

## **EL DISCURSO LIBERAL Y EL TEATRO ANTIGUO ESPAÑOL. FRANCISCO DE PAULA CANALEJAS.**

**JOAN OLEZA**  
**Universitat de València**

**VVAA: *Homenaje a Luís Quitante. Vol. II. Estudios filológicos.* València. Univ. de València. 2003, pp. 267-276.**

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 estudio 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 *Querrela 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 Álvarez Barrientos (2000) han evocado momentos concretos de este discurso, el papel de Mesonero Romanos, el de Hartzenbusch, 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, 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 liberal cuya necesidad había predicado Giner de los Ríos y comenzado a poner en práctica Rafael Altamira.

Las líneas que siguen se sitúan como una breve nota a este desarrollo histórico, una nota que se centra en el momento inicial de la asimilación del teatro clásico español por el discurso liberal<sup>1</sup>.

### **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<sup>2</sup>. 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 sienas 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 lugar de la subjetividad, con las pasiones.

---

<sup>1</sup> Un desarrollo más amplio de esta asimilación por el discurso liberal, desde la apuesta de Giner de los Ríos hasta la de los modernistas de Fin de Siglo, la he desarrollado en "Calderón y los liberales", ensayo actualmente en prensa en las Actas de las *Giornate Calderoniane*. Palermo 14-17 Diciembre 2000.

<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." *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. (1992). Las Palmas de Gran Canaria. Eds. del Cabildo Insular de Gran Canaria. 1995, vol II, 257-277.

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) y 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 caballeresca poesía" (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 rugen 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 "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

---

<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 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 modereno"(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...y de manera menos ortodoxa Valera o Pi y Margall), 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. Será en el curso del debate público sobre el realismo, en los años 74-77, y sobre todo en las primeras novelas programáticas de Galdós, muy especialmente en *La corte de Carlos IV*(1873), verdadero manifiesto de poética teatral, cuyas tomas de posición encontrarán un apoyo decidido en el Leopoldo Alas de *Los solos de Clarín* (1881) y una prolongación en *La Regenta* (1884), donde ese primer discurso liberal en torno a Calderón y el teatro clásico español experimentará una reelaboración radical, tanto en la interpretación estética del mismo, como en el canon propuesto o en la respuesta ideológica que comienza a elaborarse y que elegirá el código del honor como campo de batalla. Pero esta es ya otra historia, y ocasión - muy a la manera del siglo XIX - para una nueva entrega.

**JOAN OLEZA**  
**Universitat de València**

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