y finalmente las comedias. Valera sabe muy bien que son los religiosos los que constituyen el fundamento de la canonización de su teatro por los hermanos Schlegel, sobre todo por parte de Friedrich, pero relativiza su propia adhesión al contraponerle los dramas religiosos de otros dramaturgos que podrían ser considerados de igual o superior mérito, como *La fianza satisfecha*, *El esclavo del demonio*, y *El condenado por desconfiado*, y vuelve a relativizarla al descalificar una obra como *Los cabellos de Absalón* ( por ser "drama refundido y en gran parte copiado del drama *La venganza de Tamar*, de Tirso"(770a)) o al reseñar con más reservas que

---

<sup>5</sup> Es un *lapsus* de Valera: August Wilhelm no se convirtió, como su hermano Friedrich, al catolicismo, aunque compartió un espíritu marcadamente religioso y el cristianismo de base.

entusiasmo *El mágico prodigioso* y *El príncipe constante*. Únicamente *La devoción de la cruz* le reconcilia plenamente con Calderón, llevándole al punto de declararla comparable al *Fausto* de Goethe o al *Prometeo* de Esquilo. Respecto al grupo de los dramas filosóficos Valera cumple con citar algunos y se centra inmediatamente en *La vida es sueño*, al que dedica un comentario breve pero intensamente admirativo, centrado sobre todo en la figura de Segismundo, ya se le considere como personaje individualizado ya como alegoría, "representación pasmosa del libre albedrío humano, que triunfa de los astros, que elige ya el mal, ya el bien, con responsabilidad y libertad, y que, sobreponiéndose al *medio ambiente*, como dirían hoy los naturalistas, a la educación, a las circunstancias, al influjo hereditario o atavismo, y a todo fatalismo o determinismo, lucha, vence y doma los instintos malos, haciendo surgir del tenebroso y oscuro centro de la conciencia, ofuscada por la ignorancia selvática, la elevación moral del alma"(775a). "El alma puede dudar de todo cuanto la rodea; el mundo, la vida, las grandezas y las venturas, los infortunios y las miserias, pueden, acaso, parecerle un sueño; pero ni por un momento duda el alma de sí, de su poder irresistible y responsable, y de la energía avasalladora de la voluntad, que no se somete."(775ab)

Como puede comprobarse Valera está leyendo *La vida es sueño* en clave de respuesta al naturalismo, como la representación de la capacidad del individuo de superar los determinismos de la especie y del medio.

Probablemente el género que, como tal, más interesa a Valera, es el de los dramas trágicos, señalando así el camino del discurso liberal posterior, que seleccionará este género como el principal referente calderoniano para su posicionamiento crítico. En su comentario Valera se ciñe más que nunca al de Menéndez Pelayo y reprocha cautelosamente —todo hay que decirlo— a estos dramas el mensaje de barbarie que transmiten, inaceptable para la moral cristiana. Hace valer el argumento del montañés de que en ellos se suplanta el análisis de una pasión tan humana como los celos por la cuestión abstracta del honor, hasta el punto, apunta con gracia, de "que a veces imagina el espectador o el lector de estos dramas calderonianos que a los maridos, a no ser por la cuestión de la honra, nada se les importaría de la infidelidad de las mujeres. Lo cual hace más fría, más bárbara y más ruda la venganza, pues carece de la pasión animal e instintiva"(776a). Como Menéndez Pelayo, Valera compara el drama de los celos de Shakespeare con el de la honra de Calderón, el drama abstracto de los celosos honrados del español con el drama violento y entrañado de Otelo, para concluir como el polígrafo santanderino que "Shakespeare se levanta muy cima de Calderón en estos dramas de los

celos". Y también como don Marcelino hace Valera la excepción de *El Tetrarca de Jerusalén*, único drama verdaderamente de celos de Calderón, pero incluso en este caso "Otelo vale más que *El Tetrarca*"(777b). Sólo *El alcalde de Zalamea*, dentro de este grupo, le merece el calificativo de "obra maestra", pero no la comenta por habersele dedicado ya una entrada del *Diccionario*.

Las comedias no constituyen ningún motivo de entusiasmo para Valera, quien juzga que en las de capa y espada y en materia de costumbres Calderón es inferior a Tirso, Alarcón o Lope. Salvo alguna excepción le disgustan el convencionalismo de los caracteres, el universo temático reducido a casos de amor y de honor, la falta de referencias o alusiones a "la cosa pública", el amaneramiento y exceso de simetría entre el mundo de los señores y el de los criados, la poca credibilidad de sus damas y la todavía menor de sus desenlaces. En las comedias de capa y espada, a las que principalmente se refiere, sólo destaca lo que ya era un tópico, la maestría e ingeniosidad en la disposición del enredo.

Tampoco le interesan las comedias palaciegas, menos en todo caso que obras como *El perro del hortelano*, *El desdén con el desdén* o *El castigo del penseque*, y es que "Calderón era poco chistoso y cómico: queda en esto muy por debajo de Lope, y muy por bajo también de Tirso" (778b).

Sin embargo Valera, llevado de la propia poética, que predica el pleno derecho de la literatura a lo maravilloso, no duda en reivindicar las "comedias de tramoya, de magia, como diríamos ahora: *féeries*, como dirían los franceses." Es el toque distintivo de la crítica de Valera, su aportación estrictamente singular, que no tiene paralelo en la crítica contemporánea, y menos en el seno del discurso liberal de los ochenta. En estas obras "todo es quimérico; todo es sueño estupendo que a nuestros ojos atónitos se despliega. Estas comedias son un rico minero olvidado. Refundidas al gusto de ahora y puestas en escena con el arte y maquinaria de hoy, sin duda encantarían al público" (779a). De la treintena de estas comedias llama la atención sobre "*El castillo de Lindabridis*, *La hija del aire, primera y segunda parte*, *Los tres mayores prodigios* y *La estatua de Prometeo*". (779b)

Valera, después de despreciar "los géneros inferiores", como él los llama, sintetiza su valoración de Calderón en términos de "altas bellezas" pero también de "defectos" que no se deben disimular, en todo caso son "defectos propios de una época de decadencia, como fue la suya en España". Uno de estos defectos, quizás el más

relevante, es el del culteranismo, que Valera diagnostica como una "enfermedad" de época.

El ensayo de Valera acaba con una reflexión sobre el papel del siglo XVII en la cultura española que refleja el enardecimiento de la polémica de la ciencia española de once y doce años atrás, para tratar de legitimarlo desde una mentalidad liberal. En todo caso "quien escribe este artículo cree que Calderón, como los demás dramáticos españoles, con todos sus defectos, constituyen un teatro nacional superior a todos, salvo el griego". La desgracia es que ha pagado el precio de una nación que ha venido a menos, mientras que Shakespeare, por el contrario, debe parte de su grandeza actual al prestigio de una nación que ha crecido con la historia. En el teatro español:

"Calderón cierra el ciclo; llega el último entre los grandes, pero no eclipsa a Lope, ni se sobrepone a Tirso, ni se adelanta extraordinariamente tampoco a Alarcón y a Moreto.

"Shakespeare, aunque no estuvo aislado, puede considerarse aislado en su grandeza. Calderón es menester que vaya en compañía y formando grupo, lo cual perjudica a la determinación de su singular figura y menoscaba su grandeza, pero hace más fecundas, ricas y admirables que las del genio dramático inglés la virtud y la obra del genio dramático español, en su integridad y en su conjunto".(780b)

#### **4. El ambivalente giro del discurso liberal: de la recusación de la honra calderoniana a la atracción de la vida como sueño. Galdós.**

En los años setenta, pero sobre todo en los ochenta, a medida en todo caso que se afianza la influencia del positivismo entre los intelectuales de la Restauración, un sector del liberalismo español imprimirá un giro sustancial a la primera apropiación de Calderón por el discurso liberal. Es el mismo sector que en los debates del Ateneo sobre el realismo en el teatro, en los años 75 y 76, se opone a la poética del arte por el arte defendida por el otro sector, el de quienes como Giner, Canalejas, Valera, Revilla, Montoro o Nieto se sienten herederos del pensamiento idealista alemán en cualquiera de sus facetas (la crítica literaria de los Schlegel, el pensamiento estético de Schelling/Hegel, el ideal de la humanidad de Krause), el mismo sector que desde la *Revista europea* o desde la *Revista contemporánea* difunde el pensamiento científico europeo pero también el neokantismo o el positivismo filosóficos, bajo la batuta de José del Perojo en buena medida, el mismo sector que en las voces de Navarrete, Vidart o Alcalá Galiano exige para España un teatro realista que haga suyas las ideas de

progreso, de cientifismo y de librepensamiento, el mismo, en suma, que va a encontrar su voz en las novelas de tesis y en los primeros *Episodios Nacionales* de Galdós, que provocarán un desplazamiento de la Norma literaria dominante desde el idealismo hacia el realismo<sup>6</sup>, tal como se muestra en la evolución del crítico literario más influyente de su época, el catedrático Manuel de la Revilla, que prelude la que, tras sus pasos, realizará el joven Clarín. Es este sector el que corrige la línea de posiciones del discurso liberal sobre la tradición literaria, en general, y sobre el teatro de Calderón, en particular.

La aportación más decidida a esta corrección es, sin duda, la de Galdós, quien en principio asimila como propia la tradición del "teatro antiguo español" tal como la habían elaborado los románticos y prolongado Giner de los Ríos o Canalejas. Esta asimilación aparece ya perfectamente definida en los tempranos artículos para *La Nación, diario progresista*, de Buenos Aires (1865-68)<sup>7</sup>. De 1868 es el más relevante de ellos por lo que supone de plena aceptación de la obra de Calderón en el canon literario español, y lleva el título de "El aniversario de Calderón":

"El genio de Calderón, eminentemente español, tiene sin embargo caracteres tan generales, que es el más nacional de nuestros escritores, y al mismo tiempo el más universal, después de Cervantes". En el panegírico del dramaturgo resuenan los conceptos, cuatro años anteriores, de Giner de los Ríos. Galdós se hace cargo, matizadamente, de los defectos que había convertido en lugar común la crítica neoclásica (la "afectación" en la expresión verbal de los sentimientos amorosos, los excesos de "galas poéticas" y "atavíos de retórica" que hacen a menudo extraviarse el pensamiento, la escasa variedad de unos caracteres que a pesar de ser muchos parecen pocos por su condición de estereotipos... ) Junto a estos apuntes críticos, nada originales, el joven Galdós de 1868 llama la atención —también sin ninguna originalidad— sobre el dominio técnico en la traza de la intriga (en esto "no tiene rival, es el primero y más excelente maestro"), dominio que se manifiesta sobre todo en sus comedias, entre las que destaca *La dama duende*, *Casa de dos puertas* y *No siempre lo peor es cierto*. Pero lo que en verdad parece atraerle de una manera más personalizada

---

<sup>6</sup> He estudiado este desplazamiento en el ya citado Oleza (1995).

<sup>7</sup> En una "Revista semanal" Galdós se felicita de que en los teatros de Madrid se represente, simultáneamente, *El alcalde de Zalamea*, *Lo cierto por lo dudoso* y *El desdén con el desdén*, y exclama: "Honor a Calderón, a Lope de Vega y a Moreto". En otra, no muy posterior, rememora "el aniversario del natalicio del inmortal Lope de Vega, *fénix de los ingenios, monstruo de la naturaleza*"... Cito por la edición en facsímil, pero sin fechas, de estos artículos en *Galdós periodista*. Madrid. 1981, 37, 43. Para el

son ciertos caracteres "tan individuales, tan vigorosamente delineados y presentados [...] que ponen a Calderón a la altura de Shakespeare", y que Galdós encuentra en dos géneros de drama, sobre todo: el drama de honor y el drama filosófico.

"Ved - escribe - aquella magnífica figura del Tetrarca Herodes, único rival de Othello; ved el D.Lope de Almeida, donde hallamos la exaltación más vehemente a que pueden llegar los celos, unida a la falaz cultura y astuto proceder, que resultan de un caballerismo exagerado y de un refinamiento de discreción cortesana".

De los dramas religiosos le llaman la atención dos figuras: el príncipe constante y Eusebio, el devoto de la cruz. Pero la figura suprema del teatro de Calderón es Segismundo, "que representa el concepto ideológico y moral de la humanidad en su abstracción más pura". Ni el mismo Hamlet le excede en verdad. El análisis del joven Galdós es extraordinariamente perceptivo: subraya, por ejemplo, el conflicto entre el estado de brutalidad y el poder de una mente que interroga al universo, se vuelve sobre sí, se explora y se descubre, que en su adaptación al mundo se deja guiar primero por instintos e impresiones para después recurrir a su inteligencia, aprender, transformarse y llegar a adivinar "el enigma de la vida y la sociedad". Es imposible, dice Galdós, idear un personaje dramático más bello que Segismundo, "exacta representación del hombre, analizado abstractamente primero, y relativamente después, en sí mismo y en la sociedad".

A esta temprana asimilación de Calderón a su canon ya no renunciará nunca Galdós, pero a partir de 1873 la adhesión en bloque se irá disgregando hasta reconvertirse en una ambivalente recusación-atracción. Todavía en 1870, en *La Fontana de Oro*, su primera novela publicada, parece resonar el discurso propio de la mentalidad idealista heredada del romanticismo. Asistimos a la parodia de la representación de una tragedia clasicista, *Los Gracos*, y escuchamos la reprobación del neoclasicismo, "una época funesta para las letras españolas" <sup>8</sup>, dominada por los dicitos de Montiano, Luzán, Herosilla o Nasarre, y que si se ha salvado para la historia de la comedia, que no del drama, es únicamente "porque produjo a Moratín hijo"(61b).

Pero en 1873, y en *La corte de Carlos IV*, novela que tiene todo el aspecto de un manifiesto sobre el teatro, el discurso de Galdós ha cambiado sustancialmente. De la mano del protagonista-narrador, Gabriel Araceli, criado de la actriz Pepita González, la

---

estudio y fechación de los mismos véase W.H.Shoe-maker, *Los artículos de Galdós en La Nación. 1865-1868*. Madrid. Insula. 1972.

<sup>8</sup> Cito por *Obras Completas. Novelas*. I. Madrid. Aguilar. 1970. 61ab.

González, entramos de lleno en el mundo teatral madrileño de los primeros años del siglo XIX. La sátira se ceba ahora no en la tragedia clasicista sino en las refundiciones de dramas del siglo XVII a la manera de Cañizares, Valladares o Comella, quien además aparece como personaje: son obras inequívocamente tituladas como *Perderlo todo en un día por un ciego y loco amor, y falso Czar de Moscovia*, o como *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, o como *El tercer gran Federico y combate del veintiuno*, las que concitan el sarcasmo del autor. Asistimos como espectadores al intento de los partidarios de este teatro, caricaturizados por el narrador, de boicotear el estreno de *El sí de las niñas*, y percibimos nítidamente la adhesión del novelista al dramaturgo ilustrado, así como el rechazo del patriotismo, de la ignorancia en materia de poética, del conservadurismo ideológico de quienes se proclaman rancios e intransigentes españoles por los cuatro costados a la vez que gritan contra Moratín y a favor de Calderón y de Lope. La defensa indirecta de la comedia moratiniana - por el procedimiento de satirizar a sus adversarios, en una parodia que tiene un exacto punto de sazón galdosiana - la hace el novelista en clave realista, pues lo que indigna a los antimoratinistas es que la comedia trata de asuntos "comunes":

"—¡Qué asuntos tan comunes! ¡Qué bajeza de ideas! —exclamaba de modo que le pudieran oír todos los circunstantes— ¿Y para eso se escriben comedias? Pero ¿no oye usted que esa señora está diciendo las mismas necedades que diría Doña Mariquita, o Doña Gumersinda o la tía Candungas? Que si tuvo un pariente obispo; que si las monjas educaron a la niña sin artificios ni embelecocos, que la muy piojosa se casó a los diecinueve años [...] Así reventara la maldita vieja"<sup>9</sup>.

En suma: no se viene al teatro a escuchar lo que cualquiera puede escuchar en su casa o en la calle.

Gabriel, portavoz del autor, se atreve a elogiar tímidamente "la naturalidad... Parece —dice— que ha visto uno en el mundo lo que el poeta pone en escena", y también "la intención del autor, que se ha propuesto aquí, según creo, censurar los vicios de la educación que dan a las niñas del día", a lo que el mosquetero alborotador que tiene al lado replica iracundo: "¿y quién le mete al autor en estas filosofías? [...] ¿Qué tiene que ver la moral con el teatro?" (83a).

La escena acaba, claro está, muy de acuerdo con la justicia poética postulada por el novelista: la obra triunfa a pesar del boicot.

---

<sup>9</sup> Cito por *Obras Completas. Episodios Nacionales*. I. Madrid. Aguilar. 1945. 81ª.

Y no es que Galdós haga una apuesta por el teatro neoclásico en contra del barroco, y ni siquiera por Moratín. La adhesión de Galdós a Moratín, en su crítica literaria, fue limitada. Y aquí no lo es menos. En el capítulo XXIII Don Leandro aparece como personaje, subiendo al escenario, ocasión que aprovecha Galdós, por boca de Gabriel, para hacer todo un balance crítico: "Nadie le puede quitar la gloria de haber restaurado la comedia española, y *El sí de las niñas* [...] me ha parecido siempre una de las obras más acabadas del ingenio". Como hombre, en cambio, tuvo sus luces y sus sombras, entreveradas con las propias de su protector Godoy. Como poeta interesa poco y como crítico "tenía toda la ciencia de su época, que no era mucha", aún así más le hubiera valido emplearla en componer más obras que en señalar con tanta insistencia los defectos de los demás. "Murió — sentencia Galdós-Gabriel— en 1828, y en sus cartas y papeles no hay indicio de que conociera a Byron, a Goethe ni a Schiller, de modo que bajó al sepulcro creyendo que Goldoni era el primer poeta de su tiempo"(155ab).

No son pues ni la obra ni la figura de Moratín quienes reciben la plena adhesión del novelista canario, pero sí su actitud de enfrentamiento con un teatro fantasioso y degenerado, descaradamente patrioter y reaccionario, en nombre de una poética de la naturalidad, del compromiso ético progresista y de lo que Galdós creía ver de realismo en la comedia ilustrada.

Si el *Episodio* de 1873 comienza con la parodia de una comedia barroca y pasa por la del boicot antimoratiniano, culmina con la narración estremecedora, nada paródica, de una tragedia, y ahora Galdós elige el *Otelo* para representar un tema que a partir de este momento se extenderá por toda su obra, el del honor y los celos. Los capítulos XXII a XXVI constituyen un cuadro antológico de la novelística española, y se nos otorga el privilegio de presenciar, como espectadores en segunda instancia, la representación que unos actores llevan a cabo, simultáneamente, en su vida y sobre el escenario. Teatro pues dentro del teatro dentro de la novela, en el que un actor histórico bien documentado, como Isidoro Maiquez, transformado en el personaje teatral de Otelo, pero que como personaje de novela sufre el embate de unos celos asesinos, se dispone a matar no sólo a Desdémona<sup>10</sup> sino también a la actriz que la representa, el personaje novelesco de Lesbia, a quien ama y cuyo engaño acaba de descubrir merced a

---

<sup>10</sup> Que aquí se llama Edelmira, pues la representación no toma como base el original de Shakespeare sino "una detestable traducción que Don Teodoro Lacalle había hecho del *Otello* de Ducis, arreglo muy desgraciado del drama de Shakespeare."(154b), que modifica sensiblemente el elenco de personajes, tal como Galdós explica pormenorizadamente a sus lectores. No obstante, y a pesar de la torpeza de la

una conspiración política urdida por la condesa Amaranta (trasunto en la realidad de la Duquesa de Alba), provocando así una fulminante fusión entre representación y vida. Curiosamente es Gabriel, que desempeña el papel equivalente al de Yago, quien impide la muerte en escena de Lesbia y la mutación de un asesinato ficticio en asesinato real, o al menos novelesco.

Parece como si Galdós, en 1873, anticipara las palabras de 1881 de Menéndez Pelayo sobre *Otelo*, cuando contrapone la pasión del personaje de Shakespeare a la sofisticación y alambicamiento del Tetrarca de Jerusalén calderoniano, pues Galdós capta en la misma clave que el santanderino la superior belleza de la tragedia inglesa, una clave de verosimilitud humana: "El artificio del drama había desaparecido, y el hombre mismo, el bárbaro y apasionado *Otelo*, espantaba al auditorio con las voces de su infamada ira. Un aplauso atronador y unánime estremeció la sala; nunca los concurrentes habían visto perfección semejante" (164a).

Moratín, al final del espectáculo, se pronuncia en contra del exceso de verismo de la representación: "Lejos de ser éste el camino de la perfección artística —dijo Moratín— lleva derecho a la corrupción del gusto y extinguirá en las ficciones el decoro y la gracia, para confundirlas con la repugnante realidad". Pero ahora Galdós ya no está con Moratín. Lo hace aparecer como un pedante y le reprocha la cortedad de su realismo. Como contrapunto, Gabriel, el narrador, cierra la novela enunciando el fundamento de toda poética realista, la semejanza entre ficción y vida: "Cosas hay en mi vida que parecerán de novela, aunque no creo que esto sea peculiar en mí, pues todo hombre es autor y actor de algo que, si se contara y escribiera, habría de parecer escrito y contado para entretenimiento [...] No hay existencia que no tenga mucho de lo que hemos convenido en llamar *novela*" (172b).

Para el propósito de este trabajo quisiera destacar tres observaciones, en la medida en que remiten al posicionamiento del discurso liberal sobre Calderón. La primera, la elección de *Otelo* y no, por ejemplo, de *A secreto agravio secreta venganza* o *El pintor de su deshonra*, no supone una renuncia a enfrentar la ideología casticista del llamado "honor calderoniano", pero sí que Galdós comenzaba a tomar postura más sobre el "calderonismo" contemporáneo que sobre la obra misma de Calderón. Para la comprensión histórica de esta escena narrada por Galdós debe tenerse en cuenta que era una réplica en toda regla a los dramas de la honra calderoniana de su propia época, los

---

versión, el drama de amor y celos alcanza en toda su plenitud shakespeariana a los actores, al público y, sobre todo, al narrador.

de Echegaray, Sellés, Cano y, sobre todo, Tamayo y Baus<sup>11</sup>, cuyo *Un drama nuevo*, estrenado en 1867 y por tanto reciente en el momento en que Galdós escribe *La corte de Carlos IV*, también tomaba como soporte intertextual el *Otelo* shakespeariano (además de otros dramas) y utilizaba el mismo recurso del actor que funde en su actuación el drama real del honor con el ficticio que ha de representar, en un cuadro de teatro dentro del teatro. Tamayo prestaba también a Galdós el procedimiento de la sustitución de la carta que provoca el desenlace, así como la disposición argumental que busca el desenlace de la obra segunda en la escena del asesinato de la esposa en la obra modelo. La diferencia que separa en este preciso aspecto *Un drama nuevo* y *La corte de Carlos IV* es bien significativa. El Yorik-Otelo de Tamayo y Baus mata a la Alicia-Desdémona en escena, pero el Isidoro Maiquez-Otelo no mata a la Lesbia-Desdémona de Galdós. Quedan así abiertas las puertas a la crítica progresivamente aguzada que el discurso liberal elaborará a propósito del código del honor que identifica como calderoniano, código que se irá constituyendo, andando el tiempo y las obras, en uno de los campos elegidos por el liberalismo progresista para librar su batalla ideológica contra el discurso casticista y católico.

La segunda observación se refiere precisamente al discurso alternativo que comienza a elaborar Galdós en esta novela. Gabriel Araceli será el primero de una larga serie de héroes que contraponga a un código de la honra como opinión otro del honor como dignidad personal. Cuando la duquesa Amaranta intenta utilizarlo para su siniestra intriga de palacio, Gabriel, el criado de una comedianta, que sabe lo mucho que la duquesa puede favorecerle en su ascenso social, se rebela afirmándose precisamente en esta idea del honor: "Yo soy hombre de honor, yo soy hombre que siento en mí una repugnancia invencible de toda acción fea y villana que me deshonor a mis propios ojos [...] de nada vale que mil tontos me aplaudan si yo mismo me desprecio" (141a). Y cuando los señores que le pagan se burlan de esa pretensión de honor en un pícaro callejero, Gabriel examina sus propios sentimientos y se confiesa con orgullo: "si esto no es el honor, que venga Dios y lo vea"(186b).

---

<sup>11</sup> La crítica especializada del XIX ha observado que la mayor influencia del teatro de Calderón sobre el de la segunda mitad del siglo se efectúa a través del tema del honor. Leonardo Romero (1981,115-117), cuidando de apuntar diversos matices, y Joaquín Álvarez Barrientos (2000, 303-304) así lo señalan en sus estudios panorámicos. Más en detalle, y abordando además la actitud de Galdós, examina el tema D.Estébanez Calderón (1983). La relación entre *Un drama nuevo* y *La corte de Carlos IV* ha sido tratada parcialmente, sobre todo a partir del procedimiento de la carta sustituida, en diversos estudios que no tienen directa relación con lo que aquí me preocupa. Dolores Troncoso en su edición del *Episodio* (1995, LIII) resume con acierto el estado de la cuestión.

La tercera y última observación se refiere a la muy consciente evocación en estos primeros *Episodios Nacionales* del universo narrativo de la picaresca. Situaciones, personajes, actitudes, frases enteras, nos traen una y otra vez al recuerdo a *El Lazarillo*, a *El gran tacaño* (que era como llamaban a *El buscón*), al *Guzmán de Alfarache*, al *Rinconete y Cortadillo* o a *El diablo Cojuelo*. Las palabras derivadas de "pícaro", como "picardía", "picarona", "picaronazo", etc. pueblan la novela de manera tan insistente que no es posible pasar por alto su intención de manifiesto. Para entender plenamente lo que esto significa quizás conviene tener en cuenta la disyuntiva que los progresistas del siglo XIX establecen en la tradición literaria española entre novela y teatro del siglo de oro. Rafael Altamira, tan vinculado al krausismo como a Galdós y Clarín, lo expresa en su ya tardía *Historia de la civilización española* (1901), añadiéndole una valoración personal: "El contraste que ofrecen las dos ramas literarias que acaban de citarse [la novela y el teatro] es una nueva prueba de la riqueza de inspiración y de visión de la vida *real e ideal* que caracteriza el espíritu de nuestros escritores [...] La novela picaresca retrata con realismo vigoroso y espontáneo, en que el artificio técnico juega muy poco, una parte de la sociedad y de las costumbres españolas, tan castiza entonces como reducida a sus propios límites y que, por tanto, sería error profundo considerar como expresión de la entera vida española [...] Frente a ella el teatro refleja, juntamente con elementos vulgares de la sociedad, la parte noble del alma nacional, sus ideales y virtudes, así como la preocupación por los más altos problemas de filosofía, de teología, de derecho, de política, de convivencia social y de pasiones humanas [...] El cuadro real e ideal que de la sociedad española ofrece así nuestro teatro de los siglos XVI y XVII, templea y corrige el que pudiera producirse, a este mismo propósito, de la novela picaresca."

Es obvio que Altamira, en 1901, se decantaba por la visión más ideal que real del teatro. El Galdós de 1873 lo hacía por la más real que ideal de la novela. Ambos formaban parte de un mismo discurso que distribuía el trabajo entre los dos géneros: "lo real" para la novela, "lo ideal" para el teatro. En medio, como síntesis posible, el Cervantes del *Quijote*: "El caso de Cervantes es único y expresa la conjunción de aquellas dos direcciones en una sublime unidad de visión", escribe Altamira (185-186). Años más tarde, en *En torno al casticismo* (1895), Unamuno hará un diagnóstico muy semejante, pero la apología de la vía cervantina como síntesis traerá consigo una severa crítica a Calderón.

En 1873 Galdós se inclina por la novela picaresca como vehículo para el discurso ideológicamente liberal y estéticamente realista que postula, aunque asume el teatro calderoniano como tradición y comienza a elaborar una imagen nueva de ese teatro, una imagen ambivalente, con dos dimensiones bien diferenciadas, la de *La vida es sueño* y la de *El médico de su honra/ El pintor de su deshonra*. En la primera dimensión, la percepción del vivir como una experiencia vacilante entre la realidad y el sueño, se mezcla de forma casi inseparable con la conciencia de la vida personal como representación teatral en el gran teatro del mundo, pero también con la ficcionalización de la vida por la literatura, en una amalgama de temas que Galdós inaugura en *El doctor Centeno* (1883), que continuará en *El amigo Manso*, pero que desarrollará extraordinariamente en la última fase de su producción, en la espiritualista, por medio de obras como *Misericordia* o *Nazarín*, proporcionando a su obra un trasfondo filosófico que procede en gran medida de la tradición literaria española, la calderoniana y la cervantina.

En la segunda dimensión, Galdós ubica a Calderón como interlocutor, pero no para mostrarle su acuerdo sino su réplica. Una réplica que comienza en *Tormento* y que continúa en *La de Bringas*, *Fortunata y Jacinta*, *Realidad*, *Tristana* o *El abuelo*. Clarín, desde algunos de sus primeros cuentos, "Amor è furbo", "Las dos cajas", "Un entierro", pasando por novelas cortas como *Superchería* o *Doña Berta*, hasta llegar a *La Regenta* y a *Su único hijo*, proporciona una imponente caja de resonancia a la réplica de Galdós a Calderón: en ella Calderón es identificado con el código del honor, el código del honor con la barbarie, a la que es preciso replicar con el aprendizaje de la autocrítica del varón y del valor de la tolerancia, en primer término (*Tormento*, *La Regenta*), del reconocimiento de la primacía de los lazos del espíritu sobre los de la carne (*Su único hijo*, *El abuelo*), y sólo en último término con el de la aceptación de las razones de la mujer (*La Regenta*, *Tristana*).

En las dos generaciones siguientes, en los límites mismos del discurso liberal, la réplica de Galdós y de Clarín a Calderón se transforma en la condena explícita y sin paliativos del Azorín de *La voluntad*, en la burla del Valle Inclán de *Los cuernos de Don Friolera*, en la parodia y reversión del arquetipo calderoniano de *El curandero de su honra* de Ramón Pérez de Ayala, en la protesta lírica del Gabriel Miró de *El obispo leproso*, y en la ambigua meditación de un Unamuno que en *En torno al casticismo* identifica a Calderón con la España castiza que debe dejarse atrás, pero que en *Niebla* retoma con fuerza los temas simbólicos de *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*

para expresar su concepción de la existencia humana como un incierto afán envuelto por las brumas.

Después de Valle Inclán, de Unamuno, de Pérez de Ayala, será necesario volver a pensar a Calderón, reconstruir su imagen sobre la base de lecturas diferentes, pero ésta es ya otra historia y yo ya acabé mi turno de palabra.

JOAN OLEZA

Universitat de Valencia

Diciembre del 2000.

### **BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA CITADA.**

Joaquín Álvarez Barrientos (2000), "Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación", en L.García Lorenzo (ed), *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel, 2000, ed. Reichenberger, 279-324.

Rafael Altamira (1901): *Historia de la civilización española*. Cito por la edición de Rafael Asín Vergara en Barcelona. Crítica. 1988.

Francisco de Paula Canalejas (1875), "Del carácter de las pasiones en la tragedia y en el drama", Discurso leído ante la Real Academia Española en la sesión pública inaugural de 1875. Cito por J.López Morillas (ed), *Krausismo: estética y literatura. Antología*. Barcelona, labor, 1973, 55-90.

Agustín Durán (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Madrid. Cito por R.Navas (ed), *El Romanticismo español. Documentos*. Salamanca, Anaya, 1971.

Manuel Durán y Roberto González Echevarría eds.(1976), *Calderón y la crítica: historia y antología*. Madrid, Gredos, 2 vols.

Demetrio Estébanez Calderón (1983), "El tema del honor calderoniano en el teatro de Galdós", en L.García Lorenzo (ed), *Calderón, III*, Madrid, CSIC, 1983, 1389-1404.

*Galdós periodista*. Madrid. 1981. Edición facsímil.

Francisco Giner de los Ríos (1862), "Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna", en *Estudios de literatura y arte*. En *Obras Completas* Madrid, 1919,

t.III. Cito por J.López Morillas (ed), *Krausismo: estética y literatura. Antología*. Barcelona, labor, 1973, 111-162.

Alberto Lista (1836), *Lecciones de Literatura Española explicadas en el Ateneo...*Madrid.

Abelardo López de Ayala (1879), "Acerca del teatro de Calderón". Cito por *Obras Completas*, Madrid, BAE, 1965.

Carmen Menéndez Honrubia, (1990), "El teatro clásico durante la Restauración y la Regencia (1875-1900)", *Cuadernos del teatro clásico*, 5, 1990, 187-207.

Marcelino Menéndez Pelayo (1881), *Calderón y su teatro*. Cito por *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III, Santander, 1941, 87-305.

Joan Oleza (1995): "El debate en torno a la fundación del Realismo. Galdós y la poética de la novela en los años 70." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosiano (1992)*. Las Palmas de Gran Canaria. Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria. 1995, vol II, 257-277.

Armando Palacio Valdés (1881): "El centenario de Calderón", en *Obras Completas*. Madrid. Aguilar. Tomo II, 1945, 1467-1469.

Allison Peers (1967), *Historia del movimiento romántico español*. Madrid, Gredos, 2 vols.

Felipe Picatoste (1881), "Concepto de la naturaleza deducido de las obras de Don Pedro Calderón de la Barca". Cito por Manuel Durán y Roberto González Echevarría eds. (1976), 166-248.

Manuel de la Revilla (1881): "Calderón y Shakespeare", *La Ilustración Ibérica y Americana*, 22 de mayo de 1881, 322-323.

María José Rodríguez Sánchez de León (1990), "El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX", *Cuadernos del teatro clásico*, 5, 1990, 77-98.

Leonardo Romero Tobar (1981), "Calderón y la literatura española del siglo XIX", *Letras de Deusto*, 11, 101-124.

Jesús Rubio Jiménez (1990), "Notas sobre el teatro clásico español en el debate sobre el realismo escénico", *Cuadernos del teatro clásico*, 5, 1990, 171-186.

Michael Schinasi (1985), "The History and Ideology of Calderon's Reception in Mid-Nineteenth-Century Spain", *Segismundo*, 40-41, 127-149.

W.H.Shoemaker, *Los artículos de Galdós en La Nación. 1865-1868*. Madrid. Insula. 1972.

Henry W.Sullivan (1983), *Calderón in the German Lands*, Cambridge, Cambridge U.P.

Joan Oleza: Calderón y los liberales. 2003.

Manuel Tamayo y Baus (1860), "De la Verdad considerada como fuente de belleza de la literatura dramática", en *Discursos de la Real Academia Española, II*, Madrid, Imprenta Nacional, 1860, 255-290.

Dolores Troncoso ed. (1995): *Galdós: Trafalgar. La corte de Carlos IV*. Barcelona. Crítica "Biblioteca clásica".

Juan Valera (1888): "Pedro Calderón de la Barca", *Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano*. Cito por *Obras Completas*. Madrid. Aguilar. Tomo II. 2ª ed. 1949. 767-780.