

## De *Teatro Nacional* a *Teatro Clásico Español*: la conquista del centro en un nuevo sistema literario<sup>1</sup>

### From *National Theatre* to *Spanish Classical Theatre*: the conquest of the centre of a new literary system

MARIÁNGELES RODRÍGUEZ ALONSO<sup>a</sup>

<sup>a</sup> Universidad de Murcia, Facultad de Letras. España.  
Correo electrónico: ma.rodriguezalonso@um.es

La historiografía literaria constituye un agente determinante en la instauración y deslizamiento de los cánones literarios. El presente trabajo explora el desplazamiento del término *teatro nacional* hacia el marbete *teatro clásico español* indagando en los elementos de fondo presentes en distintas calas historiográficas que posibilitan esa evolución terminológica. Abordaremos las diferentes actitudes adoptadas por algunas de estas calas frente a la cuestión del carácter “nacional” del teatro áureo para determinar qué elementos devienen decisivos en el desplazamiento que se produce a nivel terminológico. El sintagma *teatro nacional* cargado de contenido ideológico dejará paso con el tiempo al marbete *teatro clásico español* en el que tales valores quedan amalgamados con los componentes semánticos de universalidad y atemporalidad una vez queda fuera de toda duda su lugar central en el canon teatral hispánico.

*Palabras clave:* historiografía, canon, teatro clásico español, teatro nacional.

The literary historiography constitutes a determining agent in establishing and displacement of literary canons. The present work explores the shift of the term *National Theatre* to the expression *Spanish Classical Theatre* exploring the basic points of different sections of historiography which make possible the terminological evolution. We study the different attitudes towards the national character of Spanish Golden Age theatre in order to determinate which elements are most critical to the terminological displacement. The term *National Theatre*, dealing with ideological content, over time, will be replaced by *Spanish Classical Theatre*, where these values will be amalgamated with the semantic components of universality and timelessness, beyond any doubt its central place in Spanish Theatrical Canon.

*Key words:* historiography, canon, Spanish Classical Theatre, National Theatre.

---

<sup>1</sup> Esta investigación se ha desarrollado en los proyectos *La Historiografía Literaria en la España de los Siglos XIX y XX (castellano, catalán, euskera y gallego)* FFI2017-82955-P (Ministerio de Ciencia e Innovación) e *Historiografía literaria e Hispanismo extranjero* PID2020-114452GB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación).

## 1. INTRODUCCIÓN

Sklovski percibió con luminosa claridad que la canonicidad no es un rasgo inherente a los textos literarios sino el resultado de un acto ejercido sobre una materia. El comentario, y de ahí la relevancia de los géneros secundarios, contribuye a la perpetuación del lugar preeminente en el canon. Las obras o normas canonizadas se corresponden con aquellas que en los círculos dominantes de la cultura se aceptan como legítimas; mientras que las no canonizadas hacen lo propio con las que son rechazadas como ilegítimas. Distintas teorías sistémicas<sup>2</sup> y sociológicas han abordado esta cuestión y han otorgado diferente terminología al fenómeno por el cual un elemento pasa a convertirse en modelo del repertorio en un momento histórico. En este horizonte epistemológico, la historiografía literaria constituye un agente determinante en la instauración y desplazamiento de los cánones literarios.

La consideración particular e histórica que exige la idea de canonicidad desde la cual todo canon viene conformado por un punto de vista ha sido decisiva para entender la necesidad del estudio de las esferas del comentario, y, dentro de estas y de una forma específica y separada, del análisis de la historiografía:

elegir una teoría no es solamente elegir un instrumental metodológico para un objeto definido e incuestionado, sino elegir sobre todo *un lugar* desde el que definir ese objeto. La evidencia de que el objeto literario es una consecuencia de un lugar teórico previo ha convocado que el campo de la teoría como lugar epistemológico y político sea el principal punto del debate actual (...) La perdurabilidad que asegura un canon no pertenece, por tanto, a un valor transcendental sino a *la continuidad y pervivencia de los actos evaluativos* concretos en una cultura particular en una serie de etapas históricas (Pozuelo 2006: 21-22)

La consagración canónica de unos autores frente a otros no se debe exclusivamente a valores esenciales y universalistas, sino que en su construcción intervienen diferentes aspectos a menudo ajenos al cerco de lo estrictamente literario.

Las historias de la literatura configuran por sí mismas un género muy determinado de la cultura científica, donde precipita el pensamiento y las ideas críticas en vigor en cada caso, donde se articulan y seccionan siguiendo criterios que le son propios en cada momento histórico. Claudio Guillén en el capítulo que dedica a la historiología en *Entre lo uno y lo diverso* se pregunta: “¿A qué clase de relato apelan las historias literarias, o a qué

<sup>2</sup> Una de las aportaciones esenciales de Even-Zohar viene de la constatación de que tal canonización no opera exclusivamente en el nivel de los textos sino también y de forma decisiva en el de los modelos. Aparece así el concepto de repertorio que define al agregado de leyes, elementos y modelos que dirigen la producción de textos. El repertorio canonizado será, por tanto, aquel que se halle apoyado por élites y regido por sus pautas culturales. El centro del polisistema lo ocupará el repertorio canonizado y prestigioso, y la periferia, los no canonizados que luchan insistentemente por hacerse con el centro. La tensión entre la cultura canonizada y la no canonizada es universal, y actúa a menudo como estímulo y acicate en su evolución.

tácticas narrativas, y qué tienen en común con las ficciones, o historias inventadas? ¿Qué es un suceso (*événement, Ereignis*) poético, y qué interacciones hay entre este y el sistema envolvente de una época?” (1985: 334). Apoyándose en la distinción entre el mero *hecho*, “lo que pasa”, y el *suceso o acontecimiento* explica de este modo la fundamental actividad narrativa que define al género historiográfico:

Pero no llamamos acontecimiento a cualquier cosa que pasa. El suceso no es un hecho, un dato histórico cualquiera. Entre tantas cosas que ocurren el historiador elige y destaca aquellas que le parecen significativas y dignas de ser relacionadas con las acaecidas antes o después, desempeñando así un papel narrativo. Elegir entraña en tal caso excluir lo que no parece haber sido un acontecimiento (Guillén 1985: 403).

Advierte además cómo las historias de la literatura “suelen aceptar las configuraciones históricas convencionales con extraña parsimonia intelectual como si de cosas o *faits accomplis* se tratara” (Guillén 1989: 63), como si esa periodización o esas divisiones de siglos o corrientes o movimientos se impusieran por sí mismos y no tuvieran un origen conocido. Tan *naturalizadas* se encuentran las convenciones historiográficas que no resulta fácil otorgarles un origen conocido. Así sucede, descendiendo ya al objeto particular de este trabajo, con términos como *teatro nacional* o *teatro clásico español* cuyo empleo recurrente ha generado la sensación de existir desde siempre y para siempre, como si de un hecho dado e inmutable se tratara haciéndonos a menudo olvidar la construcción conceptual que, en efecto, constituyen.

El presente trabajo explora el desplazamiento que se produce en la historiografía literaria del término *teatro nacional* al marbete *teatro clásico español* indagando en los elementos de fondo presentes en distintas calas historiográficas que posibilitan esa evolución terminológica. Adelantamos ya que la intervención de Valbuena Prat en su *Historia de la literatura española* primero y en su *Historia del teatro español* después será decisiva en este sentido. El sintagma *teatro nacional* cargado de contenido ideológico dejará paso con el tiempo en la historiografía literaria al marbete *teatro clásico español* en el que tales valores quedan amalgamados con los componentes semánticos de *universalidad* y *atemporalidad* una vez queda fuera de toda duda su lugar central en el canon teatral hispánico.

Exploraremos así cuándo comienza a emplearse de forma sistemática el concepto *teatro clásico español* para designar al teatro del Siglo de Oro en las historias de la literatura –y en las historias del teatro– y cuáles son los términos más recurrentes que comparten espacio y anteceden al empleo generalizado de este sintagma en la historiografía. En la comprensión de esta cuestión de índole cuantitativa, abordaremos las diferentes actitudes adoptadas por algunas de las distintas historias frente a la cuestión del carácter “nacional” del teatro áureo para determinar qué elementos devienen decisivos en la superación de una visión eminentemente patriótica y casticista, decisiva en el desplazamiento que se produce a nivel terminológico.

Pozuelo Yvancos ya notó la peculiaridad del género dramático al recibir el político calificativo *nacional*, adjetivo inexistente en la terminología historiográfica para el caso de los demás géneros literarios –“no tiene su paralelo en *novela nacional* o *poesía nacional*” (Pozuelo 2014: 81)–. Son múltiples las razones que favorecen este hecho constatado entre las que a priori podemos aducir el carácter eminentemente público y plural del género teatral. Supone el teatro una manifestación artística y literaria que, a diferencia de otros géneros, precisa un receptor, necesariamente colectivo, para ser y existir. Constituye, más allá de su lugar como género literario, una práctica social que nos define y nos nutre como grupo. Es, también por esto, el más político de los géneros.

## 2. RAÍCES HISTÓRICAS DEL CARÁCTER “NACIONAL” DEL TEATRO

Para el estudio del origen y sentido del concepto *teatro nacional*, resulta esencial el trabajo de Pozuelo Yvancos titulado “Popular/ culto, genuino/foráneo: canon y Teatro Nacional español” en el que se muestra “la influencia decisiva que en la configuración del canon teatral ha tenido la pugna nacionalista” (Pozuelo 2014: 81), constata así cómo

teatro clásico español y afirmación nacional han ido unidos a lo largo de todo el siglo XIX, y han provocado que las historias de la literatura escritas en ese siglo (y aun las del presente siglo que las imitan, como la de J. L. Alborg) se refieran con frecuencia en los capítulos dedicados al teatro desde Lope de Vega y siguientes a los conceptos comedia nacional española, teatro nacional o similares (Pozuelo 2014: 81).

Explora Pozuelo Yvancos, en su cuidadoso examen, los diferentes escenarios críticos revelando cómo el origen de la cuestión se remonta a las polémicas teatrales del siglo XVIII en las que es la dualidad *genuino/ foráneo* la que sustenta las posturas enfrentadas entre casticistas e ilustrados. Remite así a los trabajos de J. Cook, D. Gies, R. Sebold, G. Carnero y John Dowling, y señala “algunas obras clave de tales polémicas en que se ha ido fraguando el *topos* crítico de un carácter nacional”. Entre ellas se encuentran el prólogo a la *Poética* de Ignacio de Luzán, los *Desengaños al teatro español* de Fernández de Moratín o la polémica entre Nasarre y Erauso y Zabaleta vertida en la *Disertación o Prólogo sobre las Comedias de España*, del primero, y en el *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado de las Comedias de España contra el Dictamen que las supone corrompidas*, del segundo. Constata, tras su análisis, cómo no hay modo “en el siglo XVIII de separar discurso sobre teatro y discurso patriótico” (Pozuelo 2014: 81). Germina así en el dieciocho un nacionalismo prerromántico por la vía de la defensa del muy atacado teatro español del Siglo de Oro al que se considera depositario del genio o carácter español. Muestra Pozuelo Yvancos “cómo los debates del siglo XVIII sobre el teatro, prefiguraban ya, precisamente para el teatro y no para otros géneros, un eje de confrontación nacionalista que situó la contraposición *genuino/ foráneo* en un punto

muy conflictivo, al que se sumó otra contraposición: la de *culto/popular*” (Pozuelo 2014: 82). El discurso nacionalista, gestado en el debate teatral del siglo XVIII, desemboca en la creación del concepto *comedia nacional española*, empleado ya de forma sistemática en las intervenciones decimonónicas.

En el escenario crítico del XIX, resulta clave el *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito peculiar* publicado por Agustín Durán en 1828. Esta obra, decisiva en la comprensión del ideario romántico que enarbolarán las primeras historias literarias, subraya la especial relación del teatro con el *volksgeist* de cada nación, sería así el teatro un género privilegiado que por su contacto directo con el público responde más estrictamente a las exigencias del carácter peculiar de cada pueblo. Para Durán, el teatro es

en cada país la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes, es imposible que las naciones gusten en él de cosas poco acomodadas al tipo característico de cada una. (...) Porque el teatro debe ser en cada país la expresión poética e ideal de sus necesidades morales y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes, circunstancias todas que influyen poderosamente en el modo de inspiración fatídica, y nunca serán el resultado del arte ni del análisis metafísico o erudito de obras extranjeras y opuestas al carácter de cada pueblo[...] Por esto cada nación desdeña en su teatro las formas o costumbres que no están en armonía con su carácter, o que no puede comprender (Durán 1828: 48-49, 53-54, 66).

### 3. EL CARÁCTER NACIONAL DE LA COMEDIA ESPAÑOLA A TRAVÉS DE LA HISTORIOGRAFÍA

Villanueva nos recuerda cómo la historia literaria “es un fruto preclaro del romanticismo alemán, que se adelanta al resto de romanticismos europeos, y está muy vinculada a la emergencia del concepto de nación y la consecuente teoría política de los nacionalismos” (Villanueva 1994: 100). La revalorización académica del teatro áureo español se produce en buena medida como reacción romántica a la censura constante a la que este había estado sometido desde una norma neoclásica exógena. El componente nacionalista deviene nuclear en la génesis de las primeras calas de nuestra historiografía literaria como también supone un vector de fuerza decisivo en las historiografías literarias extranjeras. Frente a la aspiración a la universalidad que prescribían las normas clásicas del espíritu ilustrado, el impulso romántico inclina la balanza hacia la búsqueda de lo auténticamente *nacional*. La perpetuación del mítico carácter nacional de la comedia española se consolida así a través de las primeras historias de la literatura española.

Si indagamos en la primera incidencia en el corpus diacrónico del español del término *teatro nacional* referido al teatro español del Siglo de Oro, comprobamos que

data de 1836 en el artículo “Horas de invierno” de Mariano José de Larra. Habremos de esperar medio siglo para hallar la primera aparición en el mismo corpus del sintagma *teatro clásico* referido al español, que se sitúa en 1890 desde la pluma de Clarín, concretamente en su disertación sobre “Rafael Calvo y el teatro español”. El rastreo del término *teatro clásico* referido al teatro áureo español tanto en el corpus diacrónico del español como en manuales, historias y monográficos del ámbito académico nos lleva a comprobar su tardía incorporación. El desplazamiento se produce, no obstante, desde el predominio del más frecuente *teatro nacional* hacia el de *teatro clásico español* pasando por variantes como *comedia española* que apuntan de forma más directa al género literario descargando ligeramente el término de la carga ideológica.

La de Amador de los Ríos, primera de las historias de la literatura escritas en español (1861-1865), se funda en el quicio ideológico del nacionalismo y el patriotismo. Pozuelo Yvancos revela en un interesante estudio (2002) el lugar central que ocupa esta intervención en la relación entre canon estético del teatro áureo e historia literaria nacional. Esta tesis puede parecer *a priori* sorprendente puesto que dicha historia no sobrepasa el siglo XV en su pretensión historizadora dada la interrupción que sufre en 1865. Sin embargo, su Introducción revela ya un modelo interpretativo que sitúa en el centro de la construcción canónica al teatro áureo español liderado por la figura de Lope de Vega, tal y como ha demostrado Pozuelo Yvancos (2002). Amador de los Ríos traza, a lo largo de la introducción, una revisión de los principales estudios de teoría literaria y crítica en la que “son críticos acertados los que han consagrado a Lope de Vega y denostables o interesados de alguna forma los documentos críticos que han procedido en sentido contrario” (Pozuelo 2002: 343). Comprobamos así que el teatro áureo guía la argumentación crítica que recoge, instaurándose de este modo un modelo narrativo que pretende restaurar “el orden genuino”, puesto que “el juicio crítico ha estado apesado, atenzado por los prejuicios de las normas cultas clasicistas, que suponían una importación de esquemas estéticos procedentes de Francia o de Italia, inservibles por tanto para medir el genio español” (Pozuelo 2002: 344). Sustenta y difunde la *Historia Crítica de la Literatura* (1861-1865) de Amador de los Ríos el concepto de *teatro nacional* desde la dualidad *genuino vs. foráneo* que ocupa un lugar axial en el proceso canonizador en un sentido completamente inverso al que definió el siglo precedente.

A distancia de esta, se sitúa la titánica tarea de historiar las ideas estéticas de Menéndez Pelayo (1901-1941), obra de una dimensión comparatista y universalista mucho mayor. No obstante, las palabras pronunciadas con motivo del Centenario de la muerte de Calderón en su famoso *Brindis del Retiro* pueden dar buena cuenta de la identificación del poeta dramático con todo un ideario religioso y político que el crítico sentía como propio:

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 (Menéndez Pelayo 1881: 386).

Las memorias de la asignatura al programa de oposiciones de don Marcelino Menéndez Pelayo trazan asimismo un revelador bosquejo, el epígrafe de la lección dedicada al teatro áureo reza del siguiente modo: “Carácter nacional de nuestro teatro, cifra y compendio de los instintos de la raza” (Menéndez Pelayo 1941: 3-68). Comprobamos cómo la construcción nacional de la fórmula dramática gestada a lo largo del siglo XIX goza de enorme vitalidad un siglo después.

No en vano Pérez Isasi nos hace notar que para Menéndez Pidal, cuya influencia en la crítica literaria de comienzos del siglo XX será decisiva, “el teatro nacional del Siglo de Oro era el último eslabón de la larga cadena de transmisión de la poesía tradicional castellana, que comenzaba con los cantares de gesta, atravesaba las crónicas y los romances y llegaba a desembocar en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos” tal y como revela la teoría pidaliana de la transmigración del alma castellana (Pérez Isasi 2008: 879). Afirma así Menéndez Pidal:

Esos Cantares murieron, y hasta llegó a perderse el recuerdo de que hubiesen existido, pero su espíritu inmortal transmigró primero a los romances, y luego, cuando éstos empezaban a languidecer, al Teatro, no menos glorioso que el Romancero, y que debe a la poesía heroica una porción más genuinamente patrimonial de su rico tesoro (Menéndez Pidal 1896: 46).

Esta articulación historiográfica que funda la unidad de construcción en la representación de lo patriótico y nacional es heredada por la *Historia* de Julio Cejador y Frauca (1915) que “extrema esta vinculación entre historia literaria y construcción nacionalista, insistiendo en su componente religioso católico” así como por la de Hurtado y González Palencia (1921) que recoge “la gloriosa literatura de nuestra Patria” (Pozuelo 2000: 63). Para Cejador y Frauca el teatro de Lope se define por oposición al teatro clásico, así como por contener, mejor que ninguna otra manifestación literaria, el carácter nacional y cristiano:

El teatro español de Lope nada tiene que ver con el teatro clásico, es enteramente contrario; tanto, que en el siglo XIX le llamaron romántico (...) ¿Qué espíritu era el del teatro español para que los románticos lo reconocieran por suyo? En primer lugar, vieron en él la nota de independencia respecto del arte clásico, de la misma independencia con que ellos levantaban la bandera contra el clasicismo francés. En segundo lugar, hallaban en él la nota nacional y popular, contra lo extraño y postizo del pseudoclasicismo que combatían. En tercer lugar, veían en él la nota

cristiana, que ellos iban a buscar en la Edad Media, por haberla perdido en la Reforma (Cejador y Frauca 1915: IV,42).

Afirma más adelante:

La nota más simpática de Lope es su españolismo, que fue el que le hizo grande, el que le llevó instintivamente a crear el gran teatro, el que los extranjeros admiran en su arte dramático. Hasta en la manera brutal con que rompió las trabas clásicas y la franqueza con que se llamó bárbaro muestra el espíritu independiente de la raza (Cejador y Frauca, 1915: IV,81).

Hurtado y González Palencia señalan la convergencia del teatro inglés y el español en razón de un carácter especialmente nacional y romántico en tanto ambos quintaesencian el espíritu del pueblo:

En España, aunque al principio dominó la influencia del Renacimiento, sobre todo entre los cultos, el amor a lo nacional y la inspiración en asuntos de la Edad Media, principalmente sucedió desde Lope de Vega hasta Calderón, dieron carácter especial a nuestro teatro. Algo semejante con la dramática inglesa del periodo isabelino... Si se compara nuestro teatro con el inglés del periodo isabelino se ve que coinciden: en su carácter romántico y nacional (Hurtado y González Palencia 1921: 628).

Dejamos para más adelante, pues serán centrales en la tesis que planteamos, las decisivas intervenciones de Valbuena Prat desde su *Historia de la literatura española* de 1937 así como desde su *Historia del teatro español* (1956), para asomarnos a la presencia que adopta en la *Historia de la literatura española* (1966) de J. L. Alborg el carácter nacional del teatro áureo. El capítulo dedicado a la producción dramática de Lope de Vega es nominado por Alborg bajo el título, “Lope: la creación del teatro nacional”, siendo este el término que con más frecuencia utiliza. Es interesante la posición que adopta respecto al “nacionalismo” del teatro de Lope en su tarea historiográfica:

no debe pensarse que los temas de su teatro respondan a ningún género de estrecho nacionalismo: lo verdaderamente español, y lopesco, es la fórmula de su teatro, con la cual acertó a proporcionar al español de su tiempo el espectáculo dramático que apetecía y que era capaz de entender y de gozar (1966: 262).

Cita recurrentemente a Vossler (desde la obra *Lope de Vega y su tiempo*, publicada en 1933) de quien toma esa concepción de lo nacional, asevera así con él que: “Lope animó toda esta inabarcable diversidad dramática con la palabra y el espíritu de los propios contemporáneos, y la vistió con todo género de elementos tomados de la inmediata realidad nacional” y, más adelante:

Con su pluma, los personajes de las épocas más remotas y de los más lejanos países, sienten, piensan, hablan y se conducen como si fueran españoles del Barroco, gentes señoriales y de mucha honra, muy poseídas de personales y nacionales pretensiones, y lo mismo daba que se tratase de Teseo, de Ciro y Alejandro o de Fernando el Católico o de los antepasados o del hermano carnal de su protector el duque de Sessa (Vossler 1933: 254, citado en Alborg 1966: 263).

Trae así la tesis de Vossler recurrentemente para ilustrar “esta capacidad de españolizar lo más ajeno, que explica el esencial nacionalismo del teatro de Lope” (1966: 264). No obstante, aunque ya apreciamos cierta modulación del intenso carácter nacional vindicado por las historias precedentes, aún es esta la nota más relevante llegando incluso a afirmar que “lopismo y españolismo son términos hipostasiables” (1966: 263). Tal y como apuntábamos, resulta sintomática su preferencia por el “teatro nacional” frente al término “comedia” con apenas incidencia en la *Historia* de Alborg.

Ángel del Río en su *Historia de la literatura española* publicada en Nueva York en 1948<sup>3</sup> comienza de este modo el capítulo dedicado al “creador de la comedia”:

El teatro clásico español recibe su forma definitiva en manos de Lope de Vega. Como creador del drama nacional, al que desde entonces se da el nombre de comedia española, Lope es a la vez el inventor de un nuevo estilo dramático, su preceptista y el dramaturgo más fecundo (1967: 548).

Si bien la tesis principal es la creación del drama nacional por Lope de Vega, la terminología que maneja es más variada, saliendo del recurrente y exclusivo empleo del carácter nacional y castizo de nuestro teatro. Explica Del Río en este fragmento a qué debe nuestro teatro clásico dicho rasgo tan ampliamente glosado por la historiografía literaria:

La plenitud del teatro español clásico dura más, por tanto, y da muestras de mayor vitalidad que la de los otros grandes teatros nacionales de la época: el inglés y el francés. La razón es doble: en cuanto al espíritu, por ser realmente nacional, es decir, por basarse y ser proyección directa de sentimientos colectivos más que individuales, en cuanto a la forma y contenido temático por la inmensa variedad de motivos que entran en su composición (1967: 548).

Más adelante volverá sobre esta cuestión haciendo suya, si bien con menor insistencia, la tesis de Vossler que abandera Alborg en su historia publicada un año después:

Por la concepción del mundo y los sentimientos dramatizados es un teatro social y nacional. El personaje no representa al ser humano en sentido genérico, sino al

<sup>3</sup> Citamos la edición española de 1967 en Bruguera.

hombre español del siglo XVII (...) Mucho antes –dice– de que la moderna ciencia histórica utilizase el concepto del medio ambiente, atisbó Lope la vinculación del hombre a su contorno (1967: 558).

Distingue así entre el “hombre desarraigado, abstracto” que el teatro renacentista y el clasicista francés dramatizan y el “ser eminentemente histórico arraigado en un suelo y en un tiempo, unas creencias y unas costumbres” que teatro de Lope construye anticipándose al romanticismo, aventurándose a señalar como herederos de esta visionaria posición el hombre de carne y hueso de Unamuno o el yo y mi circunstancia de Ortega (1967: 558).

Es la *Historia de la literatura* de Ángel del Río particularmente atenta a la importancia del público en la configuración del teatro clásico español. Señala así que “el teatro español, como cualquier otro teatro, se escribe para unos espectadores y vive de ellos” (1967: 551). Más adelante apunta:

El público español comulgaba en unas ideas fijas –las que la comedia ilustra y dramatiza–; al mismo tiempo, por una especie de embriaguez literaria era capaz de deleitarse con toda clase de artificios. Es como si una fiebre insaciable de ficción y de ingenio se hubiera apoderado de todo un pueblo. Lope, con su gran instinto popular, entendió el fenómeno, y en él se basó para crear una forma dramática (1967: 552).

Vemos cómo Ángel del Río en su argumentación vincula de forma implícita los dos binomios que articulan el canon hispánico: si Lope creó el teatro nacional (genuino vs. foráneo), lo hizo en la medida en que supo plegarse al gusto popular y recoger los intereses de las masas que acudían a los teatros (popular vs. culto).

Comprobamos así, desde el análisis de la terminología empleada, que si bien la *Historia de la literatura española* (1948) de Ángel del Río recurre también al adjetivo *nacional* en el título general con que designa al teatro del Siglo de Oro (“Lope de Vega y la creación del Teatro Nacional Español”), en el epígrafe concreto en el que aborda la vida teatral del momento y la producción dramática de Lope este queda sustituido por el sustantivo “comedia” –“Lope de Vega, creador de la comedia”–. Este será el término que emplee de forma más sistemática a lo largo del capítulo, si bien utiliza de forma indistinta “teatro clásico español”, “drama nacional”, “comedia nueva” o “comedia española”, precisando que este último sintagma viene a nombrar el género nuevo que a Lope de Vega debe su creación. Lo más significativo es en este caso la preferencia de Del Río por un término con menor carga ideológica y valorativa como “comedia”, que aparecerá en los dos siguientes subtítulos del bloque (“Caracteres generales de la comedia”, “La unidad espiritual de la comedia”) así como el hallazgo por vez primera del sintagma “teatro clásico español” en la historiografía literaria española. La modernidad de la *Historia* de este exiliado, ya adelantada por Guillén primero (1985) y por Pozuelo después (2000), queda ilustrada en su inclinación por un término de mayor precisión literaria frente al que acentúa la carga patriótica que venía

siendo recurrentemente subrayada y que aún contará con fuerza en calas historiográficas posteriores (como la de Alborg en 1966).

La *Historia social de la Literatura española* publicada por Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala en 1978 declara desde la cita póstica de su “explicación previa” el sentido y la mirada desde la que nace. Afirma desde las palabras de Karl Marx que viene a “examinar la conexión entre la producción intelectual y la producción material” bajo su forma histórica. En el capítulo titulado, “Lope de Vega y el casticismo hispano”, aparece nuevamente la fórmula de Lope como creador del teatro nacional si bien esta presenta ahora, según veremos, un sentido ideológico mucho más fuerte. La tesis fundamental que argumentan consiste en la insistencia del teatro de Lope en la incorporación sistemática de los mitos del casticismo hispano –“la exageración de todo aquello considerado como castizo”– en aras de la afirmación y defensa de la ideología conservadora del momento. Perseguiría así su teatro la “defensa coherente y articulada de una sociedad monárquico-señorial, teocrática y campesina” (1978: 311) en la que incluso las comedias de ambiente rústico vendrían “a consolidar una sociedad clasista”. Esta defensa es esgrimida desde una relación bidireccional entre autor y público ya recogida por la historia de Ángel del Río: “Lope se inspira en el casticismo de un pueblo partícipe de la ideología dominante y, este ve reforzadas sus opiniones en el teatro lopesco” (1978: 310). Si bien resulta de interés el análisis ideológico no falta de sentido que propone la *Historia social*, nos parece un claro ejemplo más de cómo la historiografía repite y pondera el carácter nacional y casticista del teatro áureo español obviando otros valores o perfiles que permitirían que gozara de un alcance más allá de los pirineos. Si atendemos a la terminología empleada, la *Historia social de la Literatura española* de Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala repite la consabida fórmula de Lope como creador del *teatro nacional*. El término “comedia” presenta dos incidencias y es recurrentemente aducido el carácter castizo de este teatro.

Bastan estas calas historiográficas en las que hemos pretendido mostrar la actitud adoptada frente al carácter nacional de nuestro teatro, para que sirvan de contraluz a la decisiva aportación de Valbuena Prat a la historiografía literaria tanto desde su *Historia de la Literatura Española* publicada en la temprana fecha de 1937 como desde la *Historia del teatro español* que publica en Noguera en 1956.

#### 4. EL GERMEN DE LO CLÁSICO: DE TEATRO NACIONAL A TEATRO UNIVERSAL

La modernidad de la *Historia de la Literatura Española* (1937) de Valbuena Prat marca un hito en la historiografía española introduciendo en el diálogo un componente que nos parece esencial para la génesis del concepto *teatro clásico español*. Entre los lugares en los que se hace patente la modernidad de dicha *Historia*, sitúa Pozuelo Yvancos (2000) la ruptura con el omnipresente espíritu patriótico que venían presentando las historias de la literatura, quiebra motivada en parte por su “perspectiva ideológica, hija de su formación con miembros de la Institución Libre de Enseñanza, empeñados en una renovación profunda

del modo de hacer la Historia y la crítica literaria” (Pozuelo 2000: 62). Deja de ser la *patria* y el *alma castellana* el criterio aglutinante de la construcción narrativa para comenzar a serlo la *lengua castellana* desde cuyos orígenes arranca dicha narración.

Valbuena Prat introduce en el diálogo sobre el teatro áureo un componente relevante en la evolución del concepto que nos ocupa. Si el marcado carácter nacional del teatro del Siglo de Oro había sido objeto de numerosas disertaciones por teóricos e historiadores tal y como se ha puesto de manifiesto, la universalidad de su significación no había gozado aún de comentario alguno. La tesis que defendemos plantea que la dualidad *nacionalismo-universalidad* es introducida en la historiografía literaria por Valbuena Prat para definir la fórmula dramática instituida por Lope, constituyendo un binomio nuclear en la posterior conformación del concepto *teatro clásico español*. El solo análisis de la terminología empleada en los títulos y subtítulos que dan urdimbre a los capítulos dedicados al teatro de Lope resulta ya elocuente. A diferencia de lo que sucede en las historias no solo coetáneas sino también en las posteriores, en ninguno de los títulos aparece alusión al lugar común que venía constituyendo el carácter nacional del teatro del siglo de oro ni a la figura de Lope, como creador del teatro nacional. Ni siquiera en los subtítulos que jalonan cada uno de estos dos grandes capítulos se alude a este tópico, apareciendo el adjetivo *nacional* una sola vez y referido a uno de los subgéneros de los que Lope cultiva: “Las comedias heroicas de asunto nacional” (1960: ii, 352)<sup>4</sup>. En los títulos se refiere Ángel Valbuena al género teatral que el poeta crea con la poco patriótica fórmula, “La *comedia* de Lope” (1960: ii, 303). Supone la *elocutio*, la elección del material verbal que dará cauce a la *inventio*, un lugar sintomático de toda la construcción que vertebra el discurso. Ya el primer párrafo contiene los dos polos del binomio nacionalismo-universalismo, que, según argumentamos, constituyen la articulación interna nuclear del acercamiento historiográfico al teatro del siglo XVII que Valbuena realiza. Afirma así en las primeras líneas que

Lope de Vega [...] es, a la vez, el creador de un teatro nacional que se alza sobre los inconexos precedentes inmediatos, y un caso psicológico de genio, que no sólo interesa por darse en su propia personalidad y vida el problema más hondo del renacimiento y el Barroco, sino como ejemplo universal de temas de amor, de apasionamiento, de conflicto con la religiosidad más honda y férvida<sup>5</sup> (Valbuena 1960: ii, 285).

No obvia el carácter nacional de la fórmula teatral que Lope instituye, sino que alude a esta cuestión conectándola al carácter popular de sus comedias. Señala de este modo que “Lope sentía el alma de su pueblo, se identificaba con él y de ahí brota la objetividad nacional de su teatro, en la que laten los impulsos e ideales de toda una raza” (1960: ii, 287). No es incompatible, como su *Historia* demuestra, el señalamiento del carácter nacional del

<sup>4</sup> Citamos la edición de 1960 en Gustavo Gili, Barcelona.

<sup>5</sup> La cursiva es nuestra.

teatro español con la reivindicación frente al europeo que Valbuena lleva a cabo mediante la comparación de Lope y Calderón con autores ya consagrados en la cima del teatro universal. En el capítulo dedicado a Lope de Vega constata algunas de las similitudes que unen sus fórmulas escénicas a las del bardo inglés, implicando tal ejercicio comparatista una nueva concepción universalizadora de nuestro teatro áureo.

Shakespeare y Lope se dirigen a públicos populares, intuitivos, que entre la intriga del uno y los sangrientos efectismos del otro adivinaban, tal vez, la hondura poética de los mitos escénicos. Los dramas históricos de Shakespeare, como las crónicas dramáticas de Lope, bordeaban los dos planos y eran un pasto a propósito para el público nacional. El Cid o el rey don Pedro, como Ricardo III o Enrique V, eran a la vez tradición y fijación dramática; creaciones para su momento y para quedar vivas para la posteridad (1960: ii, 304).

El fragmento aducido refleja con claridad la sensibilidad de Valbuena: no solo no percibe como incompatibles el carácter tradicional –creaciones para su momento– y su capacidad mediante la “fijación dramática” para “quedar vivas para posteridad”, sino que tal y como se evidencia en el siguiente fragmento revela que es un rasgo el que posibilita el otro:

Puede considerarse la comedia de Lope como un extenso cuadro amplio y variado, de la vida en su aspecto nacional y popular. A los momentos de más fina calidad supranacional, se llega precisamente por ahondar en leyendas y problemas de su raza (Valbuena 1960: ii, 305).

Como vemos, hace converger en su discurso los dos polos del binomio apuntado, *nacionalismo y universalidad*, mediante un razonamiento que convierte al primero en cauce del segundo.

Aunque no podemos detenernos en un análisis comparativo exhaustivo, sí queremos convocar como muestra de la sutil sensibilidad de Valbuena cómo incluso en el examen de algunos de los elementos ideológicos subyacentes a su teatro supera a otras historias dedicadas a este propósito. Nos referimos a la agudeza con la que apunta que si bien el teatro de Lope refleja el antisemitismo de su tiempo –como también lo precisa la *Historia social* aludida–, también revela su examen detenido una cierta simpatía por el árabe al que “hasta se le retrata con todo el atuendo de la caballería cristiana” como muestran *El remedio en la desdicha* o *Pedro Carbonero* (1960: ii, 304-305).

Si nos detenemos en el análisis de la *dispositio*, de la estructura que vertebra el índice de los capítulos dedicados a Lope, observamos así mismo cómo existe una jerarquía clara que testimonia desde su ordenación el lugar central que ocupa el teatro en la producción lopesca. Otras historias, previas y contemporáneas, no atienden a estos detalles –fundamentales en la construcción del discurso historiográfico– y sitúan por ejemplo dos capítulos semejantes en extensión a la producción teatral y no teatral de Lope, mientras que Valbuena aborda desde

los dos capítulos que al Fénix dedica al hombre de teatro, su poesía será analizada desde uno de los subepígrafes del primer capítulo y aquellas obras ni teatrales ni poéticas desde un subepígrafe del segundo capítulo titulado “Sobre las obras no dramáticas de Lope”.

En la *Historia del teatro español* (1956), que publica diecinueve años después de la primera edición de la *Historia de la literatura española*, es ya la universalidad del teatro español del XVII una de las tesis nucleares:

El carácter nacional de nuestro teatro es cosa de todos reconocida; no lo es tanto hoy su vivencia como valor universal, a pesar de haber sido, en el más grande momento de la Literatura moderna mundial, elevado a devoción y posición cimera. Por eso [...] una de las tesis de la presente obra será la de la universalidad del drama español (Valbuena 1956: 7).

Otro lugar recurrente de su *Historia del teatro español* será el subrayado de la equivocada visión de la crítica anglosajona al depreciar a Lope y nuestro teatro nacional frente al teatro inglés o francés (1956: 63, 64). El examen de la terminología empleada por Valbuena en su *Historia del teatro* refuerza la tesis esgrimida. El capítulo quinto, dedicado al teatro del Siglo de Oro, lleva el significativo título, “El teatro nacional de la Edad de Oro y su proyección universal”. Observamos pues una clara manifestación de la dualidad apuntada, en el mismo marbete se aúna la dimensión nacional y universal de la fórmula dramática del siglo XVII. Uno de los subepígrafes incidirá el carácter “nacional y personal” del teatro de Lope en otra manifestación del binomio señalado, otro de ellos estará dedicado a la ponderación del carácter nacional –“La creación del teatro nacional” – mientras que un tercero tendrá por cometido la comparación y diálogo entre las figuras de “Lope, Shakespeare y Calderón”.

En el discurso de apertura del año académico 1945-1946, pronunciado por Don Ángel Valbuena Prat bajo el título “Dos momentos del teatro nacional: de la imaginaria sacra de Lope a la teología sistemática de Calderón”, recurre nuevamente a la comparación de Lope con el bardo inglés. Se inicia de este modo: “Paralelamente al nuevo teatro creado por Shakespeare, surge la espléndida floración de la comedia española que se acoge como centro creador a la figura única del Fénix de los ingenios, Lope de Vega” (1945: 7). Y no queda el gesto en retórica inicial del discurso, sino que más adelante vuelve sobre la comparación:

La fecundidad asombrosa, la variedad y la gran capacidad de interpretación de asuntos de toda índole, hacen de Lope un caso único en la escena universal. Lope, como Shakespeare, sabe sacudir el prejuicio del clasicismo a la manera grecorromana y de las limitaciones de la ley de las tres unidades para conseguir una fórmula nueva, adaptada a las necesidades de la época y al nuevo ritmo y movimiento del siglo en que se cruzaba el renacentismo súper maduro con la contorsión dinámica de las formas barrocas. Shakespeare produce el nuevo teatro en profundidad psicológica

y pasional, y por eso su género cumbre es la tragedia. Lope crea una nueva forma escénica, principalmente nacional y por eso su género más logrado es de una parte lo que él llama tragicomedia (...) A lo profundo shakesperiano corresponde lo extenso lopesco (1945: 8).

Queda demostrado así que el subrayado del carácter universal del teatro del Siglo de Oro, y dentro de este y en especial del teatro de Lope de Vega, es recurrente en los diversos acercamientos de Valbuena al asunto ocupando un lugar axial en su discurso historiográfico. La universalidad de esta fórmula había quedado fuera de todo comentario en las historias coetáneas y posteriores aducidas posicionándose la balanza fuertemente inclinada hacia el carácter nacional e histórico de este teatro, heredero del aliento romántico de las primeras calas historiográficas.

Si bien un análisis comparativo exhaustivo con la historiografía reciente resultaría injusto con la obra de Valbuena en razón no solo de la distancia temporal sino también de las características de extensión –mucho mayor– y de autoría –a menudo colectiva– que presentan la mayoría de las historias de la literatura y del teatro publicadas desde el tercer tercio del siglo XX, sí consideramos factible, útil e interesante un breve repaso por la terminología empleada por estas para referirse al teatro del Siglo de Oro español. La enorme extensión de la *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Francisco Rico (1979) así como su autoría múltiple y colectiva (como es sabido cada época cuenta con más de una treintena de autores especialistas que se ocupan de breves capítulos o entradas) dificulta la comparación terminológica en igualdad de condiciones. No obstante, es importante notar la presencia del sintagma “teatro clásico” en el privilegiado lugar que supone el título de un capítulo. Luciano García Lorenzo se ocupará de una sección titulada, “Hitos del teatro clásico”. El otro gran capítulo dedicado al teatro áureo lleva el descriptivo título, “El teatro en el siglo XVII”, presentándose en él subepígrafes como “La comedia española” por Wardropper –quién dirige el conjunto del volumen–, “Géneros menores y comedia: el hecho teatral como espectáculo de conjunto” por Díez Borque, o “Una interpretación del teatro español del siglo XVII” por Alexander A. Parker. Comprobamos así la inexistencia de rastro alguno del sintagma “teatro nacional español” al menos en lo que a la titología se refiere. El cuerpo del texto mantiene la tónica que preludian los marbetes que rotulan los distintos epígrafes.

Si exploramos ahora cómo titulan las historias del teatro los capítulos destinados al estudio del teatro del Siglo de Oro, observamos una paralela evolución. Ya hemos comentado cómo Valbuena escoge el título, “El teatro nacional de la Edad de Oro y su proyección universal” en su *Historia del teatro español* (1956); Ruiz Ramón emplea el marbete “Teatro nacional del Siglo de Oro” en su *Historia del teatro español* (1967); la *Historia del teatro en España* dirigida por Díez Borque y Ronald E. Surtz en 1988 nomina el capítulo dedicado este asunto con el descriptivo marbete “El teatro en el siglo XVII” en un capítulo firmado por Marc Vitse y Frédéric Serralta (473-687); César Oliva y Torres Monreal lo recogen bajo el epígrafe “Teatro español del Siglo de Oro” en la *Historia básica del arte escénico* (1994)

empleando con una elevada recurrencia en el cuerpo del texto el término “comedia española”; Ignacio Arellano en los títulos de los capítulos de su *Historia del teatro español del siglo XVII* opta por el marbete “comedia nueva”; mientras que la *Historia del teatro español* (2003) de Huerta Calvo titula el capítulo bajo el que engloba los distintos acercamientos al teatro áureo con el descriptivo marbete temporal “Siglo XVII”. No obstante, hallamos por vez primera la designación “teatro clásico” en varios subtítulos, valga como ejemplo la intervención Carmelo Caballero Fernández-Rufete bajo el subtítulo “La música en el teatro clásico” que revela el paulatino asentamiento del sintagma. Evangelina Rodríguez Cuadros privilegiará el marbete “teatro clásico” en su estudio monográfico de 2012 (*El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*), reflexionando precisamente al inicio de capítulo titulado “Futuro del pasado: el teatro del Siglo de Oro y la gestión de su relato” sobre la superación del carácter nacional que le atribuyó una mirada historiográfica romántica que lo leía en clave de identidad nacional y la evolución de los distintos acercamientos historiográficos.

## 5. ALGUNAS CONCLUSIONES

Este veloz repaso por algunos de los títulos y subtítulos de nuestra historiografía literaria y teatral testimonia el progresivo desplazamiento del término “teatro nacional” en pro de otras denominaciones de mayor carácter descriptivo como “teatro del siglo XVII” o de mayor especificidad literaria como “comedia nueva” o “comedia española”. Señalábamos al comienzo cómo el sintagma “teatro nacional” dejaría paso con el tiempo al rótulo “teatro clásico español” en el que tales valores quedan amalgamados con los componentes semánticos de universalidad y atemporalidad una vez conquistado su lugar central en el canon teatral hispánico. En la Compañía Nacional de Teatro Clásico, fundada en 1985, el adjetivo *nacional* no califica ya al sustantivo *teatro* sino a *compañía* que remite a otro lugar del complejo polisistema teatral, es el adjetivo “clásico” el que vence en la nominación del teatro áureo reafirmando la consolidación del lugar canónico conquistado.

La dificultad del aquilatamiento del marbete “teatro clásico” referido al español parte precisamente de la coincidencia de este término con el que nomina al modelo al que se opone para conquistar su especificidad y su lugar central en el nuevo sistema literario. La paradoja radica en que el lugar canónico del teatro nacional se conforma desde la periferia y en clara oposición al teatro clásico grecolatino que ocupa lugar central dentro de la concepción humanista de la cultura. Ya Villanueva nos recuerda cómo

la historia literaria como disciplina terminó con una concepción anterior en la que no había una identificación separada de la literatura en una lengua en relación a la literatura escrita en otras, sino la existencia de un continuum literario que estaba fundado sobre todo en la poética y en esa gran teoría de los discursos constituida por la retórica. Existía una literatura que cobraba distintas manifestaciones en códigos lingüísticos diferentes, pero tanto la formación de los escritores como el

estudio de las letras procedía de una patria común, de un emperio de las letras que la poética y la retórica asentaban sólidamente en una tradición supranacional originaria de Grecia y Roma (Villanueva 1994: 100).

Es precisamente en la ruptura de esa cultura clásica, patria común de las distintas lenguas, propiciada por la emergencia de los nacionalismos románticos, cuando el teatro nacional español conquista su lugar central en el canon hispánico. El adjetivo “nacional” que tradicionalmente lo califica vindica la importancia de la representación de lo distintivo de un pueblo –de su *Volkeist*– en su teatro, la coordenada espacial se hace decisiva (entendida incluso como limitación puesto que algunas historias cuestionan el interés del teatro áureo español más allá de nuestras fronteras) frente a la universalidad de los personajes dramáticos del teatro clásico. En esa misma línea el adjetivo “nacional” viene a subrayar el carácter histórico, esto es, la importancia crucial del anclaje temporal de la comedia al siglo XVII y el valor significativo de la ideología del momento en su configuración, en sentido opuesto a la universalidad o presencia del pasado que emana del concepto de teatro clásico. Hemos aducido recurrentes ejemplos procedentes de distintas calas historiográficas que evidencian el protagonismo que adquieren las coordenadas espacio temporales en la definición de lo específico del teatro áureo. Pensemos en la insistencia a este respecto de historias tan distintas como las de del Río (1948) o Alborg (1966) que, recurriendo a la tesis de Vossler, subrayan cómo “el personaje no representa al ser humano en sentido genérico, sino al hombre español del siglo XVII” (Del Río 1967: 558) o cómo “los personajes de las épocas más remotas y de los más lejanos países, sienten, piensan, hablan y se conducen como si fueran españoles del Barroco” (Alborg 1966: 263), subrayando incluso este último cómo “la capacidad de españolizar lo más ajeno explica el esencial nacionalismo del teatro de Lope” (Alborg 1966: 264). No podemos obviar tampoco cómo el elemento nuclear que define el teatro nacional frente al clásico grecorromano será la sistemática desobediencia de las normas clásicas dictadas por el estagirita.

Claudio Guillén señaló cómo “la creación de cánones nacionales –de sistemas de autores, valorados y generalmente recomendados como autoridades– es digna de cuidadoso estudio” (1978). El teatro *nacional* español emerge así en oposición clara al que había sido centro del polisistema teatral de occidente hasta el momento, el teatro *clásico*. El nacimiento de una literatura nacional sancionado desde la historiografía romántica precisa un nuevo centro teatral para un nuevo polisistema literario, y el teatro áureo español, teatro nacional que nace contra el clásico, cumple los requisitos fundamentales. Es precisamente en virtud de esa nueva canonicidad conquistada, de su lugar como modelo, como regla (*kanon*), que comienza a ser percibido como universal y atemporal. Al conquistar un lugar axial y canónico irá siendo progresivamente percibido como clásico, esto es, como cima de la plenitud de una cultura y un género. Y es en este punto en el que devine decisiva la intervención de Valbuena Prat inaugurando un nuevo acercamiento a este teatro y posibilitando con ello el aquilatamiento del concepto “teatro clásico español”. Será, no obstante, la necesidad de desmarcarse del teatro clásico grecolatino, junto al eco del marcado carácter nacional que

intervino en su proceso de canonización, la razón fundamental que hará permanecer al adjetivo español en el sintagma. Este trabajo testimonia la transformación de la anterior dualidad *genuino vs. foráneo* en una nueva relación de lo propio con lo supranacional en la que es ya posible el diálogo –no solo la pugna ideológica que impide la discusión filológica– entre el teatro clásico español y el teatro clásico europeo. El concepto *teatro clásico español* encuentra así su lugar en la distancia que separa –y que también une– el pasado de una tradición popular y su vigencia en los escenarios del presente, en el salto que va de lo propio a lo foráneo, de lo uno a lo diverso.

#### OBRAS CITADAS

- Alborg, Juan Luis. 1966-1999. *Historia de la literatura española*, 5 vols. Madrid: Gredos.
- Amador de los Ríos, José. 1961-1965 [1984]. *Historia crítica de la literatura española*. Madrid: Gredos.
- Arellano, Ignacio. 1995. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Anaya.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Rodríguez Puértolas, Julio y Zavala, Iris Milagros. 1978. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia.
- Carnero, Guillermo. 1997. “Introducción al siglo XVIII español”. En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, editada por Víctor García de la Concha, coordinada por Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe.
- Cejador y Frauca, Juan. 1915-1922. *Historia de la Lengua y Literatura castellana*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cook, John A. 1959. *Neo-classic Drama in Spain. Theory and practice*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Del Río, Ángel. 1948 [1967]. *Historia de la literatura española*, Nueva York: Dryden Press.
- Díez Borque, José María y Surtz, Ronald E. (Eds.). 1988. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus.
- Dowling, John. 1997. “El teatro en el siglo XVIII (II)”. En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, editada por Víctor García de la Concha, coordinada por Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe.
- Durán, Agustín. 1994 [1828]. *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español*. Málaga: Ágora.
- Erauso Zabaleta, Tomás. 1750. *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado de las Comedias de España contra el Dictamen que las supone corrompidas...* Madrid: Imprenta de Juan de Zúñiga.
- Fernández De Moratín, Nicolás. 1763. *Desengaño II al Theatro español, sobre los autos sacramentales de Don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid.
- Gies, David. 1997. “La polémica romántica en España: Agustín Durán”. En *Historia de la literatura española. Siglo XIX (I)*, editada por Víctor García de la Concha, coordinada por Guillermo Carnero. Madrid: Espasa Calpe.

- Guillén, Claudio. 1978. "Sobre el objeto del cambio literario". *Revista Analecta Malacitana*, 1: 255-291.
- \_\_\_\_\_. 1985 [2005]. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Barcelona: Crítica.
- \_\_\_\_\_. 1989. *Teorías de la Historia literaria*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Huerta Calvo, Javier. 2003. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos.
- Hurtado y Jiménez de la Serna, Juan y González Palencia, Ángel. 1921. *Historia de la Literatura Española*. Madrid: Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Luzán, Ignacio. 1977. *La Poética. Reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, ed. Sebold. Barcelona: Labor.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1896 [1971]. *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid: Espasa Calpe.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. 1881. "Brindis del Retiro". *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, 1999, vol. III, Menéndez Pelayo Digital, CD-ROM, Digibis.
- \_\_\_\_\_. 1941. *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, ed. Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC, I, pp. 3-68.
- \_\_\_\_\_. 1901-1941 [2012]. *Historia de las Ideas Estéticas en España (1901-1941)*, en *Obras Completas*, Tomo I, Vol. II. Cantabria: Universidad de Cantabria.
- Nasarre, Blas Antonio. 1992. *Disertación o Prólogo sobre las Comedias de España*, ed. Jesús Cañas Murillo. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- Oliva, César y Torres Monreal, Francisco. 1994. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Isasi, Santiago. 2008. *Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*, tesis doctoral inédita leída en la Universidad de Deusto, dirigida por Pozuelo Yvancos y Artaza Álvarez.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2000. "Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española", *Monteagudo*, 5: 51-69.
- \_\_\_\_\_. 2002. "El canon literario y el teatro áureo en la Historia crítica de la literatura española de José Amador de los Ríos". En *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, editado por Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Iberoamericana, pp. 335- 356.
- \_\_\_\_\_. 2006. "Canon e historiografía literaria". *Revista 1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Vol. XI: 17-28.
- \_\_\_\_\_. 2014. "Popular/ Culto, genuino/foráneo: canon y Teatro Nacional español", en *La invención literaria*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 79-92.
- Rico, Francisco (coord.). 1979-2000. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Madrid: Crítica.
- Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [20/ 09/ 2020]. Corpus diacrónico del español. <http://www.rae.es>
- Rodríguez Cuadros, Evangelina. 2012. *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

- Ruiz Ramón, Francisco. 1967. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: Cátedra.
- Sebold, Russell. 1970. "Contra los mitos antineoclásicos españoles". *El rapto de la mente*. Madrid: Editora Nacional.
- Villanueva, Darío. 1994. "Literatura comparada y teoría de la literatura". En *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus, 99-125.
- Valbuena, Ángel. 1937 [1960]. *Historia de la Literatura Española*. Barcelona: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_. 1945. *Dos momentos del teatro nacional: De la imaginería sacra de Lope a la teología sistemática de Calderón. Discurso de apertura del año académico 1945-1946*. Murcia: Suc. De Nogués.
- \_\_\_\_\_. 1956. *Historia del teatro español*. Barcelona: Noguer.
- Vossler, Karl. 1933. *Lope de Vega y su tiempo*. Madrid: *Revista de Occidente*.