

MENÉNDEZ PELAYO Y LOPE DE VEGA: LA LUCHA POR EL CANÓN

Joan Oleza

Universidad de Valencia

HA costado mucho deshacerse de la idea de un Lope de Vega creador y fundador, por obra y gracia exclusivas de su genio, del sistema entero del teatro nacional español, y no estoy nada seguro de que a estas alturas nos hayamos deshecho de aquella otra vetusta aseveración según la cual todo el teatro anterior a Lope de Vega es por definición pre-lopista, con lo que su reconocimiento depende de su mayor o menor aproximación al modelo del Fénix. Ha costado tanto, al menos, como costó construirla, porque si hoy nadie duda del papel relevante que le tocó jugar a Lope en la extraordinaria empresa colectiva, a la vez creativa y civil, de la práctica escénica de la *comedia nueva*, no era ni mucho menos así en la primera mitad del siglo XIX.

El propio Menéndez Pelayo describió el estado de la cuestión tanto en España como en Alemania, donde se inició la reivindicación canónica del teatro *antiguo* español, al que Agustín Durán propuso llamar *romántico* en su ensayo de 1828. El punto de partida de ese estado de la cuestión es la postergación de la figura de Lope:

Lope, poco antes de morir, puede decirse que estaba destronado en el gusto popular por algunos discípulos suyos, que habían perfeccionado ciertos géneros y formas que él no había hecho más que iniciar, o que habían exagerado sus defectos. Hoy es el día en que, gracias a esto, conocemos a Lope, más que en sí mismo, en las obras de sus discípulos, secuaces e inmediatos imitadores: hoy día Tirso y Alarcón, que en distintos sentidos aprovecharon los elementos de la comedia de Lope, son mucho más conocidos y apreciados que Lope mismo [...] la popularidad de Lope fue efímera (1942b: 91-92).

Como don Marcelino repitió muchas veces, toda la gloria de la reivindicación del teatro nacional español por los románticos de Jena fue capitalizada por Calderón de la Barca, a cuya obra atribuyeron los hermanos Schlegel, que no sabían nada del teatro anterior y poco o nada del de Lope, «perfecciones y excelencias que no son peculiares suyas, sino del sistema dramático que seguía» (1942e: 12-13). Toda la riqueza en suma que había conseguido acumular la práctica de más de treinta años de teatro y de múltiples poetas fue interpretada en términos de hallazgos geniales de Calderón. Lope, en cambio, «era poquísimo conocido en Alemania», no se habían leído sus obras, que no estaban en el mercado, lo cual explica que Lessing no lo conociera como dramaturgo, aunque sí *El Arte Nuevo*, que «Schiller no supo de él más que el nombre» y que Goethe, «sólo en su extrema vejez pudo ver algo de Lope en la traducción que Otto de Malsburg hizo y le dedicó en 1824, de *La Estrella de Sevilla*, *El Mejor Alcalde el Rey* y *La Moza del Cántaro*». Por su parte, en las obras de los Schlegel, «Lope está tratado como un improvisador semibárbaro¹. De manera que «la Alemania del primer tercio de este siglo, tan pródiga en interpretaciones sobre Calderón, no produjo sobre Lope una monografía que ni remotamente pueda ponerse al lado del libro inglés de lord Holland, con parecernos hoy tan pobre e insuficiente [...] en Inglaterra, sino en Francia [...] se trabajaba más y mejor sobre Lope que en Alemania» (1942g: 31-33). Es precisamente en la biografía de 1806 de lord Holland donde Menéndez Pelayo sitúa una «incompleta y tímida reivindicación» que se manifestó en «las refundiciones de Trigueros y don Dionisio Solís para España, en el estudio de Fauriel, en las traducciones de La Beaumelle y Damas-Hinard y en los primeros artículos de Vieil-Castel para Francia. Pero hay que confesar que de todos nuestros grandes poetas, Lope de Vega fue el que menos servicios debió a la crítica romántica, ni de su propio país ni de los extraños» (1942g: 40). En

¹ En otra ocasión estudié el desagrado de los Schlegel respecto de un Lope al que no habían leído, y las razones por las que la obra de Lope no era recuperable desde el discurso de los hermanos. Lope, cuyas obras, según Friedrich, «no satisfacen las exigencias más elevadas», fue «el precio que Friedrich Schlegel, con su severa crítica, hizo pagar al teatro español para poder entronizar a Calderón en el parnaso romántico europeo. Entregó voluntariamente a un Lope que no había leído a las zarpas de la crítica neoclásicista a cambio de rescatar para la romántica a Calderón. La operación de Friedrich, secundada y exportada por su hermano August Wilhelm, tuvo un casi completo éxito. He dicho casi, porque a pesar de ella ahí quedan, como excepción, las palabras, aunque breves, de Agustín Durán, la edición de Hartzenbusch o el enorme esfuerzo lector de Franz Grillparzer, aunque sólo pueda ser caracterizado muy tangencialmente como romántico, aunque no publicara en vida sus ensayos, y aunque una vez publicados nadie se preocupara de traducirlos» (Oleza: 1996: 3).

años posteriores van apareciendo en Alemania los *Estudios sobre Lope de Vega* (1839) de M. Enk, tentativa «imperfectísima», y las traducciones de los *Spanischen Dramen* (1841-44) de Dohrn, pero sobre todo la *Historia de la literatura dramática española* (1845), de Adolf Friedrich, Conde de Shack, que permitió por primera vez a los lectores disponer de una «reseña cabal de la monstruosa actividad poética de Lope» y conocer «las líneas generales de su sistema dramático» (1942g: 41).

En España, en cambio, «apenas puede citarse otra cosa que las páginas elocuentes y de mucho jugo estético, pero brevísimas, de un artículo de don Agustín Durán en la *Revista de Madrid* de 1839. La crítica de Lista, de Martínez de la Rosa, de Gil y Zárate... tratándose de Lope, es como si no existiera, y sólo ha servido para perpetuar errores y vulgaridades». El mérito mayor corresponde sin duda a Hartszenbusch, por su edición en los cuatro tomos de la Biblioteca de Rivadeneyra de ciento veinte y tantas comedias, «pero sin un prólogo, sin una nota, sin un comentario, sin una tentativa de clasificación, y a las veces con una selección muy caprichosa» (1942g: 40)².

En su estado de la cuestión, Menéndez Pelayo no admite más que dos puntos de referencia que le puedan servir de antecedentes, ambos escritos originalmente en alemán, el ya citado manual de Shack, que fundado «en información suficiente y aun vastísima para su tiempo», y escrito con toda la pasión de la juventud y con un talento crítico nada vulgar, «no sólo es uno de los libros de crítica más brillantes que produjo la escuela romántica, sino que, como historia general del teatro español, no ha sido superada hasta ahora, y conserva [cincuenta años después] la mayor parte de su valor primitivo» (1942g: 41). La otra referencia, el principal punto de apoyo crítico de Menéndez Pelayo en sus estudios sobre Lope de Vega, son los «apuntamientos críticos» tomados durante más de cuarenta años, sobre multitud de obras, por el dramaturgo y estudioso austríaco Franz Grillparzer, y que fueron a engrosar sus *Studien zum spanischen Theater*⁴. La identificación de Menéndez Pelayo con Grillparzer es completa, y no recuerdo ningún momento de disonancia entre ellos, todo al contrario: el santanderino aprovecha siempre que puede para subrayar su acuerdo con el austríaco, al que dedica, por

² Para una revisión del estado de conocimientos sobre Lope de Vega anterior a la obra del Conde de Shack, puede consultarse J. Oleza (1996: 2-3).

³ La obra, cuando Menéndez Pelayo escribe estas líneas, era bastante reciente en castellano, traducida por Eduardo de Mier, y publicada en Madrid, por M. Tello, Impresor de Cámara de Su Majestad, 5 vols., 1885-87.

⁴ Publicados en sus *Sämmtliche Werke*. Vol. VII. Stuttgart, 1879.

intermedio de Farinelli, uno de sus ensayos: «Lope de Vega y Grillparzer», publicado en 1894.

Afirmado sobre estos precedentes, un Menéndez Pelayo veinteañero se impone ahora una doble tarea, que seguirá desempeñando hasta el final de sus días, la de cambiar el canon dentro del teatro español de la edad de oro, como él le llama, y la de construir una imagen de Lope y de su teatro adecuada a su ambición y a sus convicciones como historiador. De hecho, y en última instancia, estas serán sus dos mayores aportaciones al conocimiento de la obra de Lope y a su papel dentro del teatro clásico español: el establecimiento de un nuevo canon hegemonizado por Lope y la invención de un Lope esencial. La segunda de estas tareas ya la esboqué en otros trabajos⁵ y requerirá una mayor sistematización algún día. Trataré ahora de explicar la primera tarea, la lucha por el canon, en su propio contexto, en el marco de la historia cultural del siglo XIX, sobre la que Menéndez Pelayo se proyecta con todo su extraordinario peso intelectual, pero de la que recibe también sus incitaciones y orientaciones de base.

LA LUCHA POR UN NUEVO CANON¹

QUE Menéndez Pelayo estuviera convencido del papel canónico que le correspondía al conjunto del teatro antiguo español dentro de la configuración «nacional» de nuestra literatura parece fuera de toda duda. A menudo habla de «el glorioso teatro del siglo XVII» (1942d: 39) y constata que, fuera del teatro inglés, cuya grandeza reduce a la figura de Shakespeare, no admite parangón en ningún otro país.

Se sumaba con su reconocimiento al que habían inaugurado con el siglo los hermanos Schlegel en Jena, y al que se había apuntado, en la llamada *querrela calderoniana* (1814-1820), Nicolás Böhl de Faber. No obstante, tanto en los primeros como en el segundo, su rescate del teatro antiguo español llega a remolque de su apología de la figura de Calderón: es su telón de fondo. Hasta ese momento, se trata de una operación del discurso europeo conservador y anti-ilustrado, que en el caso de Böhl de Faber adquiere características militantes, al derivar su defensa de Calderón en un abierto combate contra la ideología liberal y afrancesada. Con el *Discurso* (1828) de Agustín Durán, se produce un giro importante, que incorpora el pensamiento liberal-moderado a la recuperación del teatro antiguo español. Durán pasa

⁵ Véase, por ejemplo, J. Oleza (1994), (1997), (2005).

el protagonismo al conjunto del teatro español del xvii, al que define como romántico y como nacional: sus citas de nombres concretos seleccionan el dúo Lope-Calderón, el trío que les incorpora a Tirso o el cuarteto que añade a Moreto. Al llegar al final despliega, no obstante, toda una serie de nombres que van desde Virués hasta Solís, Rojas o Matos, como muestra de la riqueza colectiva de nuestro teatro. En las alusiones individuales, muy pocas, Calderón aparece mejor caracterizado que Lope, de quien se destaca únicamente su fecundidad e invención, pero a quien se reconoce como fundador, pues «todos estos ilustres ingenios fueron discípulos, imitadores y aun a veces copiantes de Lope» (1828: 86). También se detiene Durán, aunque brevemente, en el *Arte nuevo*, pero es para deducir que Lope «siguió como por instinto el impulso del gusto público», pues «a todos consta que Lope, desconociendo su propio mérito en haber hallado una nueva senda de creaciones poéticas, lloraba amargamente el haberse separado, para seguirla, de la que dejaron abierta los Sófocles y los Eurípides» (1828: 44-45).

Y en la continuación y despliegue de ese giro el discurso conservador sobre «el teatro nacional español», comienza a ser completado, en los años 60, por un discurso de signo liberal, [...] que encuentra su plena formulación en liberales moderados como Juan Valera, entre los krausistas españoles, como Giner de los Ríos o Francisco de Paula Canalejas, para dar posteriormente una nueva vuelta de tuerca en el período naturalista de Galdós y Clarín. Esta nueva apropiación del teatro *nacional* español, denominación ya consagrada en la segunda mitad del siglo, que sigue capitalizado como primera figura por 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 liberal cuya necesidad había predicado Giner de los Ríos y comenzado a poner en práctica Rafael Altamira (Oleza: 2003: 397).

Menéndez Pelayo, que debatió sobre la ciencia española con los krausistas, a quienes consideró sus adversarios filosóficos, compartirá con ellos esa adhesión al «teatro nacional español», que para entonces implica a casi todo el espectro ideológico del país. Sin duda la razón de fondo es que unos y otros trabajan en la elaboración de una imagen nacional de nuestra cultura.

No obstante, el escritor montañés tiene una clara conciencia de que toda condición canónica puede ser cambiada, y si por razones de mercado hoy se

vilipendia a Murillo y mañana quizá se sacrifique a Velázquez en beneficio del Greco, en el teatro, y por razones más desinteresadas,

ha sido rectificada varias veces, y aún ha de serla en lo sucesivo, la que pudiéramos llamar tabla o canon de valores de nuestra antigua dramaturgia. Hoy nos pasma, por ejemplo, que el sesudo Luzán y otros críticos del siglo XVIII pusiesen a Solís al nivel de Calderón [...] Rojas y Moreto, excelentes poetas, sin duda, pero menos originales que ingeniosos, han sido puestos al nivel de los colosos por la perfección singular de dos obras que son la resultante de una larga serie de ensayos anteriores (1942e: 11).

A partir de esta doble afirmación, la de la condición canónica de nuestro teatro y la de la modificabilidad del canon, Menéndez Pelayo se dispone a dar la batalla por un nuevo canon para el teatro español, desplazando del lugar de privilegio a Calderón e instalando en su lugar a Lope. Tiene el precedente de Grillparzer, que inició en Alemania «la reacción antic Calderoniana [...] después de haber empezado, como todos, imitando a Calderón» (1942g: 28), quien pronto se entregó por entero al culto a Lope de Vega. En su ensayo sobre Grillparzer, Menéndez Pelayo define ya a Lope como «el más grande de los ingenios españoles», después de Cervantes (1942g: 29), y en plena madurez, apenas dos años antes de su muerte, el Menéndez Pelayo que gira su mirada hacia lo escrito treinta años antes, en sus célebres conferencias sobre «Calderón y su teatro», reconoce que

ya entonces [...] mi íntima predilección se inclinaba hacia Lope [...] Con el tiempo fue creciendo en mí esta admiración y haciéndose más razonada conforme más iba penetrando en el mágico laberinto de las comedias de Lope, que forman por sí solas una literatura entera. Y al encontrarme con aquel inmenso repertorio, en que parecen agotadas todas las combinaciones dramáticas posibles, concebí el propósito, acaso temerario, de darlo a conocer íntegramente.


Ahora, pasados los años, y sumados muchos otros esfuerzos a los suyos, Menéndez Pelayo da por conseguida

la rehabilitación del arte de Lope, que puede considerarse definitivamente afianzada sobre una base sólida y documental. El astro de Calderón no se ha apagado, ni nadie trata de extinguirle, pero lanza fulgores menos intensos que el de su glorioso y triunfante predecesor (1942e: 17).

Lo expresa, como puede observarse, en términos de gloria y de triunfo que resuenan bélicamente, como sin duda se planteó el joven Menéndez Pelayo.

yo la lucha por el canon y como sigue concibiéndola el viejo, aunque matice mucho más sus expresiones, restándoles virulencia, aunque no convicción.

UN CRITERIO ESTÉTICO AUTÓNOMO, NO DOCTRINARIO

 A pregunta que surge, a cien años de distancia de esas palabras, es por qué esa lucha por cambiar la cumbre del canon teatral español. ¿Fue un puro capricho personal o hay, en las convicciones de don Marcelino, razones de fondo que las afianzan y movilizan? En la respuesta a esta pregunta se tocan muy de cerca los fundamentos mismos del pensamiento del gran intelectual montañés.

En principio todo parecía predestinado para que Menéndez Pelayo se sumara al culto a Calderón, que llegaba hasta él encarnado en aquella poderosa imagen conservadora, surgida en Alemania (Sullivan: 1983), 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, completada ahora por aquella otra imagen liberal, la de un Calderón idealista, autor de dramas filosóficos trascendentales y de los dramas del ideal del honor (Oleza: 2003), y consagrada institucionalmente por efemérides como el traslado de sus restos, en 1869, a la iglesia de San Francisco, donde se proyectaba un Panteón de hombres ilustres, finalmente no realizado, y con la celebración del Segundo Centenario de su muerte en 1881.

Y el Menéndez Pelayo que en ese año del centenario imparte sus conferencias sobre Calderón es el Menéndez Pelayo que, impulsado por Gumersindo Laverde, había entrado de lleno, cinco años antes, entre abril y septiembre de 1876, en el debate con Gumersindo de Azcárate y Manuel de la Revilla sobre la ciencia española, que recogió ese mismo año en su libro *Polémicas, indicaciones y proyectos sobre la ciencia española* (1876). Como observará muchos años después, en un libro póstumo (1989), Pedro Sainz Rodríguez, sin duda el mayor responsable de la institucionalización de Menéndez Pelayo como intelectual orgánico del nacional-catolicismo⁶, el objetivo del escritor montañés en la polémica fue enfrentarse a la tesis krausista de que la intolerancia religiosa y la adhesión al dogma católico habían sido la causa del atraso científico español de los últimos tres siglos,

⁶ Fue ministro de Educación Nacional en el gobierno de Franco, y desde esa posición proclamó a Menéndez Pelayo, en plena guerra, base doctrinal del sistema educativo que el nuevo régimen iba a implantar para regenerar el país. (Álvarez Junco: 2001: 460).

•aunque, como consecuencia de su posición, resultase evidentemente una apología del catolicismo y de su compatibilidad con el desarrollo científico» (Sainz Rodríguez: 1989: 244). Y es también el Menéndez Pelayo que estaba preparando su *Historia de los heterodoxos españoles*, obra que representa el momento más extremado del integrismo católico de su autor, cuyo primer volumen se publicaría en 1880, y en cuyo Epílogo del 7 de junio de 1882 (1978: 505) puede leerse:

¿Qué se deduce de esta historia? A mi entender, lo siguiente:

Ni por la naturaleza del suelo que habitamos, ni por la raza, ni por el carácter, parecíamos destinados a formar una gran nación. Sin unidad de clima y producciones, sin unidad de costumbres, sin unidad de culto, sin unidad de ritos, sin unidad de familia, sin conciencia de nuestra hermandad, ni sentimiento de nación, sucumbimos ante Roma [...] Fuera de algunos rasgos nativos de selvática y feroz independencia, el carácter español no comienza a acentuarse sino bajo la dominación romana. [...] España debe su primer elemento de unidad en la lengua, en el arte, en el derecho, al latinismo, al romanismo. Pero faltaba otra unidad más profunda: la unidad de la creencia [...] Sin un mismo Dios, sin un mismo altar, sin unos mismos sacrificios; sin juzgarse todos hijos del mismo Padre y regenerados por un sacramento común; sin ser visible sobre sus cabezas la protección de lo alto [...] ¿Qué pueblo habrá grande y fuerte? [...] Esta unidad se la dio a España el Cristianismo. La Iglesia nos educó a sus pechos, con sus mártires y confesores, con sus Padres, con el régimen admirable de sus Concilios. Por ella fuimos nación, y gran nación, en vez de muchedumbre de gentes colecticias, nacidas para presa de la tenaz porfía de cualquier vecino codicioso [...] El sentimiento de patria es moderno; no hay patria en aquellos siglos, no la hay en rigor hasta el Renacimiento; pero hay una fe, un bautismo, una grey, un Pastor, una Iglesia, una liturgia, una cruzada eterna, y una legión de Santos que combaten por nosotros [...] Dios nos concedió la victoria, y premió el esfuerzo perseverante, dándonos el destino más alto entre todos los destinos de la historia humana: el de completar el planeta [...] España, evangelizadora de la mitad del orbe, España, martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad: no tenemos otra. El día en que acabe de perderse, España volverá al cantonalismo de los Arévacos y de los Vectones, o de los reyes de Taifas.

Pero un año antes, el 30 de mayo de 1881, y en el marco de las celebraciones por el Centenario de Calderón, tras varios discursos y brindis convencionales a cargo de profesores españoles y extranjeros, se levantó don Marcelino y anunció que iba a pronunciar su contundente Brindis del

Retiro, en que asoció todo este discurso con el teatro de Calderón. Voy a brindar, anuncia,

por lo que nadie ha brindado hasta ahora [...] por las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana [...] que es el *substratum*, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte [...] Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, de la cual fue escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía que separó de nosotros a las razas septentrionales. [...] En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos *liberales* (1942a).

Álvarez Junco, en un libro reciente (2001) sobre la construcción de la identidad nacional de España en el siglo *xx*, propone una clave explicativa para este discurso: «Menéndez Pelayo era el llamado a dar forma definitiva a la construcción intelectual de esta versión católico-conservadora del nacionalismo que se había ido gestando a lo largo de los cincuenta años anteriores». Si Jaime Balmes puso la primera piedra de esta construcción, por medio de la cual el pensamiento conservador completaría el proceso de aceptación de un nacionalismo que había nacido bajo signo liberal, fue Menéndez Pelayo quien «puso la última piedra del edificio» (459). Con la *Historia de los heterodoxos*, además, «lanzaba la idea de la *anti-España*. Identificaba al enemigo interno. Y con ello no le faltaba nada al nacional-catolicismo conservador» (456-57).

Sea como fuere, lo cierto es que todo parecía predisponer al don Marcelino de *La ciencia española* y de *Los heterodoxos* a aceptar la primacía de Calderón sobre el teatro español. «¿No es Calderón [...] el más legítimo heredero de la musa católica de Dante?», se preguntará años después (1942e: 16).

Tanto más cuanto Lope de Vega no podía ser recuperado por medio de este discurso, pues no sólo su poco ejemplar biografía o sus desvergonzadas cartas al duque de Sessa despiertan frecuentes reticencias en don Marcelino, sino que, además, como dramaturgo religioso no le interesó nunca

demasiado. De sus autos, juzgados en su conjunto, y a pesar del orgullo erudito que podía haberle al dar a conocer por primera vez la mayoría de ellos, dirá: «Lope resulta mucho más original, mucho más creador en el drama profano que en el sagrado, y más en el historial que en el alegórico; la fórmula definitiva de éste quedaba reservada para los tiempos de Calderón» (1919-1927: I, 27). Y en cuanto a sus dramas y comedias de asunto religioso, le oiremos una y otra vez decir: «En esta comedia, como en muchas otras de las llamadas *de santos*, lo profano vale más que lo sagrado» (1919-1927: II, 17). Ninguna de ellas es considerada entre las mejores de Lope, aunque sea capaz de destacar *Lo fingido verdadero* y *El capellán de la Virgen* entre las más notables, pero siempre dentro del acotado repertorio religioso, y ponderar determinadas cualidades en obras como *Barlaám y Josafat*, *La gran columna fogosa*, *El divino africano*, *El niño inocente de La Guardia*, *San Isidro Labrador* o *La buena guarda*.

A mi modo de ver, la figura de Lope se le impone a Menéndez Pelayo no tanto por razones ético-ideológicas como por preferencias estéticas. Y Don Marcelino, incluso el de estos años jóvenes y más sectarios⁷, establece siempre que puede una neta separación kantiana entre las esferas de lo bello, de lo útil y de lo verdadero. «No se ha de erigir el orden estético en disciplina moral, ni confundir el sueño del arte con la acción viril». Pedro Sainz Rodríguez (1989: 254), que cita esta máxima del filósofo montañés, ha insistido en «su enemiga inveterada contra el arte docente». En la *Historia de las ideas estéticas* su autor se acoge a una fórmula de Santo Tomás que considera exacta y que alega en repetidas ocasiones: «Con declarar que el bien y la belleza, aunque sean una misma cosa en el sujeto, se distinguen racionalmente, quedaba de hecho consolidada la independencia de la estética

⁷ En el pensamiento de Menéndez Pelayo es preciso tener siempre un cuidado exquisito con el momento en que se manifiesta, pues no sólo es un pensamiento en continua auto-rectificación (a las célebres *palinodias* que anotó Dámaso Alonso (1956) podrían añadirse algunas otras, y entre ellas alguna muy significativa de carácter ideológico) sino también un discurso que evoluciona de etapa en etapa, y no es lo mismo el Menéndez Pelayo del «Brindis del Retiro», pongamos por caso, que el posterior de la *Historia de las ideas estéticas*. Menéndez Pidal estableció hasta cuatro etapas en la evolución de Menéndez Pelayo. La primera de ellas, entre 1876 y 1881, sería la de la polémica ideológica, con *La ciencia española* y *Los heterodoxos* como obras más emblemáticas; la segunda, la de la estética, centrada por *Las ideas estéticas* (1883-1891); la tercera, la de la erudición y la crítica, con la *Antología de poetas líricos* (1890-1908) y los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*; la cuarta y última, la de *Los orígenes de la novela* (1905-1914). Tomo la cita de Sainz Rodríguez (1989: 247), que no identifica su fuente.

como ciencia distinta de la ética» (1940 ss.: I, 165)⁸. Pero los fundamentos modernos sobre los que asienta su convicción el filósofo montañés proceden de Kant, para quien «lo bello es [...] una finalidad sin fin» (1907: VII, 36)⁹, y «sólo el placer de lo bello puede considerarse libre, puesto que sólo él está inmune de todo interés, ni sensual ni racional» (1907: VII, 34). En su balance final de la estética kantiana puede leerse que Kant proporciona a las «teorías de lo Bello una base crítica y analítica que establece la independencia de su objeto, y pone a salvo los derechos del genio artístico contra el menguado criterio de utilidad, contra el empirismo sensualista, y también (¿por qué no decirlo?) contra las intrusiones del criterio ético mal entendido y sacado de quicio» (1907: VII, 58).

Estas últimas palabras parecen una apostilla a la polémica que en la prensa y en los salones del Ateneo se desencadenó sobre la utilidad del arte y que enfrentó a idealistas hegelianos por un lado y a partidarios del arte docente por el otro, y que dio comienzo a la batalla sobre el realismo en España. La polémica había tenido unas primeras escaramuzas muy tempranas, como el ensayo de 1860 *De la naturaleza y carácter de la novela*, de Juan Valera, buen amigo de Menéndez Pelayo, que estaba sólo a cuatro años de distancia del gran escándalo producido en Francia con la publicación de *Madame Bovary* (1856) y a tres del manifiesto *Le réalisme* de Champfleury, a propósito de la célebre y no menos escandalosa exposición de Courbet. Pero de estas tempranas escaramuzas se pasó a una controversia generalizada entre los años de 1874 y 1877, a partir, según ya señalara G. Davis (1969), de un estimulante artículo de F. Pi y Margall en la *Revista de España*, al que siguieron, entre otros episodios, los debates del Ateneo de 1875 y 1876, la polémica Vidart-Navarrete (1874-1876) en torno a *Pepita Jiménez*, numerosos artículos de diversos autores y la andanada de Pedro Antonio de Alarcón, en 1877, con su discurso de ingreso en la Academia, que alineaba el discurso militantemente católico y conservador con las posiciones de un realismo docente y atacaba con una desahogada vehemencia la tesis kantiana de la independencia del arte respecto de la moral (Oleza: 1992). Menéndez Pelayo y, sobre todo, Valera, completarán los fundamentos kantianos de su concepción de un arte libre, autónomo de la moral, en la estética idealista alemana de Schelling y, sobre

⁸ Cito excepcionalmente por la Edición Nacional de las *Obras Completas*. Santander, CSIC, 1940.

⁹ Cito por *Obras Completas*. 2ª edición, corregida y aumentada. *Historia de las ideas estéticas*, vol. VII. Madrid, Imprenta de la viuda e hijos de M. Tello, 1907. Esta es la edición que manejaré, salvo advertencia de lo contrario, en las citas sobre esta obra.

todo, de Hegel¹⁰: «El arte que Hegel estudia, y el único que considera digno de ocupar la atención de la ciencia, es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve de vano pasatiempo o de vehículo para la verdad y práctica moral» (1907: VII, 281).

Esta arraigadísima posición estética legitimaba, desde su perspectiva, su poco entusiasmo, incluso su disgusto, por los autos sacramentales, tan determinantes en la imagen de Calderón, y a los que Menéndez Pelayo consideraba arte al servicio de la fe y la doctrina religiosas, esto es, para decirlo con palabras del XIX, arte docente, el tipo de arte que tanto don Marcelino como su amigo Valera rechazaban. Si sobre los autos de Lope sugiere que su autor debió de considerarlos «como ejercicios de piedad más que de literatura» (1919-1927: I, 19), sobre los de Calderón se expresa así: «Por caso único en todas las literaturas, él llegó, si no a crear, por lo menos a fijar el drama teológico, que será una singularidad, será una excepción y hasta una aberración estética», por más que sean obra «de un entendimiento capaz de abarcar las más altas nociones de la teología y de la filosofía, vestir las de forma y llevarlas a las tablas» (1942b: 292). El auto, en general, lo considera no sin contradicción con lo anterior, «un género, de suyo, convencional y artificioso, y sujeto a un molde y a un patrón adoptado desde antiguo, y en que era difícil hacer nada original ni nuevo» (1942b: 113).

LOS PRESUPUESTOS ESTÉTICOS DE LA CRÍTICA A CALDERÓN: EL CLASICISMO Y EL HUMANISMO CRISTIANO

PERO la crítica que Menéndez Pelayo elabora sobre Calderón no procede sólo de esa concepción estética de lo bello como una esfera autónoma. Hay aspectos de esa crítica que no tienen nada que ver con ello, como por ejemplo el reproche que ya había comenzado a dirigirle una parte del pensamiento liberal, y muy especialmente Galdós, en ese *Episodio Nacional* de la primera serie que es un auténtico manifiesto estético-ideológico, *La corte de Carlos IV* (1873) y que retomarían los modernistas-noventayochistas, del joven Unamuno al viejo Valle Inclán, sobre «un cierto concepto quimérico y teatral del honor, que vicia y perturba una parte de su obra» (1942e: 14). El filósofo montañés es muy crítico en este aspecto, y no se cansa de repetir, también contradictoriamente con su idea de un arte autónomo, que

¹⁰ «El Aristóteles de nuestro siglo», «el más audaz y poderoso metafísico de nuestro siglo», le llama en *Ideas estéticas* (1907: VII, 275 y 277).

«Calderón (a pesar de ser poeta cristiano en lo sustancial), en las comedias de costumbres, y aun en los dramas trágicos, fue fiel espejo de las costumbres de sus coetáneos, y profesó, como ellos, la moral del honor, moral relativa, detestable en muchos casos, y opuesta a la moral cristiana, y sostuvo tesis como la de «A secreto agravio, secreta venganza», y extremó el espíritu vindicativo, duelista y de punto de honra» (1942b: 92)¹¹.

Pero si críticas como ésta obedecen a criterios propios de la época, hay otras que tienen que ver con las convicciones estéticas, y que nos resultan bastante más significativas, porque nos permiten comprender desde qué presupuestos se elaboran y medir la fuerza que estos tienen en el pensamiento de Menéndez Pelayo.

Una parte de estas críticas tienen un denominador común: el amaneramiento y el barroquismo. Grillparzer, en una «no injusta sentencia» llamó a Calderón «el más grande de los poetas amanerados», recuerda Menéndez Pelayo (1942e: 13), y según su propio criterio:

en Calderón predomina la manera y lo convencional; nadie ha pagado tanto tributo a las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar a sus personajes de un modo más contrario a la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales; en suma: el drama de Calderón viene a ser, dentro del arte dramático independiente, lo que es la tragedia francesa dentro del arte clásico: una aplicación deficiente y mutilada de un arte mucho más poderoso (1942b: 91).

Hay un aspecto de esta acusación que tiene que ver con el antiescolasticismo, y otro con el antibarroquismo del escritor montañés, pero los dos tienen un mismo fundamento: su clasicismo de base. En cuanto al primer aspecto, el joven Menéndez Pelayo asocia el exceso de sutileza de Calderón a un escolasticismo al que se enfrentó reiteradamente en su trayectoria¹², sobre todo tras la arremetida del dominico Padre Fonseca y del reaccionario *El siglo futuro*¹³, que tanto inspirara las sátiras de Clarín. Todavía en 1910, un ya más

¹¹ Curiosamente, aligera la culpa de Lope en este aspecto: «las logomaquias del punto de honra» se dan, a decir verdad, «mucho menos en Lope de Vega que en sus discípulos» (1942d: 44).

¹² Según Marta M. Campomar (1984), a quien sigue fielmente J. L. Abellán (1988) en su interpretación en clave centrista del pensamiento del joven Menéndez Pelayo, este, en su condición de polemista, tuvo que abrirse paso combatiendo a sus adversarios teóricos, el krausismo por la izquierda y el tomismo por la derecha.

¹³ «A los dos meses de aparecido el III tomo de los *Heterodoxos*, en agosto de 1882, *El Siglo Futuro* va a lanzar un demoleedor ataque contra Don Marcelino. Un prestigioso dominico,

ponderado don Marcelino, que reconsidera su postura sobre Calderón, sigue condenando «el vano follaje y la sutileza escolástica» de su teatro (1942e: 14). Y es que el repudio del escolasticismo debe situarse en contraposición al vivismo filosófico del polígrafo. Cuando impulsado por Laverde se lanza a la recuperación de una filosofía española, es el pensamiento de Luis Vives, junto con el de Ramón Llull, el que aflora como núcleo de esa identidad filosófica nacional que ha de guiar la regeneración de la filosofía y «salvar la ciencia española del olvido y de la muerte» (1907: I, 324-25). «Cuando hace tiempo, intenté fijar las notas características de la filosofía española, advertí en ella dos corrientes casi en igual grado poderosas, pero que nunca han llegado a confundir sus aguas: el espíritu crítico y el espíritu armónico. El espíritu de Luis Vives, y el espíritu de Raimundo Lulio, la tendencia psicológica y experimental y la tendencia ontológica y sintética» (1907: II, 352). De los dos, Luis Vives es el que más se relaciona con la ciencia: «a él le debemos —escribe— lo poco o mucho que hemos trabajado en ciencias naturales» (1907: II, 325), por ello mismo se convierte en el ejemplo más fecundo de cómo se podía hacer ciencia y ser católico sin que entre ambas cosas hubiese la menor contradicción (Abellán: 1988: 363), y en el arquetipo del humanismo cristiano, al que se adhiere con toda su convicción. Por eso el ejemplo de Vives trasciende de la filosofía a la ética, y cuando Menéndez Pelayo se proclama orgullosamente, en *La ciencia española* (1907: I, 318), «ciudadano libre de la república de las letras», y declara que es el «título más hermoso y apetecible que puede darse, y yo, por mí, no lo trocaría por ningún otro», fundamenta en el humanista valenciano esta condición: «Los principios y tendencias del *vivismo* dan, según yo entiendo, ese libérrimo derecho de ciudadanía». Y si se proyecta sobre la ética, se proyecta también sobre la estética, pues se constituye en el fundamento filosófico de su clasicismo. Así, cuando el Padre Fonseca arremete contra él por haberse convertido en apologeta del paganismo renacentista, el montañés le replica que «sin ser precisamente filósofo del Renacimiento como me llama de un modo algo estrafalario el padre Fonseca», lo que sí reclama para sí es ser «filósofo de mi

Joaquín Fonseca acusará [...] a Menéndez Pelayo de haber desconsiderado la tradición tomista de la filosofía española para ensalzar el paganismo renacentista» (Abellán: 1988: 366). Abellán insiste en el significado de la adhesión de Menéndez Pelayo al vivismo ideológico, al modelo intelectual de Luis Vives, como alternativa al escolasticismo dominante en el pensamiento contemporáneo conservador de un Alejandro Pidal (que inspiraba la Unión Católica, en la que militaba el montañés) o en el integrista de un Cándido Nocedal (partido carlista), con cuya ideología tenía tantos puntos en común el orador del «Brindis del Retiro». Por su parte, Sainz Rodríguez, evoca «las polémicas que pudiéramos llamar antiescolásticas con Alejandro Pidal y con el P. Fonseca» (1989: 269).

tiempo, que busca en el Renacimiento y algo más allá su genealogía» (citado por Abellán: 1988: 380), y en cuanto a la superioridad del arte cristiano sobre el pagano clásico, le responde:

importa distinguir en esta cuestión del arte cristiano dos cosas distintas: la potencia y el acto. En potencia, el arte que con impropiedad se llama cristiano, y que más bien debiera llamarse arte de los pueblos cristianos, contiene los gérmenes de una grandeza artística superior a todas, por ser las más altas y puras ideas las que lo informan. Pero en acto, es asimismo indudable que el arte histórico de los pueblos cristianos no ha alcanzado, y quizá no alcanzará nunca [...] aquella perfecta y serena armonía y compenetración del fondo y forma propias del verdadero arte clásico [...] que empieza en Homero y acaba en Sófocles y en los escultores atenienses de la era de Pericles (citado por Sainz Rodríguez: 1989: 266).

Es la fundamentación filosófica de esa pasión por la cultura clásica y por el humanismo que todo lector de Menéndez Pelayo conoce bien, y que se plasmó en particular en su *Horacio en España* o en sus estudios sobre la mística española, pero que se expande por toda su obra. Desde esta contundente afirmación clásico-renacentista de su genealogía artística y filosófica es posible entender su aversión al conceptismo y, más todavía, al culteranismo, que encarna en Góngora y en Calderón, y aglutinando esa doble aversión se encuentra la que profesa al barroco, concepto que para Menéndez Pelayo es sinónimo del mal gusto, y el fruto de la degeneración del arte del Renacimiento.

LOS PRESUPUESTOS ESTÉTICOS DE LA CRÍTICA A CALDERÓN. EL REALISMO

DERO hay otra parte de estas críticas que no se formula tanto desde el clasicismo como desde el realismo estético, aunque este realismo estético tenga sus fundamentos en el arte clásico. Para él, el arte clásico es el que han teorizado Schiller en su *Poesía ingenua y sentimental* y Hegel en sus *Lecciones de estética*, y tras ellos August Wilhelm Schlegel, Guillermo como le llama él: la representación, plena de armonía y de concreción de un estar del hombre en la totalidad, naturaleza a la vez que civilización, espíritu a la vez que forma, lleno de sí en sus límites y en su mundo cerrado y perfecto. Tanto la tendencia a la abstracción como al simbolismo o al artificio que Pelayo critica en Calderón contravienen esta concepción, separándose del mundo, de lo concreto, de la complacencia en la vida y sus formas. «Es Calderón un poeta idealista, que muchas veces se contenta con

una sombra tenue e impalpable de la realidad», escribe en «La edad de oro del teatro» (1942e: 16). Quizá no haya argumento en que se ostente mejor esta posición que en el reproche a Calderón por su incapacidad para crear caracteres verosímiles, humanos, complejos, aspecto en el que le superarían claramente Lope y Tirso, y que sólo conseguiría vencer en contadas obras, y por encima de todas ellas en *El alcalde de Zalamea*, que en este aspecto acumula todos los elogios del santanderino (1942b: 91, 101; 1942e: 15, 16). En su ensayo «La historia considerada como obra artística», de 1883, discute nuestro autor la idea de que «el héroe poético», en aras de la universalidad que le exige Aristóteles, ha de ser más apto que el histórico

para encerrar un contenido genérico, y ser como la cifra o el compendio de una clase entera de hombres, o como el eco sonoro de una raza, o como el símbolo de una pasión, o de una virtud o de un vicio.

Pero entonces

una de dos: o esos tipos serán abstracciones y alegorías, y en este caso no son seres humanos, y estoy por decir que ni estéticos tampoco, sino frías personificaciones morales, sin valor propio e intrínseco, semejantes a los *caracteres* del avaro, del celoso y del pródigo, que solían ponerse en los antiguos tratados de Ética, a modo de *paradigma* o *specimen*; o son hombres como los que vemos en el mundo, dotados de una cualidad predominante, buena o mala, con la cual se combinan en distintas dosis otras cualidades secundarias. Sólo por esta complejidad de elementos brillan reales y humanos los hijos del arte, y en esto se identifican con los demás hijos de Adán, diferenciándose de ellos tan sólo por el sello de inmortalidad grabado en su frente (1942f: 9).

Hay en estas palabras toda una concepción del personaje literario como un ser vivo, concreto y complejo, que lo aleja tanto de Calderón o de Molière, como lo acerca a Shakespeare, a Lope, a Tirso o a Cervantes, según su criterio. El gran enemigo son la abstracción o el didactismo, por ello, cuando trata de explicar la decadencia de la historia clásica considerada como obra artística, no duda en dictaminar que fue «herida de muerte» por «la intrusión de un elemento de utilidad prosaica» y por su didactismo (1942f: 21). Y en otro momento escribe: «La tesis y el epigrama enterraron la historia» en el siglo XVIII, por obra de Gibbon o de Voltaire, y es precisamente el siglo actual el que la ha desenterrado, dotándola de nueva vida, gracias a las novelas de Walter Scott o los dramas históricos de Goethe o de Schiller (1942f: 28).

Otra de sus críticas es la de que en el teatro de Calderón la idea subordina a la forma, incluso en obras como *La vida es sueño*: «pensamiento como el de *La vida es sueño* no le hay en ningún teatro del mundo; pero quizá el desarrollo no satisface ni aquieta el ánimo que arde en sed inextinguible de lo bello, y quiere gozar de la perfecta compenetración de la idea y de la forma» (1942b: 130). Y al referirse a las derivaciones de la estética de Hegel, escribe:

pero luego viene una especie de romanticismo trascendental, una evolución de la crítica traída por la escuela hegeliana, que se dio a buscar en el arte la *manifestación de la idea*, dando poca importancia a todo lo que se refería a la forma, por lo menos como forma pura. Rosenkranz, discípulo de Hegel, y uno de los más fieles a su maestro, hizo un magnífico estudio de *El Mágico Prodigioso*, exagerando sus semejanzas con el *Fausto* (1942b: 102).

Esta crítica sólo es comprensible en términos de estética hegeliana. Como es bien sabido, para Hegel la belleza es la forma sensible de la idea, pero guarda con ella una relación dialéctica. El exceso de cualquiera de ambos términos, de la forma o de la idea, se produce siempre en perjuicio del otro, y sufre entonces la condición estética de la obra. Cuando la forma se impone sobre el ideal, tenemos el arte que Hegel califica de simbólico, como el egipcio, y corresponde a las etapas primitivas de la humanidad. La forma más acabada del arte, la que representa el arte griego clásico, es aquella en que se produce una perfecta armonía entre el contenido ideal y la materia sensible (o forma). Cuando el ideal tiende a subordinar a la forma, se produce el arte romántico, que está en la frontera misma de su desaparición, pues un exceso de ideal, de autoconciencia y de autosuficiencia de la idea, produce la muerte del arte. Es precisamente en esta posición en la que Menéndez Pelayo coloca al teatro de Calderón, siempre en peligro de desbordar con el pensamiento las formas de la representación, o como escribe en 1910: «el pensamiento es casi siempre superior en él a la ejecución» (1942e: 19).

La misma «tendencia psicológica y experimental» con la que Menéndez Pelayo caracterizó la filosofía de Luis Vives tiene su justificación en las tendencias contemporáneas a identificar la psicología y el método experimental como dos de los aspectos fundamentales de un nuevo realismo filosófico. Uno de los últimos capítulos de *Las ideas estéticas* que Don Marcelino llegó a completar está dedicado justamente a las «Escuelas realistas», a Herbart y a Lotze sobre todo, además de a Schopenhauer. A Herbart lo presenta por «la aplicación del cálculo y del método experimental a los fenómenos internos», por la invención de *la psicometría* y por su desarrollo de una *psicología étni-*

ca, de los pueblos y las razas, una *Völkerpsychologie* que encuentra su plena expresión en la «monumental *Psicología de los pueblos primitivos*», de Teodoro Waitz, o en la revista *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. En cuanto a Lotze lo da como «iniciador de la psicología experimental» (*Ideas estéticas*, 1907: VII, cap. VIII, 447), e incorpora a esta estética realista «la mayor parte de los libros relativos a fisiología estética, o sea a la acción de los sentidos en la percepción y producción de lo bello» (444). En su estudio, Menéndez Pelayo considera ya cerrado el ciclo idealista abierto por Fichte y culminado por Hegel, tras pasar por Schelling, y lo declara ya en plena decadencia «por obra de sus últimos adeptos». El mérito de la nueva escuela realista es el de «haber iniciado esta reacción, ya necesaria, contra el idealismo absoluto [...] después de aquellos libros de *Estética* que construían *a priori* no ya el arte de un pueblo, sino el de toda la humanidad» (441-447). Herbart y sus discípulos acusan a la escuela hegeliana de haber sacrificado *la forma a la idea* (442) y reivindican los derechos de la forma. Su *Estética*, de base fenomenológica, «sólo estudia, pues, *formas y relaciones*, o bien los sentimientos y los juicios que estas relaciones producen en nosotros. El fondo de las cosas es inaccesible: sólo nos importa la forma» (443). Pero es el pensamiento de Hermann Lotze el que suscita una mayor identificación del historiador estético, pues elabora «un idealismo realista, *Ideal-realismus*» que constituye «la tentativa más notable de la filosofía novísima para poner de acuerdo los resultados de la experiencia con las realidades ontológicas, y la concepción mecánica con la concepción teleológica», configurando «una especie de transacción entre el *idealismo* hegeliano y el *realismo* herbartista» (448). Y esta es la línea de pensamiento en que se mueve Menéndez Pelayo, en su intento de armonizar a Platón y Aristóteles, a Ramón Llull y a Luis Vives, ya desde la época de la polémica sobre la ciencia española, intento que él bautizó como *onto-psicologismo*, la ontología de Llull y la psicología de Vives. «A lo que han tendido y tienden todos los partidarios de las escuelas armónicas es a fundir estas diferencias inferiores bajo una concepción más amplia y comprensiva, que pudiéramos llamar *onto-psicologismo*» (citado por Abellán: 1988: 373). «¿Quién sabe si la fórmula onto-psicológica, la bandera de paz entre Platón y Aristóteles, levantada en el siglo XVI por León Hebreo y Fox Morcillo, será la fórmula definitiva bajo la cual se desarrolla la ciencia española?» (citado por Abellán: 1988: 373).

En este intento de armonizar realismo e idealismo Menéndez Pelayo está tan cerca de Valera como lejos del realismo docente español del primer Galdós o del primer Pereda, y mucho más lejos todavía del naturalismo de signo positivista. Al naturalismo a la manera de Zola lo acusará de «nomi-

nalismo grosero», que se complace en la descripción por la descripción, «y más de lo hediondo y feo que de lo hermoso; arte que hasta ahora no ha encontrado su verdadero nombre y anda profanando los muy honrados de realismo y naturalismo, aplicables tan sólo a tan grandes pintores de la vida como Cervantes, Shakespeare y Velázquez» (citado por Sainz Rodríguez: 1989: 283). Al positivismo, por su parte, que hace estragos sobre todo en Francia, lo declara «grosero y mecánico» y responsable de «la superficialidad de estas estéticas puramente experimentales» (*Ideas estéticas*, 1907: VII, 458), no obstante lo cual asumirá en su método histórico buena parte de los instrumentos de la historia positivista: técnicas filológicas, estudio de fuentes, repertorios bibliográficos, ecdótica, contextualización de la obra de arte en la historia cultural, analizándola como Taine en su medio, en relación con la biografía del autor, con su época, su país o sus influencias culturales. *Los estudios sobre el teatro de Lope de Vega* son toda una exhibición de esta metodología en buena medida positivista.

LOS ARGUMENTOS A FAVOR DE LOPE. PRESUPUESTOS ESTÉTICOS



O cierto es que los presupuestos estéticos desde los que Menéndez Pelayo elabora su crítica de Calderón son los mismos que le llevan a situar a Lope de Vega en el centro del canon teatral español. Casi cada argumento en contra de Calderón tiene su equivalente a favor de Lope de Vega. Y de nuevo Menéndez Pelayo se apoya en el dramaturgo austríaco que le ha precedido, al reproducir en 1894

la opinión de Grillparzer, que es también la nuestra. «Calderón (decía) es un poeta gallardamente amanerado; Lope es el pintor de la naturaleza [...] Calderón alía su diálogo con brillantes y fastuosas comparaciones; Lope de Vega no gusta de comparar, pero apenas hay expresión suya que no tenga fuerza sensible, y sus cuadros no son un adorno exterior, sino que dan la visión de la cosa misma. Mientras que en Calderón todo, aun el pensamiento más profundo, se convierte en superficial por el modo de tratarlo; tiene Lope de Vega, en medio de su aparente superficialidad poética, una intimidad muy honda, aun en lo que parece más abandonado y defectuoso. Lope de Vega es un naturalista que nada excluye, y resulta natural hasta en la expresión de lo sobrenatural, hasta en la expresión de lo imposible: Lope de Vega se apoya en los sentimientos naturales de los españoles de su siglo; Calderón en la convención artística de su tiempo llevada al punto más alto.

Aun del cotejo con el mismo Shakespeare no resultaba Lope empequeñecido.

Shakespeare (dice Grillparzer) nos da la naturaleza en compendio; Lope la da toda entera, sin selección, tal como ella se manifiesta y procede y se desarrolla. Lope no es precisamente el mayor poeta, sino el temperamento más poético de la edad moderna» (1942g: 35).

El fundamento de la opción que hacen Grillparzer y Menéndez Pelayo a favor de Lope es pues su condición de poeta naturalista. Por ello, al tratar del estado del canon teatral español, y al afirmar que incluso en una Alemania que seguía siendo calderoniana se estaba imponiendo un cambio de apreciación, el filósofo santanderino lo justifica como un cambio de poética:

Schack había visto a Lope de Vega con ojos de romántico; Grillparzer sorprendió lo más profundo de su arte, la individualidad concreta, que, por andar hoy tan infamado el nombre, nos guardaremos de llamar naturalismo. Estas dos diversas maneras de considerar el teatro español responden casi matemáticamente a las grandes evoluciones de la estética alemana de nuestro siglo. Los juicios de Schlegel, Tieck, Brentano, Platen, Schack, Schmidt, Rosenkrantz, reflejan sucesivamente todos los progresos de la estética idealista, desde Schelling y Hegel hasta el gran monumento de Vischer. A la estética realista de Herbart, Zimmermann, Lemcke y Schaschler, tiene que acompañar una nueva crítica del teatro español. En frente del ara de Calderón comienza a levantarse la estatua de Lope, y Grillparzer es su profeta; su fórmula sacramental *Naturdichtung*. Y esta fórmula, ¿quién la ha realizado en el mundo mejor que Lope, que más que un poeta, es una fuerza poética encarnada en la vida, es la naturaleza poética misma? (42).

Un poeta naturalista entronizado por una estética naturalista. Esta es la apuesta de Menéndez Pelayo y, en su opinión, también la de Grillparzer. Pero ya en las conferencias de 1881 un Menéndez y Pelayo que con todo su aprecio por la filosofía de Platón fue siempre, fundamentalmente, un aristotélico, había efectuado una curiosísima pirueta de re-aristotelización de Lope, pese a que el *Arte nuevo* fue siempre interpretado como una desautorización de la poética del estagirita. Escribía don Marcelino:

La *imitación* que Aristóteles recomienda siempre, lo que él llama *mimesis* (y debo insistir en esta interpretación, porque es gloria de la ciencia española el haberlo adivinado en el siglo xvi antes que nadie, hasta el punto de que la poética aristotélica, así entendida, sirvió de bandera a los defensores del arte romántico y español de Lope y sus secuaces) no es la imitación de los modelos, es la imitación de la naturaleza humana en toda su plenitud, en toda su riqueza, en toda su variedad y hermosura. Así lo entendieron los

apologistas de Lope de Vega, así lo entendió el mismo Lope, sin darse tan clara cuenta de ello; pero él y sus amigos comprendieron o vislumbraron que su arte era un arte naturalista, y que ellos cumplían mejor con el precepto de Aristóteles que los que seguían la forma muerta de la tragedia griega o italiana. Así lo dicen, entre otros mil, el maestro Alonso Sánchez en la apología que hizo de Lope contra Pedro de Torres Rámila, así don Francisco de Barreda en uno de los discursos que acompañan a su traducción de *El Panegírico* de Plinio, así el Padre Alcázar en su tratado de poética, así Juan de la Cueva y otros que fuera prolijo enumerar.

Todos acatan y reconocen la autoridad de los fragmentos de la poética de Aristóteles, y, sin embargo, todos defienden el teatro español, porque si la excelencia del arte consiste en ser imitación de la naturaleza humana, tal como en ella es y en la vida se muestra y desarrolla, esos grandes artistas nuestros que llevaban a la escena la realidad histórica de su tiempo, cumplían a maravilla con este fin supremo del arte. De consiguiente, aun en el siglo xvii, el teatro español fue defendido en el terreno del naturalismo, no en el sentido incompleto en que se toma hoy la palabra arte naturalista (asquerosa fotografía de las heces sociales), sino como interpretación fiel y animada de la realidad misma, con sus contrastes de luz y de sombra, de alegrías y de tristezas.

Don Marcelino, siguiendo con paso firme su argumentación, no duda ni siquiera un instante al afirmar que es precisamente ese principio aristotélico el que le permite superar la oposición entre comedia y tragedia, para crear el moderno drama. «Por tal principio se justificaba la mezcla de lo trágico y de lo cómico», dice don Marcelino (1942b: 94-95), obviando lo que el propio Lope había dicho de Aristóteles:

porque ya le perdimos el respeto
cuando mezclamos la sentencia trágica
a la humildad de la bajeza cómica (*Arte nuevo*, vv. 190-192).

Lope integra así, como poeta dramático, dos de los fundamentos de la estética de Menéndez Pelayo, el clasicismo y el realismo. Y si Calderón fue rescatado como figura canónica por los románticos alemanes, Lope lo es ahora por el mayor pensador literario de la Restauración, en clave realista. Uno y otro, en definitiva, deben su ascenso al canon al siglo xix, y nunca como entonces fue tan verdad que cada generación histórica está obligada a reescribir la historia de la literatura, y con ella su canon.

Argumentos como el de la capacidad superior de Lope para crear caracteres, y especialmente caracteres femeninos, aspecto en el que sólo Tirso

puede competir con él, y aun superarle¹⁴, proceden también de estos presupuestos, pues no se olvide que la dimensión definitoria de la filosofía clasicista de Luis Vives es su psicología experimental, y también lo es, como hemos visto, de la nueva Estética realista alemana, y hemos ya escuchado a Menéndez Pelayo pedirle a la obra artística que sus caracteres sean como «hombres como los que vemos en el mundo» (1942f: 9). Y es también realista la visión del hombre en el mundo, en sus circunstancias concretas, lleno de sí y partícipe del todo, la naturaleza, la vida, la muerte, esa visión que Menéndez Pelayo ha estudiado en Schiller y Hegel como la propia del arte clásico, y que podría ilustrarse con unos hermosos versos de Lope que el santanderino extrae de la comedia *Con su pan se lo coma*:

Yo he vuelto a mi propio sitio,
estoy en mi esfera propia,
gozo descansada vida,
sé qué es noche y qué es aurora,
sé qué es comida y qué es sueño,
y si es la vida una sombra,
y el alma es sol, aquí quiero
esperar a que se ponga.

Por ello

puede afirmarse —escribe en 1883, relacionando arte, historia y vida— que no hay dos mundos distintos, uno el de la poesía y otro el de la historia porque el espíritu humano [...] cuando quiere aislar sus actividades y engendrar, verbigracia, obras poéticas que no tengan raíces en la historia o en la sociedad donde nacen, produce sólo un *caput mortuum*, bueno para deleitar solaces académicos, o para mecer en vaga y malsana cavilación ciertas almas, pero incomprensible, como un jeroglífico egipcio, para los que en el arte quieren ver, ante todo, al hombre mismo que ellos conocen y de cuyos dolores participan, lidiando a brazo partido con el mundo exterior, como se lidia en el mundo de la vida, es decir, en el mundo de la historia (1942f: 14-15).

Y doce años después: «Dígase, pues, que de los pechos de la realidad se nutre la poesía, como se nutre la historia, y que entrambas conspiran amiga-

¹⁴ «La bella lección sobre los caracteres femeninos de Tirso, y [habría que] reclamar alguna mayor estimación para el padre espiritual de la *Niña de Plata*, de la *Esclava de su galán*, de las dos *Belisas*, la melindrosa y la bizarra, de la *Moza de cántaro*, de Juana la de la puente y de otras deliciosas criaturas que cualquier Teatro puede envidiarnos» (1942e: 23).

blemente a darnos bajo la verdad real (porque también es real lo verosímil) la verdad ideal» (1942d: 38). Cabe añadir que en la concepción de Menéndez Pelayo, como en la de Galdós o Clarín, y a diferencia de lo teorizado por los románticos, la historia abarca también la realidad actual, o dicho de otro modo, el presente es tan histórico como el pasado: «el arte —escribe en “El drama histórico”— libremente opera sobre el material histórico con la misma independencia que sobre la varia y complicada urdimbre de la vida del día presente, vida, por otra parte, que es tan histórica como la que en las crónicas se representa» (1942d: 33).

¿UN PENSAMIENTO ECLÉCTICO? DON MARCELINO Y LA HISTORIA

PERO se ha dicho hasta la saciedad que el pensamiento de Menéndez Pelayo es esencialmente un pensamiento ecléctico¹⁵. Si por eclecticismo entendemos la primera acepción y más popular del *Diccionario de la Real Academia*, «modo de juzgar u obrar que adopta una postura intermedia, en vez de seguir soluciones extremas o bien definidas», entonces aplicarle a Menéndez Pelayo ese estar en medio, sin posturas bien definidas, es totalmente injusto. Si asumimos, en cambio, la segunda acepción, más técnica, «escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores o más verosímiles, aunque procedan de diversos sistemas», entonces estaremos de acuerdo en que al filósofo santanderino le conviene la etiqueta, salvo por lo de *escuela*, pues en aras de su independencia de pensamiento no se identificó con ninguna. Ya se ha visto cómo intenta armonizar en su filosofía el idealismo con el realismo, o la metafísica con el empirismo, o cómo sus gustos estéticos y sus ideas asumen una parte de la herencia romántica, pero desde una posición primordialmente realista. Se podría añadir que su fervoroso nacionalismo no impide una visión cosmopolita, especialmente evidente en *La Historia de las ideas estéticas*, donde el último volumen, el del siglo XIX, el de su propia época, se orienta todo él hacia Europa y ni un solo capítulo hacia España. Este eclecticismo es propio de aquel tipo de intelectuales que, en lugar de producir una revolución del conocimiento, trastocando sus límites, a la manera de Descartes, Kant o Hegel, son capaces de asimilar toda una época y expresarla como una suma integrada de conocimientos, a la manera de Aristóteles, Dante, Montaigne o Goethe.

¹⁵ «Fue fundamentalmente un temperamento ecléctico» (Sainz Rodríguez: 1989: 258).

No es de extrañar, por consiguiente, que alguno de los aspectos más determinantes de la apuesta canónica por Lope escape a esta estética realista. Tal es su concepción de Lope de Vega como genio capaz de encarnar el espíritu de toda una raza, de todo un pueblo, y de sus tradiciones nacionales:

Lo que este hombre, en fuerza sólo de su genio, puesto que no le ayudaba poco ni mucho el prestigio moral, rindió, deslumbró y avasalló a su pueblo, escrito está en las memorias contemporáneas [...] Pero en esta creación gloriosa hay que sumar con la fuerza individual y con el *fiat* luminoso del genio la fuerza anónima, colectiva, secular, que empujaba ese raudal inmenso (1942d: 41).

Y en donde más se percibe esta identificación del genio individual con el de la raza es en el drama histórico, en el que Lope es capaz de asimilar a la vez, indistinguiblemente, la historia y la poesía de su pueblo:

en los albores del siglo xvii, el estro magnífico de Lope, sintiéndose engrandecido al contacto de aquella tradición sagrada; todavía acertaba a enriquecerla con elementos propios, que nadie diría germinados en la fantasía individual, sino dictados al poeta por el alma del pueblo castellano de la Edad Media (1942d: 45).

Es más, los defectos de Lope hay que atribuirlos, en buena medida, a no haber sabido o podido liberarse de algunas excrecencias ajenas a esta identidad nacional:

a su ingenio —escribe—, en fuerza de tener extensión, le faltó profundidad; y en vez de dominar el espíritu de su raza, conservó en la revuelta corriente de sus innumerables dramas una porción de elementos extraños, italianos en su mayor parte, no bien fundidos y armonizados, y que luego el genio nacional rechazó (1942b: 91).

Como es bien sabido, esta capacidad del genio de encarnar en sí mismo el espíritu de un pueblo, procede en origen de la filosofía de la historia de Herder, que concibió la civilización de un pueblo como una unidad orgánica dotada de una identidad nacional propia y diferenciada, y a la que Menéndez Pelayo dedica unas líneas, pocas, en su *Historia de las ideas estéticas*, destacando «lo que él llamaba *voces de los pueblos*» y «el principio de *las nacionalidades literarias*» (*Ideas estéticas*, 1907: VII, 156). Fue Herder quien, en su concepción historicista, que concede a cada época el derecho a una literatura específica, y en su proclamación de los derechos de la poesía

popular, comenzó a elaborar la tesis de que ciertas naciones, a diferencia de Francia y, desde luego, de Alemania, conservaron sus esencias nacionales, se mantuvieron fieles al espíritu desarrollado en ellas durante la Edad Media, crecieron orgánicamente desde sus propias raíces, con producciones artísticas castizas. El ejemplo más característico era, para Herder, la literatura inglesa, y Shakespeare el poeta nacional popular más representativo. Friedrich Schlegel asumió los argumentos de Herder pero incorporó al modelo inglés el de la literatura española. España, según él, permaneció fiel a sí misma, escapó a toda influencia e imitación de los clásicos, y no sufrió la disolución de los signos de identidad medievales por el protestantismo, por todo lo cual «ha permanecido puramente romántica» (Schlegel: 1843: 124). Dentro de la literatura española fue el teatro el género más poético, más enteramente romántico, y dentro del teatro la gran figura romántica fue Calderón. Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas*, se hace eco de estas tesis, al estudiar a Friedrich Schlegel y su monumental —por más que breve— *Historia de la Literatura Antigua y Moderna*, donde «bajo este aspecto de nacionalidad, dio a nuestra literatura el lugar primero entre las de Europa, y a la inglesa el segundo» (1907: VII, 225). Y lo hace también en su *Programa de Literatura Española*. Y, a su vez, *La ciencia española es la proyección de estas tesis sobre la filosofía, a la búsqueda de una identidad filosófica nacional, que condensará en la ontología de Llull y la psicología de Vives*.

Pero esta dependencia romántica del pensamiento estético de Menéndez Pelayo no entra en contradicción con sus presupuestos realistas, al contrario, una vez más se manifiesta el método dialéctico que aprendió en Hegel y que le sirve en sus afanes armonizadores. Así sí Lope encarna románticamente el espíritu de su pueblo, éste es esencialmente tradicional y realista. Escribe Menéndez Pelayo en «El drama histórico» a propósito de esa encarnación genial de Lope de la fuerza espiritual de su pueblo y de sus tradiciones, y en especial de la épica:

la tradición épica, que persistía en la literatura castellana más que en otra ninguna de las vulgares y se prolongaba a través de las edades clásicas, remozándose sin cesar en nuevas formas, que iban sustituyendo y enterrando la letra de las antiguas, por lo mismo que tanto conservaban de su espíritu. En otras naciones la poesía de la Edad Media, olvidada por el pueblo y desdeñada por los doctos, durmió desde el Renacimiento en vetustos códices, tanto mejor guardados cuanto menos leídos, esperando que el soplo de la erudición moderna viniese a darle un nuevo género de vida. En España, por el contrario, esa poesía nunca dejó de ser popular, y

sentida y amada por toda casta de gentes, primero en los poemas de gesta, luego en las crónicas, después en los romances y, finalmente, en el teatro (1942d: 41).

Pero esa tradición épica transmitida a través de la historia y por medio de distintos géneros literarios, era esencialmente fiel a su historia y de carácter realista, a diferencia de la francesa:

el pueblo castellano, dotado de un sentimiento más histórico que idealista, supo convertir la poesía en una prolongación de su historia, o más bien confundir en una su historia y su poesía [...] Muy distante de la fecundidad prodigiosa de la epopeya francesa [...] tiene, en desquite, [la épica española] un carácter más histórico, y parece trabada por más fuertes raíces al espíritu nacional y a las realidades de la vida. Las acciones de nuestros héroes se cumplen siempre dentro de la esfera de lo racional, de lo posible, y aun de lo prosaico [...] La geografía, lejos de ser arbitraria y de pura imaginación, como en la *Canción de Rolando*, tiene en el *Poema del Cid* toda la precisión de un itinerario, cuyas jornadas podemos seguir sobre el terreno o en el mapa. La tierra que nuestros héroes pisan, no es ninguna región incógnita ni fantástica, sembrada de prodigios y de monstruos; son los mismos páramos y las mismas sierras que habitamos [...] Parece que el cantor épico no inventa nada, y hasta que sería incapaz de toda invención; lo que añade a la historia resulta más histórico que la historia misma (1942d: 41-42).

Como puede comprobarse por estas palabras, en la obra de Menéndez Pelayo aparecen claramente anticipados los dos rasgos fundamentales que años después impondrá a la concepción de la historia de la literatura española su discípulo, don Ramón Menéndez Pidal, la tradicionalidad y el realismo.

EL LOPE DE MENÉNDEZ PELAYO



QUI, y en estas palabras, están también las bases de la invención del Lope de Menéndez Pelayo, escogido entre todos los Lopes posibles. En principio Lope es aceptado por el santanderino como lo había sido por el Conde de Shack, muy a la manera del XIX, con una imagen que si a algo recuerda es a la creada en esta misma época sobre Honoré de Balzac y su fecundísimo poder de creación, capaz de representar en su obra inmensa la *comedia humana* de la Modernidad, réplica de la *divina comedia* con la que Dante había acumulado una *Suma* para la Edad Media. Menéndez Pelayo no se olvida nunca de subrayar esa capacidad extraordinaria de creador

de argumentos, situaciones y caracteres de Lope, y en sus *Estudios sobre Lope* es capaz de clasificar muy distintos Lopes, por los géneros teatrales que aborda, pero dentro de estos múltiples Lopes son dos esencialmente los que le interesan, y los dos en clave realista, el Lope de las comedias de costumbres contemporáneas y el Lope del drama histórico, pero entre estos dos su elección no admite dudas: Lope es, esencialmente, el dramaturgo de la historia española, el recreador de su tradición épica:

Con esto podemos penetrar en la serie más opulenta y más característica del teatro de Lope, en aquella donde más de resalto aparece el elemento épico a que debe este teatro su fuerza radical y su vitalidad poderosa, en los dramas, en suma, fundados en recuerdos y tradiciones de la historia patria.

Y el santanderino decide ordenar toda esta inmensa materia por la secuencia cronológica de los asuntos, más que por la variedad de tipos y subgéneros, pues gracias a esa ordenación

se van desarrollando como una galería de inmensos frescos o de riquísimos tapices, todas esas rapsodias épicas dramatizadas, con cuyos hilos de oro fue tejiendo el gran poeta los anales heroicos de la patria común, llevando de frente toda la materia histórica o tenida por tal, desde el drama que enaltece la final resistencia de los cántabros contra Roma, hasta aquellos otros que conmemoran, a modo de gacetas, triunfos del día y del momento, como el asalto de Maestricht o la batalla de Fleurus (1919-1927: I, 8).

No podía ser de otra manera en una época como la suya, que el propio Menéndez Pelayo considera como la edad de oro de la historia, la época de los Momen, Curtius, Rawlison, Herculano, Ranke, Macaulay, a quien tiene por «el más grande de los historiadores modernos» ... (1942f: 29-30), una época propicia tanto a los *Episodios Nacionales* de Galdós, como a la arqueología histórica de Cánovas del Castillo, o a las grandes síntesis de historia cultural de Rafael Altamira, en la que el polígrafo santanderino construye el conjunto de su obra desde una epistemología que es, sobre todo, histórica, tanto cuando se aplica a la literatura (*Antología de poetas líricos castellanos, Orígenes de la novela*), como cuando lo hace a la filosofía (*Historia de las*

BIBLIOGRAFÍA

- ABELLÁN, José Luis. (1989) *Historia crítica del pensamiento español*. Vol. 5/1. *La crisis contemporánea (1875-1936)*. Madrid. Espasa Calpe.
- ÁLVAREZ JUNCO, José. (2001) *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid. Taurus.
- ALONSO, Dámaso. (1956) *Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino)*. Madrid. Gredos.
- CAMPOMAR, Marta. (1984) *La cuestión religiosa en la Restauración. Historia de los heterodoxos españoles*. Santander. Sociedad Menéndez Pelayo.
- DAVIS, G. (1969) «The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism». *PMLA*. 84. 1649-1656.
- DURÁN, Agustín. (1828) *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español: y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar*. Madrid. Imprenta de Ortega y Compañía.
- (1839) «La poesía popular. Drama novelesco. Lope de Vega». *Revista de Madrid*. II. Diciembre. 62-75.
- FRIEDRICH, Adolf, Conde de Shack. (1885-1887) *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*. Berlín. 1845. Cito por *Historia de la literatura dramática española*, traducida por Eduardo de Mier, y publicada en Madrid, por M. Tello, Impresor de Cámara de Su Majestad, 5 vols. La versión original, en alemán, fue publicada en 1845.
- GRILLPARZER, Franz. (1879) *Studien zum spanischen Theater*. Publicados en sus *Sämmtliche Werke*. Vol. VII. Stuttgart.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1907) *Obras Completas*. 2ª edición, corregida y aumentada. Madrid. Imprenta de la viuda e hijos de M. Tello.
- (1909) *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid, Viuda e hijos de M. Tello. 3ª edición corregida y aumentada. 9 vols. La edición original se publicó entre 1883 y 1891, en 5 vols.
- (1919-1927) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Ed. de Adolfo Bonilla. Madrid. Librería General de Victoriano Suárez. 6 vols. La primera versión se publicó como colección de prólogos a la edición de los textos de Lope de Vega, en 15 vols. entre 1890 y 1912. Adolfo Bonilla y Miguel Artigas editaron posteriormente, en 6 vols., entre 1919 y 1927, en la edición que cito, todos los prólogos.
- (1940 ss) *Obras Completas*. Santander. CSIC. «Edición nacional».
- (1942a) «Brindis del Retiro». Brindis en el banquete en homenaje a los invitados a los actos del segundo centenario de Calderón, celebrado el 30 de mayo de 1881. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 8. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- (1942b) *Calderón y su teatro*. Ciclo de conferencias en el Círculo de la Unión Católica de Madrid, en el segundo centenario de Calderón. 1881. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 8. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1942c) «Discurso en el Círculo de la Unión Católica», a los pocos días del «Brindis del Retiro». 1881. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 8, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1942d) «El drama histórico». Discurso de contestación al del Marqués de Pidal en su ingreso en la Real Academia Española de la Lengua. 1895. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 12. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1942e) «Edad de Oro del teatro». Prólogo a Blanca de los Ríos, *Del Siglo de Oro*. Madrid, 1910. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 8. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1942f) «La historia considerada como obra artística». Discurso de ingreso de D. Marcelino en la Real Academia de la Historia. 1883. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 12. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1942g) «Lope de Vega y Grillparzer», «Revista crítica» en *La España Moderna*, Diciembre de 1894. Es una reseña del libro de Farinelli, *Grillparzer und Lope de Vega*, y se publicó como segunda parte del artículo «La literatura española en Alemania». Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 8. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1942h) «El sentimiento del honor en el teatro de Calderón». Carta-Prólogo al libro de A. Rubió y Lluch, *El sentimiento...* Barcelona, 1882. Recogido en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. 8. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
 - (1978) *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid. Editorial Católica. Consultado en <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=836>.
- OLEZA, Joan. (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 Galdosianos* (1992). Las Palmas de Gran Canaria. Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria. Vol. II. 257-277.

- (1994) «Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias», en I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse (eds.) *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos*. Homenaje a Christan Faliu-Lacourt. Kassel. Edition Reichenberger. 235-250.
- (1995) «Don Juan Valera: entre el diálogo filosófico y el cuento maravilloso», en C. Cuevas (ed.) *Juan Valera. Creación y Crítica*. Málaga. Pubs. del Congreso de Literatura Española Contemporánea. 111-146.
- (1996) «Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega». *Anuario Lope de Vega*, Univ. 1. 119-135.
- (1997) «Del primer Lope al *Arte Nuevo*», Estudio Preliminar en Lope de Vega: *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Edición de D. McGrady. Barcelona. Editorial Crítica. IX-LV.
- (2003) «Calderón y los liberales». En E. Cancelliere (ed.) *Giornate Calderoniane*. Palermo. Flaccovio Editore. 395-418.
- (2005) «Reyes visibles, reyes temibles. El conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega». En C. Couderc y B. Pellistrandi (eds.). «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid. Casa de Velázquez. 305-318.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro. (1989) *Historia de la crítica literaria en España*. Madrid. Taurus.
- SCHLEGEL, F. (1843) *Historia de la literatura antigua y moderna*. Versión esp. de P. C. Barcelona. J. Oliveres y Gavarró. 2 vols. Versión original *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Viena. 1815. 2 vols.
- SULLIVAN, Henry W. (1983) *Calderón in the German lands and the Low Countries: his reception and influence, 1654-1980*. Cambridge. Cambridge U.P.
- VALERA, Juan. (1949) *De la naturaleza y carácter de la novela* (1860). Cito por *Obras Completas*. Madrid. Aguilar. 2ª ed. t. II. 188-201.
- WELLEK, René. (1996) *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. Vol. VII. Madrid. Gredos.