

ENRIQUE GARCÍA SANTO-TOMÁS

## LA CREACIÓN DEL FÉNIX

RECEPCIÓN CRÍTICA Y FORMACIÓN CANÓNICA  
DEL TEATRO DE LOPE DE VEGA



**GREDOS**

BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

## ÍNDICE GENERAL

	<u>Págs.</u>
<i>Prefacio</i> .....	7
I.— <i>La recepción estética ante el teatro barroco: encuentros y paradigmas</i> .....	15
1. Desde lo universal a lo cotidiano: coordenadas de una <i>poiesis</i> .....	15
2. El teatro lopesco como paradigma crítico: formulación de una <i>aisthesis</i> receptiva .....	35
3. De Lope a <i>Fénix</i> y vuelta a empezar: fijación de una <i>katharsis</i> .....	47
II.— <i>La «comedia nueva» en su horizonte de expectativas: «Arte nuevo», disolución y mitos (1609-1690)</i> .....	66
1. La <i>comedia</i> en sus albores: encuentros de poder y recepción crítica .....	68
2. Desde los valencianos: circulación, (s)elecciones y modelos receptivos (1580-1618) .....	93
3. «Suele la indignación componer versos»: Cervantes o el anticanon de la respuesta crítica .....	108
4. El <i>Arte nuevo</i> como recuerdo: repertorio, textos y lectores implícitos .....	124

	<u>Págs.</u>
5. Madrid, 1621: celebraciones y avenidas .....	131
6. Hacia una estética de la lectura retrospectiva: Calderón, Bances Candamo y la recepción de fin de siglo .....	152
III.— <i>Lope en la evolución del canon ilustrado: del «Arte nuevo» a «El perro del hortelano» (1737-1827)</i> .....	163
1. Literatura y programa: el <i>Fénix de los ingenios</i> ante el horizonte dieciochesco .....	166
2. Canon, <i>translatio</i> y el 'espacio intermedio': Lope, me- táfora viva .....	188
3. La crítica como erudición y paradoja: Luzán o las lec- turas del tiempo .....	194
4. Hacia Moratín: discurso académico, periodismo y con- troversia estética .....	203
5. Diana, Lope y la varia fortuna de <i>El perro del hortelano</i> .	228
IV.— <i>Hacia una estética de la refundición: Romanticismo, re- conciliación y catarsis en «El mejor alcalde, el rey» (1810-1887)</i> .....	246
1. La vuelta a los clásicos: coordenadas de una restaura- ción .....	249
2. Texto, pre-texto, palimpsesto: de la refundición como práctica a la catarsis como celebración .....	266
3. <i>El mejor alcalde, el rey</i> en la lectura de Dionisio Solís ..	281
4. De la refundición a la filología: Lope en los albores de la crítica decimonónica .....	308
V.— <i>En el tricentenario de la muerte de Lope (1935): «Fuente- ovejuna», canon y mito</i> .....	319
1. Los 'divos' de la escena madrileña y algunos estrenos memorables .....	319
2. El arduo camino hacia 1935: ejemplaridad y militancia de <i>Fuenteovejuna</i> .....	331

---

	<u>Págs.</u>
3. La invención de un Lope itinerante: La Barraca de Lorca.....	346
4. Celebración del tricentenario: <i>Fénix</i> y el mito de las dos Españas.....	362
VI.— <i>El capital cultural de Lope desde 1939: avances y propuestas de futuro</i> .....	373
VII.— <i>Bibliografía seleccionada</i> .....	396

## PREFACIO

El presente libro se originó desde un interés por la recepción crítica del teatro de Lope de Vega, y ha acabado siendo una reflexión sobre nuestro papel como lectores y como fabuladores de historias; una reflexión en seis fragmentos y con seis narrativas distintas, dentro de un proyecto que podría haberse contado en formatos diferentes, bajo otra estructura, en varios volúmenes o con otra cronología. Siendo como es la recepción estética un fenómeno tan plural y aleatorio, tan único y personal, la elección de determinados paradigmas supuso en sí un reto crítico que, si bien acotaba favorablemente el ingente acopio de datos y lo hacía ordenable, al mismo tiempo limitaba la validez del proyecto desde la subjetividad de las mismas eliminaciones. Pero estos criterios de selección resultaron tautológicos ya desde los primeros compases de nuestra investigación; se justificaban por sí mismos (o los justificábamos nosotros) a partir de nuestro propio diseño y a partir de los criterios heredados y, al tiempo que los recuperábamos para nuestro análisis, los canonizábamos de nuevo. Así, por ejemplo, ¿por qué la recepción de un Tirso de Molina «leyendo» el *Arte nuevo* en su alabanza de los *Cigarrales de Toledo* resulta ser de obligada mención frente a la de un intelectual menos conocido como el Padre Alcázar, por dar un caso? ¿Hace falta ser un escritor canónico para legitimar una recepción canónica? ¿Qué criterios, en otras palabras, hacen que una lectura o que una respuesta crítica sea relevante en la historia literaria? Ninguno, en realidad. Por ello, al inten-

tar elaborar una teoría coherente sobre la trayectoria receptiva de Lope nos encontramos con la dificultad inicial de cómo construir esta narrativa, ya que contábamos con un gran instrumental empírico pero con escasas herramientas verdaderamente fiables. La casuística existente en muchos de los paradigmas estudiados nos condujo a la idea de que los mecanismos de esta teoría receptiva se articulaban a partir de dos fenómenos derivados y que parecían ser una constante atemporal: influencias y oposiciones. A partir de aquí, y siempre con cierta desconfianza desde la sospecha de que muchos datos fundamentales continuaban escondidos o sepultados para siempre por errores y aciertos de la historia, arrancó un proyecto que era muy consciente de su andamiaje interno y de lo que eso suponía en el diseño de su marco temporal y geográfico.

La «creación del *Fénix*» responde a esta doble circunstancia, al tiempo que opera como inquietud metacrítica. Es cierto que este libro genera una serie de preguntas a partir del legado teatral de uno de nuestros más universales creadores, pero también alude a lo que sus sucesores han hecho de su persona por encima de toda consideración estética. Uno de los pocos que en su momento formuló esta necesidad de construirnos un Lope determinado fue Américo Castro en su Introducción a la famosa biografía lopesca escrita junto a Hugo Rennert, al preguntarse «si no estaremos confundiendo el concepto de la excelencia artística con el hecho de la portentosa fecundidad de Lope, quien, además, con su vida inverosímil hizo todo lo necesario para que los modernos lo considerasen como un tentador espejismo», terminando con una cuestión no exenta de ironía: «¿no estaremos examinando una realidad literaria con los criterios que debiera aplicarse más bien al estudio de un singularísimo caso psicológico?»<sup>1</sup>. La intuición de Castro, formulada a modo de correctivo en un período muy dado a mistificaciones biográficas y en el que se reinventaron unos

---

<sup>1</sup> Citado en Guillermo de Torre, «Prisma de Lope de Vega: lo clásico, lo español, lo universal», *Cuadernos hispanoamericanos* 31 (1947): 179-190 [p. 182].

cuantos Lopes nuevos, se acercaba notablemente al punto de arranque de nuestro análisis, a saber, cómo se construye lo que hoy en día conocemos como el *Fénix de los ingenios*. Las posibles respuestas pasaban por un análisis sobre *la creación de la creación* de Lope o, en otras palabras, por un estudio sobre los mecanismos de formación de un mito y su pervivencia en la historia literaria, para poder comprender así no sólo el eslabón final de esta cadena hermenéutica, sino los caminos por los que hemos llegado a él.

El estudio de estas avenidas críticas nos ha servido, y le sirve al lector ahora, para romper con ciertas asunciones equivocadas que se habían enquistado en la historiografía literaria como un hecho incuestionable, pero que han acabado por ser un puro espejismo crítico en la mayoría de los casos. El primero y más importante de todos es la creencia de que el siglo XVIII fue desastroso para el teatro áureo, una suerte de verdad universal que nos hacía imaginar un siglo uniforme en sus gustos y unos clásicos perpetuamente condenados u olvidados. Pero la evidencia de lo empírico, el estudio detallado de los testimonios que nos han llegado como fiables ha demostrado, en primer lugar, que el abanico de gustos y preferencias de estos cien años fue muy amplio, y que no podemos hablar de un único «horizonte de expectativas» asociado a esta época (ni a ninguna, en realidad); que, en segundo lugar, hubo décadas en las que Lope, Calderón y compañía gozaron de cierta popularidad, según nos indican las carteleras y algunos testimonios de índole erudita que supieron extraer de su herencia dramática áurea los elementos que consideraban aptos para las tablas; y, en tercer lugar (quizá el aspecto más relevante), que el hecho de que fueran muchas veces censurados supuso, paradójicamente, que el encanto de lo prohibido actuara en su favor y que, en consecuencia, fueran nuevamente venerados desde esta misma circunstancia. Como resultado, el debate originado en este «siglo de las luces» en torno al teatro barroco acabó por ser francamente favorecedor con Lope (verdadera obsesión de la crítica a partir especialmente de la *Poética* de Luzán), plantando así la semilla de lo que sería el posterior furor romántico del primer tercio del siglo XIX.

Junto al cuestionamiento de estereotipos como éste, el presente libro sirve también para matizar algunas cuestiones que pueden resultar no demasiado obvias para lectores poco familiarizados con Lope. Por ejemplo, el hecho de que las piezas que hoy asumimos como «universales» gozaran de una genealogía crítica en ocasiones muy breve, y que algunos textos que hoy nos son familiares ya desde los planes educativos escolares fueran completamente desconocidos hace dos siglos. Es obligado destacar el hecho de que un título como *Fuenteovejuna*, hoy estudiado y editado constantemente, fuera uno de los textos «escondidos» del Fénix durante tanto tiempo, o que algunas comedias tan populares en su momento como *Los Tellos de Meneses* sean hoy poco menos que una rareza incluso para los especialistas. Detalles como éste, que son de importancia fundamental en nuestra percepción presente de Lope como autor de comedias y como estandarte de la literatura española, nos sitúan ya en una reflexión sobre la segunda parte del título de este libro, que remite al concepto de «formación canónica». Resulta francamente significativo el hecho, por todos sabido, de que la versión cinematográfica de *El perro del hortelano* de Pilar Miró fuera la película española más taquillera de 1995, situando al Fénix en el mismo centro del canon artístico gracias a la universalidad de un lenguaje como el del cine. Con esta adaptación tan acertada se produjo un fenómeno poco común de recuperación para una audiencia masiva y no necesariamente familiarizada con el teatro áureo, rescatando a Lope de sus «seis llaves» de clásico difícil, especializado e incluso árido, y poniendo sus versos en boca de actores conocidos con hermosos escenarios de fondo. Este Lope de 1995 podría fácilmente juzgarse como uno de los paradigmas receptivos de más éxito en su historia, al mismo tiempo que debería considerarse como el más «amenazante» para su propia canonicidad si asumimos *El perro del hortelano* como obra de Pilar Miró: así fue para una gran parte del público que desconocía la genealogía del texto, y así ha permanecido para muchos. Es éste un caso en donde el concepto de *memoria* operaba como mecanismo de construcción de una identidad nacional doble no sólo desde la reivindicación presente, si-