Guerra y Bances Candamo en la canonización de Calderón

Author(s): JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

Source: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Primavera 2003, Vol. 27, No. 3 (Primavera 2003), pp. 509-531

Published by: Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/27763868

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at https://about.jstor.org/terms

is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

JESÚS PÉREZ MAGALLÓN

Guerra y Bances Candamo en la canonización de Calderón

Se analizan en este artículo los primeros pasos en la canonización de Calderón, es decir, la "Aprobación" del padre Manuel Guerra a la Verdadera quinta parte *de las comedias calderonianas y el texto manuscrito de Francisco Bances Candamo,* Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos. *A partir de una breve discusión sobre algunas ideas cruciales de la teoría de la recepción, se sitúa la redacción de los textos de Guerra y Bances en el contexto socio-histórico del tiempo de los novatores, para desvelar los mecanismos sociales, institucionales y personales que les empujaron a intervenir en la canonización calderoniana. En el caso de Guerra, perdida la protección de don Juan José de Austria, la "Aprobación" es un arma que forma parte de su enfrentamiento contra los jesuitas; en el de Bances, su exaltación de Calderón funciona como vehículo de promoción personal y legitimación tanto artística como profesional en su calidad de proveedor de espectáculos para los palacios del rey. Así se pone de relieve cómo el temprano proceso de canonización de Calderón se integra en el conjunto de negociaciones que tienen lugar en la vida social de un momento histórico dado, funcionando su dramaturgia como capital cultural que manipulan intencionadamente actores con motivaciones muy lejanas de las puramente estéticas.*

La construcción de Calderón como icono de una cierta interpretación de la "identidad nacional" ha tenido lugar a lo largo de un proceso en el que han intervenido tanto quienes lo pretendían convertir en representación completa y excluyente de aquélla como quienes se enfrentaron ideológicamente a esa exaltación, contraponiéndole una lectura enfrentada del mismo dramaturgo y oponiéndolo a otros iconos alternativos. Sin embargo, antes de llegar a esa apropiación ideológica e ideologizada, la obra y figura de Calderón fueron objeto de otro tipo de manipulaciones. Este trabajo pretende explorar los mecanismos culturales – siempre enmascarados bajo argumentaciones "puramente" estéticas – empleados en la temprana recepción de la obra calderoniana, particularmente en los escritos de Guerra y Bances Candamo. Con el tiempo, la complejidad contradictoria de Calderón iría siendo reducida a algunos elementos simplifica-

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

dores que, como he analizado en otro lugar ("Construcción"), darían paso a la conversión del personaje histórico – metonimia de su dramaturgia – en icono de un modo de entender el ser nacional que tal vez poco o nada tiene que ver con lo que su obra puede dar de sí en un análisis hermenéutico que escape a las trampas tejidas por esa manipulación histórica. Canonización e iconización pueden ser procesos paralelos, pero no idénticos, pues las motivaciones que llevan a un autor a ser incorporado al canon literario no coinciden con las que empujan a expurgar y manipular obra y vida para convertirlo en icono identitario.

La teoría de la recepción – que está en la base de este trabajo – ha desvelado que, más allá del "texto" y de su acogida contemporánea, tiene lugar un proceso de apropiación diacrónico que implica nuevas lecturas siempre condicionadas por la posición del sujeto – red en la que, al menos, entran su género, su raza, su clase social, sus aspiraciones profesionales, su psicología y sus circunstancias históricas. La recepción no está determinada tanto por "el lector" como por los agentes culturales (instituciones) que asumen la función de "juzgar" y, en consecuencia, de colocar en el centro del canon o arrojar al margen. Antes de la imposición centralizada de los planes de estudios entre los siglos XVIII y XIX, el agente cultural que vehiculiza la recepción es esa figura especial de autoridad que es "el crítico," concepto que incluye tanto aquellas personas que hacen de la crítica una especialización profesional – fomentada por la progresiva proliferación de periódicos y revistas – o una actividad puntual, como las que, inmersas en el mundo de la creación, convierten el juicio crítico en instrumento de su propia identificación estética, animados en la apropiación o en el rechazo por la ansiedad de influencia que analizó Harold Bloom.

A pesar de afirmaciones como la de Susan Bennet, de que "reader-response no longer occupies a central place in critical theory. It can now be considered an historically-situated movement with events of the late 1960s, both in academia and more generally, shaping its development. More recent post-structuralist theory has made evident the limitations of the reader-response approach" (36), la intervención del "lector" – y de las llamadas comunidades interpretativas – como agente esencial en una manipulación del texto que conduce a la construcción cultural de iconos identitarios sigue estando plenamente vigente. Según Stanley Fish,

> interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading (in the conventional sense) but for writing texts, for constituting their properties and assigning their intentions. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way round. (171)

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Las estrategias utilizadas en la recepción de la obra artística – condicionantes de y condicionadas por las estrategias de escritura – forman parte de posiciones que el "lector" acarrea *a priori* y que adquiere en su contacto con la comunidad a que pertenece, la cual refuerza o no ciertos enfoques o posibles lecturas. Puesto que la comunidad no es una entidad neutra, sino que está configurada por una determinada relación de fuerzas que se regula mediante criterios ideológicos y políticos, las comunidades interpretativas se forman a partir de estrategias de percepción político-ideológicas, realidad que Fish se niega a incluir en su análisis.

Tal rechazo a tratar de las implicaciones políticas del concepto de comunidad interpretativa fue señalado por William Cain:

> The thrust of Fish's theory is radical and liberating, for he subverts the myth that an authority is a natural fact, and that we are forever bound to the existing shape of our institutions. Yet, even as Fish points toward the radical force of his theory, he weakens it, turning his theory's demystifyiing power into a restatement of authority's necessary dominion over us. As Fish's concern for "constraints" in his early work testifies, he is strongly committed to order, discipline, and control. (87)

En efecto, la teoría de Fish no osa comprometerse en una de las dimensiones fundamentales de la función social de la recepción. El papel central del individuo en la interpretación de la recepción que Wolfgang Iser comparte con Fish no se ha modificado en su posterior evolución hacia un enfoque de carácter antropológico, ya que éste no supera el esencial subjetivismo individualista que sigue estando en el centro de sus ideas. Y el problema no es que la hermenéutica estética no pueda constituirse como un ámbito de resistencia y liberación – como ha argumentado Murray Krieger – sino que la ideología y la política están inscritas en el texto literario y, por tanto, forman parte esencial de la comunidad que genera y recibe textos, imponiendo su cohabitación junto a lo estético. Esa tensa conjunción se le impone al receptor, que no puede priorizar una sola de las dimensiones de lo literario sino al precio de descoyuntar la realidad textual.

Rebatiendo a Hans Robert Jauss, quien a su vez había atacado algunas de las ideas expuestas por Fish, Janet Wolff ha criticado su teoría porque ésta no abarca con profundidad la dimensión sociológica que subyace al problema planteado por el concepto de horizonte de expectativas:

> For the existence of a "great tradition" is still made to appear relatively unproblematic, as long as we fail to see the specific material and ideological practices in which works are produced in the first place (the sociology of literary production), those conditions and practices which locate certain people or groups as audiences and, particularly, those key members of audiences whose task it is to formulate and conserve the literary heritage (the sociology of reception and criticism). (35–36)

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

La crítica de Wolff a Jauss por la poca o ninguna significación que éste otorga a las prácticas ideológicas entre las que se producen las obras y que terminan por influir decisivamente en la recepción de los grupos configuradores de opinión entre la comunidad lectora es, sin embargo, esencial. No puede haber una teoría de la recepción instrumentalmente útil y productiva sin la incorporación de los factores sociológicos e incluso antropológico-sociales. Como pone de relieve Manfred Naumann, "before they reach the reader, the works produced always have forms of social appropriation already behind them; they have been selected for reception through social institutions, made available by the latter, and in most cases also have already been evaluated thereby" (119). Para Naumann, el proceso anterior al contacto con la obra está determinado por la ideología y la visión de mundo del lector/espectador, que también están relacionadas con factores decisivos como la clase social y la educación – aunque deja de lado otros como el género, la religión o la raza. Habría que añadir aún un elemento de orden individual y dimensión sociológica: las expectativas profesionales y de ascenso social.

Como parte de la compleja mezcla y superposición de intereses que actúan en la recepción, aquí la de Calderón no se va a concentrar en la valoración exclusiva ni siquiera mayormente "estética" de su dramaturgia, sino en la dimensión ideológica y política que se enmascara o articula en formas aparentemente estéticas. Por utilizar el término de Stephen Greenblatt, se trata de desentrañar las "negociaciones" que tienen lugar entre la dramaturgia calderoniana y las instituciones y prácticas sociales de un momento histórico concreto, reconociendo, sin embargo, que hablar de "instituciones" a fines del siglo XVII plantea numerosos problemas. Mi exploración, pues, va a limitarse intencionadamente a las polémicas suscitadas alrededor de la muerte del dramaturgo (o sea, entre 1680 y fin de siglo), con el análisis de los textos del padre Manuel Guerra y de Bances Candamo.

LA MUERTE DE CALDERÓN Y EL TIEMPO DE LOS NOVATORES

La muerte de Calderón en 1681 ha sido interpretada como el cierre de un período de esplendor cultural – al que la historiografía dieciochesca, en un proceso de depuración y expurgación de base estética e ideológica, bautizaría como Siglo de Oro (Lopez "Comment"; Marín; Pérez Magallón *En torno* 252–61) – y el inicio de una profunda decadencia en todos los ámbitos de la vida pública y, particularmente, en la cultural. Más allá de las ciencias y la filosofía (López Piñero, Quiroz), varios estudiosos han puesto en tela de juicio esa percepción, que hoy empieza a modificarse radicalmente (Lopez "*Novatores*"; Sánchez-Blanco *Mentalidad* 13–60; Pérez Magallón "Tiempo," "Problemática"). Mientras vivió, Calderón fue el dramaturgo más aplaudido y respetado en la España de la época. El teatro que él vino a encarnar, no obstante, fue objeto tanto de ataques y agresiones como de defensas y apologías constantes a lo largo del siglo XVII

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

(Cotarelo, Porqueras Mayo y Sánchez Escribano, Vitse), aunque ello no impidió que se constituyera como una de las producciones dramáticas más grandiosas, incluso exorbitantes, de la historia. La dramaturgia calderoniana y la propia figura de Calderón – que acabará siendo la metonimia en la que se resumirán juicios estéticos, posturas ideológicas y afirmaciones políticas – empieza a ser releída poco después de su muerte, que ocurre, frente a lo que se ha venido manteniendo, cuando en España se produce una efervescencia intelectual y cultural característica de la crisis de la conciencia europea, es decir, de la modernidad racionalista, experimental y sensible que desemboca y se exacerba en la Ilustración.

Asensio Gutiérrez, recogiendo lugares comunes, afirmó hace algún tiempo: "le règne de Charles II va replonger la péninsule dans un isolement qui rendra caduques ces tentatives d'ouverture et de compréhension d'une mentalité étrangère autre que l'italienne. Mais ce n'est pas du premier coup que l'esprit français pouvait pénétrer dans une Espagne jalousement protégée" (276), donde aparece inscrito – como grabado en el imaginario colectivo francés – el afán imperialista cultural de Francia, a pesar de que la imagen que traza no responda a la realidad. Porque en la crisis del Barroco en España – segunda mitad del siglo XVII – hay escritores, científicos y artistas que se aproximan abiertamente y con curiosidad innovadora a la producción cultural europea, incluidas, lógicamente, Francia, Italia, Holanda e Inglaterra. No son sólo experiencias individuales de contacto con otras culturas, sino que se trata de una agitación colectiva, de un movimiento auto-consciente, en el que embajadas diplomáticas – permanentes o provisionales – y órdenes religiosas desempeñan un papel central. Además, los contactos vía Italia (el virreinato de Nápoles en particular), Francia y Países Bajos fueron constantes. "No hay fronteras capaces de detener la difusión de los libros" ("*Novatores*" 108), ha escrito François Lopez, entre otras cosas porque el uso del latín era una garantía de comunicación "universal" y porque el conocimiento de lenguas era mucho más "amplio" de lo que se ha supuesto. De modo que el contacto con el pensamiento y la vida cultural europeos siguió vías algo estrechas y tal vez tortuosas, pero indiscutibles. Francisco Sánchez-Blanco ha subrayado con acierto cómo "España no vivía, ni podía vivir, de espaldas a su entorno europeo, por muy letárgica que discurriera la vida en los pueblos castellanos a la sombra de iglesias y conventos" (*Europa* 25–26).

Las actividades de los novatores pretenden insertar su labor creadora o intelectual en la modernidad, es decir, fecundar su propia reflexión o creación con lo que acontece en otros lugares de Europa para empujarla hacia el futuro. Esa labor, en el marco de la España del último Habsburgo, padece asimismo de las contradicciones que Paul Hazard analizó para otros territorios europeos. Lo más característico de esa nueva contemplación de la realidad será la puesta en tela de juicio de todo lo que se venía considerando inmutable e indiscutible. En todas las disciplinas los principios de autoridad serán sometidos a una crítica –

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

racional y/o experimental – que hará tambalearse los cimientos de la visión dominante del mundo. Del desengaño barroco respecto a la realidad terrenal para dejar en pie sólo la realidad ultraterrena se pasa al desengaño respecto a las ideas heredadas, los prejuicios populares y las supersticiones, para dejar en pie la confianza en el hombre, su inteligencia, su razón, su capacidad de observación y su sensibilidad como vías reales y únicas de conocimiento. Se trata de una nueva percepción del papel del individuo que no descarta, sin embargo, la creencia religiosa, pero que la sitúa en un plano paralelo, tal vez incluso superior, y que no influye en el proceso cognoscitivo de las cosas reales ni en las normas de la vida privada o la coexistencia colectiva. Hay que desengañar de lo pasivamente aceptado y transmitido y así fomentar la capacidad crítica de los sectores sociales a los que pueden llegar sus ideas.

Lopez comentaba hace ya tiempo: "Siendo todas las ciencias solidarias unas de otras, era inevitable que una revolución que había implicado radicales mudanzas en la visión de la naturaleza repercutiera en la historia" ("Introducción" 31). En efecto, la interrelación de unos ámbitos con otros – científicos, intelectuales o artísticos – es un principio fundamental de toda formación histórica, lo mismo que su vinculación con formas determinadas de organización y pensamiento económicos, de gobierno, legislación o técnica militar. Otra cosa es el estado de tensión y desigualdad en que pueden encontrarse. Por eso no hace mucho escribía Charles Taylor refiriéndose al proceso de constitución del yo y la dimensión moral del individuo moderno: "I have barely mentioned the great changes in political structures, economic practices, and military and bureaucratic organization which marked the period. Surely the modern identity would be unthinkable without these" (199). Porque resulta evidente que el *De re diplomatica* de Jean Mabillon (1681) y la *Philosophiæ naturalis principia mathematica* de Isaac Newton (1687) tienen un sustrato intelectual común. Como escribe Antonio Mestre: "la ciencia experimental con la inducción de unos principios matemáticos adquiere un claro paralelo con las aportaciones de los documentos y la necesaria hipótesis interpretativa" (816). En España, tanto para la ciencia moderna como para la filosofía o la historia crítica, "sus orígenes vendrían a coincidir con la ruptura del aislamiento cultural español del XVII y la apertura a las nuevas corrientes europeas" (Mestre 816). Ahora bien, la modernidad de los novatores no radica sólo ni prioritariamente en su apertura al exterior, sino en el modo en que se acercan a su objeto de reflexión/creación. Es esa nueva actitud y esa nueva mirada a una realidad aparentemente idéntica las que marcan a los novatores. Olga Quiroz-Martínez hace un comentario revelador refiriéndose a la penetración del nuevo espíritu, "que más que penetración de nuevas ideas implicaba la de una nueva actitud, totalmente diversa de la antigua" (173).

El término "novatores" – de acuñación pública relativamente tardía (1714) – fue asignado inicialmente a quienes rompían con el aristotelismo y el galenismo,

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

corrientes hegemónicas en las escuelas teológico-filosóficas y médicas, pero el calificativo fue ampliando y generalizando su significación para referirse a todos aquellos que trabajaban científica o intelectualmente con otra perspectiva, con otra mirada. Ya hace tiempo José María López Piñero subrayó que el auge y extensión de la mirada moderna "no se limitó a las llamadas 'ciencias de la naturaleza'" (*Introducción* 392). En efecto, otros campos contemplan una agitación y desarrollo inusitados: historiografía (histórica, jurídica y literaria), jurisprudencia y economía, bibliografía, derecho mercantil, estudios económicos, técnicas de fortificación y estrategia militar que tienen su centro en la Escuela Militar de Bruselas. Hazard, sin embargo, parecía sorprendido por la "paradoja" de que el siglo de la crítica mantuviera un respeto casi ciego por la autoridad de Aristóteles en el terreno del pensamiento literario. En Aristóteles y Horacio, sin embargo, novatores e ilustrados perciben lo que tienen de síntesis entre experiencia literaria (propia o ajena) y razón, fusión capaz de dar forma a "leyes" que explican la literatura y son instrumentos útiles para la creación literaria. Por otra parte, en España el pensamiento neoclásico tiene una continuidad que el auge y triunfo barroco no llegó a extinguir. Ese aspecto, no obstante, es mucho más evidente en lo que respecta a la teoría literaria. Todos los preceptistas aristotélicos (Pinciano, Valencia, Cascales, López de Vega, González de Salas) se sitúan en ese espacio intelectual y con ellos, entre otros, se vincula tanto Bances Candamo como el mayor teórico del siglo XVIII, Ignacio de Luzán.

La verdadera paradoja no se halla tanto en el que en unos terrenos se deconstruya la autoridad y en otros se recurra a ella, sino en que se trata de una encrucijada de caminos en la que para ciertos ámbitos culturales (música, arquitectura) la modernidad radica en romper con las normas y preceptos, en tanto que para otros (poesía, teatro) consistirá precisamente en encontrar y formular los que le son propios de acuerdo con la razón y la experiencia. Lo que anula la aparente paradoja es el sustrato intelectual común, es decir, las causas que empujan a unos y otros hacia la misma modernidad. Estilísticamente, la búsqueda de una prosa clara, concisa y rica, instrumento renovado para hacer frente a los nuevos desafíos de la hora, se encuentra ya en *El hombre práctico* (1680), de Fernán Núñez, pero también en la acre polémica que enfrenta a Luis Salazar con Álvarez de Toledo, el marqués de San Felipe, Juan Ferreras y otros académicos a principios del siglo XVIII. Tiene razón Lopez al afirmar que "es necesario destacar la profunda afinidad que une (no siempre, pero con significativa frecuencia) [a] los partidarios de un gusto literario depurado, claramente clasicista, a los que luchan por renovar la filosofía y las ciencias" ("*Novatores*" 100). Un espacio particular ocupa, casi a fines de este período, el marqués de Santa Cruz de Marcenado (1684–1732), quien en sus *Reflexiones militares* (1724–1727) propone la confección de un *Diccionario universal* que presenta todas las características de una Enciclopedia, para la que esperaba

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

contar con colaboraciones nacionales y extranjeras. Su propuesta tiene evidentes vinculaciones con el proyecto de una historia comparada, civil, intelectual, política y económica que sugiere Fernán Núñez o con el intento de escribir una historia universal del teatro que acomete Bances Candamo.

En el ámbito teatral, autores como Bances, Zamora y Cañizares – anticipados por Cubillo de Aragón u Hoz y Mota – representan un cambio fundamental respecto al paradigma establecido por las generaciones anteriores. Se trata de un segmento de la cultura urbana y masiva como la del Barroco, pero en la que se constatan modificaciones significativas. Lopez acepta el calificativo de "aburguesado" que le dio Baroja al teatro de la época, y que caracteriza "por la sencillez campechana, la claridad, la naturalidad, que van a la par con el chiste, la burla y también, no hay que negarlo, cierta chabacanería que no es popular, sino muy de clase media semiculta" ("Aspectos" 30). Incluso la poesía no deja de participar en el mismo proceso: Bances Candamo, Interián de Ayala o Gerardo Lobo son prueba evidente de la búsqueda de un discurso poético nuevo, en el que la apropiación y rechazo de Góngora funcionan emblemáticamente. La amplia labor musical y operística de Cabanilles, de Durón, de Literes o de Torres, así como los trabajos teóricos de Gaspar Sanz o de Pablo Nasarre, que se vinculan con los de Feijoo, son prueba de una vitalidad innovadora en el terreno musical. La arquitectura y el urbanismo ahondan la reflexión sobre la configuración del espacio urbano y su ornamento en la labor de José Benito de Churriguera, Teodoro de Ardemans y Pedro de Ribera; la pintura prosigue el desarrollo del Barroco y se abre hacia el Rococó con pintores como Claudio Coello, Antonio Palomino y, entrando ya en el siglo XVIII, Jacinto Meléndez. En síntesis, no se trata sólo de la absorción y desarrollo de la ciencia o de la filosofía moderna; es la vida cultural del país la que está en ebullición. Y todo ello en el contexto de un cambio geopolítico esencial en la situación europea – modificación sustancial de la relación de fuerzas y hegemonías – y un cambio de tendencia en la economía española, con una participación creciente de la periferia.

"Científicos, historiadores, eruditos, economistas, administradores, militares fueron, pues, los españoles cuya labor históricamente solidaria permite hablar de un Tiempo de los *novatores*" (Lopez "*Novatores*" 104). No obstante, como factor esencial de una formación cultural específica, también escritores, dramaturgos, compositores y pintores participan, de forma desigual y a veces combinada, en ese proceso. De modo que es la sociedad en su conjunto la que está viviendo momentos cruciales y novedosos. A título de ejemplo, baste recordar que el espíritu polémico – que afecta a la política, al arte, al pensamiento y a las ciencias – tiene en el último cuarto del siglo un desarrollo sin precedentes sólo comparable al que va a expandirse en la siguiente centuria. El hecho de que se ataque a quienes defienden posturas modernas, los cuales a su vez responden en un diálogo prolongado (tal vez de sordos), es una conquista que perdurará en el siglo ilustrado, con el progresivo desarrollo de la prensa

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

periódica. No se trata de prohibir, sino de discutir. Y no se ha llamado la atención sobre esa innovación fundamental del tiempo de los novatores. A pesar de lo que parecen sugerir algunas líneas de Quiroz-Martínez (128), las obras de los novatores no se vieron perseguidas por la Inquisición ni por la justicia. Fueron, eso sí, objeto de una polémica que no dejó de exhibir tanto amenazas terribles como signos de amigable controversia. No en vano novatores y tradicionalistas participaban juntos en algunas de las tertulias de la época: "Conviene, pues, descartar la idea, no por implícita menos arraigada, de que rechazar la doctrina de las escuelas y preferir las opiniones de Gasendo, Descartes, Maignan y otros modernos era exponerse a las persecuciones del Santo Oficio. No conocemos ningún proceso motivado por un crimen de lesa Escolástica" (Lopez "*Novatores*" 110).

LA "APROBACIÓN" DEL PADRE MANUEL GUERRA

Es, pues, durante ese período agitado en todos los niveles de la vida colectiva cuando aparece la "Aprobación" del padre Guerra. Su texto desencadena una tormenta, paralela a las que se producen y producirán en otros ámbitos culturales y políticos. Y no es sólo por la valoración estética de Calderón ni por su toma de postura en un debate como el de la licitud de las comedias, que se prolongaba desde mucho tiempo atrás. Numerosas fuerzas aparecen como cristalizadas en y ante la "Aprobación." Guerra reconoce los vínculos que le unían al dramaturgo: "íntimo amigo mío, por obligación contraída al favor singular de haber admitido ser informante en mis pruebas de predicador de su majestad ... Buen padrino me entró en palacio, pero mi insuficiencia le necesitaba todo" (¶¶¶¶¶^{r}), y Andrés Soria Ortega incluso sugiere un "parentesco lejano" (55) entre ambos. De modo parecido, Vera Tassis se refiere a Calderón como "maestro, padre y amigo" (¶¶^{v}). Por tanto, la publicación de la *Verdadera quinta parte de comedias de Calderón* (1682) con ambos textos podría ser entendida, en primera instancia, como un mero gesto de reconocimiento y homenaje hacia el amigo muerto o, parafraseando a Guerra, como un acto de amistad y de utilidad pública. Aunque bajo las motivaciones de Vera Tassis pudieran intuirse causas menos altruistas y sentimentales, me interesa ahora ahondar en las de Manuel Guerra. Porque – dejando de lado los diferentes preliminares a las otras partes calderonianas – su "Aprobación" constituye el primer eslabón de una cadena canonizadora en la que argumentos estéticos e ideológicos se entremezclan indisociable y apretadamente. Para Guerra, "solo nuestro don Pedro Calderón bastaba para haber calificado la comedia y limpiado de todo escrúpulo el teatro" (¶¶¶¶¶^{r}). Los elementos que percibe en la producción calderoniana se escalonan progresivamente, resaltando en primer término el perfecto ensamblaje entre "lo delicadísimo de la traza" y "lo verosímil de los sucesos" (¶¶¶¶¶^{r}). Aplicándole a Calderón lo que afirma en general sobre la comedia, pone de relieve que en las obras hagiográficas ennoblece las virtudes,

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

en las historiales se enciende a las más heroicas acciones, y en las amatorias, inocentes y sin peligro, se purifican los afectos. En cuanto a los autos sacramentales, hacen que salgan "los ánimos admirados y devotos, gustosos y atritos, recreados y encendidos" (¶¶¶¶¶2^{r}). La síntesis de su dramaturgia se resume en una larga serie de antítesis:

> Casó con dulcísimo artificio la verosimilitud con el engaño, lo posible con lo fabuloso, lo fingido con lo verdadero, lo amatorio con lo decente, lo majestuoso con lo tratable, lo heroico con lo inteligible, lo grave con lo dulce, lo sentencioso con lo corriente, lo conceptuoso con lo claro, la doctrina con el gusto, la moralidad con la dulzura, la gracia con la discreción, el aviso con la templanza, la reprehensión sin herida, las advertencias sin molestia, los documentos sin pesadez; y, en fin, los desengaños tan caídos y los golpes tan suavizados que sólo su entendimiento pudo dar tantos imposibles vencidos. (¶¶¶¶¶^{v})

Es más, "son tan artificiosos los defectillos ligeros que puede notarle la escrupulosa melancolía de los críticos, que debo juzgar que los puso para mayor hermosura por lunares" (¶¶¶¶¶2^{r}). Y asegura que "lo que enseñó Aristóteles … de las utilidades que traen las buenas comedias, en éstas se ven enteramente conseguidas" (¶¶¶¶¶2^{r}). Desde su percepción, pues, forzando tanto la lectura de los textos de Calderón como la de algunas autoridades citadas, la dramaturgia calderoniana resulta irreprochable e insuperable en todos los aspectos, habiendo sido Calderón quien ha despojado el teatro de cualquier elemento – estético o ideológico – que pudiera hacerlo criticable, resaltando así un moralismo bien estudiado por García Lorenzo.

Ahora bien, de cuarenta y siete páginas que tiene su texto sólo tres se dedican a Calderón propiamente, y una de ellas a sostener lo insostenible: que sólo Calderón "a ninguno imitó" (¶¶¶¶¶^{v}). ¿A qué se debe esa obvia desproporción? Porque lo que interesa aquí es desvelar los motivos que desencadenan la construcción de esa primera piedra en la canonización calderoniana. La respuesta es que su "Aprobación" es sobre todo una ofensiva contra las posiciones que los jesuitas habían mantenido frente al teatro y que, siguiendo a Rivadeneyra, Mariana había articulado varias décadas antes. El discurso jesuítico, no obstante, aparece metonimizado por Guerra en la figura del padre Hurtado – Pedro Hurtado de Mendoza, según Cotarelo, mejor conocido como el Padre Puente (362) – y sus *Scholasticæ, et Morales Disputationes de tribus virtutibus theologicis. De Fide. Volumen secundum* (1631). Toda la argumentación de Guerra tiende a desmontar los rígidos criterios de los adversarios de la comedia, sosteniendo que es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político. Reinterpretando a las *auctoritates* citadas por sus predecesores en la polémica, añadiendo otras nuevas y engarzándolas de modo persuasivo, expone una argumentación sólida y coherente. En una generalización que Bances matizará

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

trayendo ejemplos concretos, las comedias son, en su opinión, "tan ceñidas a las leyes de la modestia, que no son peligro, sino doctrina" (¶¶¶4+4r).

Pero en su argumentación sobresalen dos aspectos que, desde una óptica laica, retomará Bances Candamo: la primera es que, aceptando la *necesidad* del juego – es decir, de las diversiones – preconizada por santo Tomás para la preservación de la vida, "ningún juego puede ser más conveniente que el de la comedia en la forma que hoy la tiene ceñida la vigilancia del Consejo Supremo Real, con su conservador, censor y fiscal" (¶¶¶¶3r). La significación de la conveniencia "política" de la comedia no puede (mal)interpretarse como la conciencia de la manipulación del teatro por el poder político, sino como la manifestación de una necesidad mucho más elemental para la vida colectiva: "Conviene entretener los ánimos, o cansados o ociosos; conviene en las repúblicas muy numerosas buscar ejercicios y empleos que diviertan los entendimientos inquietos y quejosos" (¶¶¶¶3r), noción que Bances trasladará esencialmente al ámbito cortesano y que, más adelante, Jovellanos volverá a utilizar en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España.* La segunda radica en una interpretación pragmática y posibilista de lo que en el ámbito moral puede esperarse del común de los mortales, separando la autoexigencia propia de los religiosos de la de los simples ciudadanos, ya que negar una diversión así, aun en el supuesto de que fuese una venialidad, sería "Teulugía tan severa que no la quieren admitir leyes divinas ni profanas" ((¶¶¶¶4+1r). Paradójicamente, un defensor de la comedia tan ardiente y bien pertrechado, provincial de los trinitarios de Castilla, "dejó estampada su expresa prohibición de que los religiosos participasen en el regocijo de las comedias" (Soria Ortega 66).

Y eso nos lleva de nuevo a indagar en sus motivos. ¿Por qué elegir la obra del padre Hurtado como enemigo intratextual? Según afirma él mismo, "elijo el que más agriamente y con más latitud escribió contra ellas [las comedias]" (¶¶¶4+4r), afirmación poco plausible y que, por lo tanto, obliga a seguir preguntando. ¿Por qué *este* jesuita? Pues precisamente porque *es un jesuita.* Con mucha discreción Guerra evita aludir en su "Aprobación" tanto a sus anteriores enfrentamientos con los miembros de la Compañía de Jesús como a otro factor aún más importante: su vinculación con don Juan José de Austria. Y, sin embargo, ambas circunstancias están estrechamente relacionadas y, en último término, permiten explicar la intervención de Guerra en la polémica. Probablemente por escribir su obra bajo la dictadura de Franco, Soria Ortega no se refiere en ningún momento a los choques entre Guerra y los jesuitas, cosa que sí señalaba Cotarelo. A pesar de que Soria Ortega le atribuye la idea a este último, es el propio Guerra quien afirma, como se ha visto, que Calderón había actuado como informante en su pretensión de convertirse en predicador real en 1676. No obstante justificar ese nombramiento por "sus méritos como orador" (61), Soria Ortega sugiere más adelante que tal vez fuera debido a la intervención de fray

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Francisco Reluz, catedrático de Salamanca, confesor del rey y "hombre de confianza de D. Juan" (62). Aunque son confusos los vínculos entre Reluz y don Juan José, la conciencia de Guerra sobre el papel jugado por éste en su nombramiento podría explicar la meliflua dedicatoria al infante de sus *Sermones de santos* (1677), en la que Soria no ve nada más que una "humildosa y servil actitud" (62). Tras aludir al "patrocinio pasado e invocar el futuro," Guerra escribe: "V. A. me cuente en el coro de sus fieles criados que aman con tal culto sus reales virtudes que, siendo duda en lo cristiano, parece idolatría en lo político" (cit. Soria 62n). La vinculación entre Guerra y don Juan José es, pues, un hecho que se pone de manifiesto con más evidencia cuando, a un pasquín contra la política del valido pegado en los muros del Alcázar y titulado *Peor está que estaba*, Guerra responde con *Visita de la Esperanza y el Tiempo. Diálogo en obsequio de la verdad y convencimiento de las calumnias que fomenta la malicia a las justas operaciones del señor D. Juan de Austria desde su ingreso al gobierno de esta monarquía* (1678?).

No es casualidad que en los escritos de dos jesuitas – Juan Cortés Ossorio (?) y Antonio Carrillo – al hablar de Guerra se subraye que es "sujeto bien conocido por el afecto a don Juan de Austria" (cit. Soria 63) o que "añadióle celebridad el haber sido de la gracia del serenísimo señor D. Juan de Austria" (cit. Soria 72). El ser protegido del bastardo de Felipe IV es una seña identificadora para los jesuitas. Según Cotarelo, un sermón de Guerra hecho imprimir por don Juan José cuando todavía se encontraba en Aragón fue denunciado a la Inquisición – a cuya cabeza estaba Nithard – y le costó a Guerra un destierro de dos años, aunque sería indultado por la intervención de don Juan José. Más tarde, uno de sus sermones provocó nuevos ataques de los jesuitas, esta vez en forma de folleto: *Guerra contra Guerra, clamores de la razón contra tumultos de la locuacidad* (1683?). Al folleto de Guerra *Visita de la Esperanza y el Tiempo* también replicaron los jesuitas con *Conferencia verdadera en la Venta de Viveros*, en el que se denuncia la política del valido. Así, parece claro que en la protección que don Juan José otorgó a Guerra se halla el origen de la furia con que lo atacan los jesuitas.

Explicar esa reacción exige remontarse a la relación de don Juan José con la Compañía y, más precisamente, a su enfrentamiento con el padre Nithard. En efecto, en 1666 la reina regente, doña Mariana de Austria, logra convertir a su confesor austríaco, el jesuita Nithard, en inquisidor general, miembro de la Junta de Gobierno y principal consejero a todos los efectos. Durante casi tres años don Juan José tratará de influir en la orientación del gobierno y, especialmente, en conseguir el alejamiento de Nithard, objetivo que logra en 1669, aunque sin que ello cambie sustancialmente ni la dirección política del país ni su propia posición en relación a los círculos de poder. No obstante, a partir de ese momento los jesuitas demonizarán a don Juan José y, por extensión, a sus protegidos. La mayoría de edad de Carlos II es el momento en que don Juan José es llamado por

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

el rey para ejercer las funciones de valido, pero la oposición de Mariana y su protegido Valenzuela fuerzan a don Juan José a un movimiento amenazador que le lleva al poder en 1677. Su muerte dos años después comporta la quiebra de un programa que podría haber reorientado la situación general del reino. La significación histórica de don Juan José de Austria abarca la gestión de los asuntos públicos y el estímulo para el progreso de las ciencias y las artes. Fue factor de unión con la periferia mediterránea y dirigente político con perspectivas innovadoras (Kamen 519–60). El famoso decreto que puso en marcha la deflación de 1680 – instrumento crucial para la restauración económica – fue aprobado por don Juan José en 1679, poco antes de su muerte. Su vinculación con el reino de Aragón, del que fue virrey, y que constituyó uno de los sectores geográficos fundamentales en el desarrollo económico, institucional y social de la época, sería clave para suavizar las tensiones entre Castilla y Aragón. La estrategia de Luis XIV – que sintetiza la de otros monarcas y gobernantes – se orientaba a impedir el buen gobierno en España, y sólo don Juan José encarnaba ese "peligro" para las pretensiones expansionistas de algunas potencias.

En la esfera científica y cultural, el papel de don Juan José fue tanto el de estímulador y catalizador de energías intelectuales y artísticas como el de reformador y modernizador de hábitos sociales y etiquetas cortesanas. La aportación de su médico Juan Bautista Juanini – que le dedicaría su *Discurso físico y político* (1679) – ha sido resaltada por los investigadores (López Piñero, "Juan Bautista"), así como su vinculación con el llamado círculo de Zaragoza y también con científicos de Barcelona, pioneros en el progreso de la medicina en España. Asimismo, Juan Caramuel le dedicaría su *Arquitectura civil, recta y oblicua* (1678), Jusepe Martínez escribiría sus *Discursos practicables* (1674) a instancias del virrey de Aragón, y Gaspar Sanz le ofrecería su *Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos* (1674), obra que, según Robert Strizich, no es sólo el más importante tratado de los publicados en España sino "el más completo de todos los tiempos" (cit. López-Calo 200). En cuanto a las relaciones entre Calderón y don Juan José, es fácil suponer que por parte del dramaturgo –intelectual al servicio del poder, pero detentador de un poder cultural innegable él mismo – hubo siempre, como artista acostumbrado a desenvolverse en medio de las intrigas cortesanas, una buena dosis de cautela diplomática. Margaret Greer afirma que "Calderón was not an opponent of Don Juan José" (170); es más, en su lectura de *La estatua de Prometeo* (1670) sostiene que "Calderón does not postulate as a model a return to immobility and absolutism but political change and the introduction of precisely the 'ciencia moderna'" (156), situándolo así en la órbita de las posturas mantenidas por don Juan José. Por otra parte, el esfuerzo por reforzar el prestigio de la autoridad real formaba parte del programa de Juan José de Austria, lo mismo que se articulará en el teatro de Bances y será parte del programa de los círculos que rodearán a Felipe de Anjou. Además de promover

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

y apoyar la *Gaceta de Madrid* – signo fundacional del periodismo español – o de impulsar el alumbrado y la limpieza públicas, es don Juan José quien modifica los hábitos vestimentarios imponiendo las nuevas modas de origen francés en la corte. Como escribe Gabriel Maura Gamazo: "Introdujo ... el de Austria modas extranjeras más cómodas o pulcras que las españolas de entonces: el cuello blando y vuelto, en vez de la golilla almidonada; el vestido chambergo, en lugar de la ropilla; el bridecú o biricú, cinturón para colgar la espada, en reemplazo del tahalí, y, sobre todo, la peluca, que permitía llevar monda y limpia la cabeza" (208). Su desaparición tuvo, por tanto, implicaciones en todas las esferas de la vida colectiva.

Al fallecer don Juan José, como escribe Cotarelo, "comenzó para el P. Guerra un período de terrible persecución por sus enemigos triunfantes" (332a). Y, por la misma razón, se comprende que Guerra haya utilizado el "capital cultural" de Calderón como instrumento para lanzar su ataque-venganza contra los jesuitas – bien vio Agustín Herrera que Guerra trató de "injuriar a todos los suyos" (en Cotarelo 339b) – en un ámbito en el que la figura del dramaturgo podía funcionar como escudo protector contra sus adversarios. Sin embargo, la "Aprobación" provocará la publicación de varios escritos de autoría jesuítica, aunque dados a luz bajo seudónimo, además de algunos textos en su defensa. El padre Agustín de Herrera saca su *Discurso teológico político*, el padre Pedro Fomperosa publica *El buen zelo y Eutrapelia*, y Cotarelo sugiere que fueron también jesuitas los autores de las *Dudas curiosas* y del *Arbitraje político militar*, así como el editor del *Sermón* de don Luis Crespí. Es obvio, pues, que los jesuitas responden como un batallón bien organizado. *En apariencia*, asumen las posiciones tradicionales de su orden y golpean reiteradamente al padre Guerra siguiendo una estrategia diversificada y cuya agresividad se ceba tanto en lo conceptual como en lo personal. Y si subrayo *en apariencia* es porque, de modo paralelo a la contradicción que muestra el caso de Guerra entre su postura escrita y su conducta ante los miembros de su orden, cabe preguntarse qué convicciones subyacen a los escritos jesuitas. Guerra inserta una afirmación que no deja de sorprender: "la han ejecutado [la comedia] los mismos que la desfavorecen" (¶¶¶¶4+1^{r}). Y, en efecto, como desvela Cotarelo, el padre Fomperosa "había publicado antes ... la comedia *San Francisco de Borja*, y en 1680, en las bodas de Carlos II con María Luisa de Orleans, la *Comedia alegórica de Cadmo y Armonía*, ambas representadas, y alguna otra" (337b).

Hay, por tanto, pruebas de una ostentosa contradicción entre la postura "teórica" que sigue fielmente los criterios de la orden y la práctica personal que resulta a todas luces incongruente con aquélla. Todavía más ambiguo parece ser Agustín Herrera. Porque si éste ataca los argumentos de Guerra en defensa de la comedia, por otra parte, escribe la "Censura" para *El hombre práctico*, de Gutiérrez de los Ríos, texto esencial para comprender la génesis del discurso de la modernidad ilustrada en España. La "Aprobación" de Herrera es – como

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

podía esperarse – un ditirambo de la obra de Gutiérrez de los Ríos. Y aunque Herrera evita cualquier comentario sobre la postura del autor sobre el teatro, conviene relacionarlo. Porque Gutiérrez de los Ríos no es, desde luego, un "especialista" – ni teólogo, ni letrado, ni autor dramático – sino un intelectual culto que se aproxima a la situación del teatro español con mirada no involucrada en problemáticas artísticas o en intereses de dramaturgos o compañías; y tampoco con la de un moralista más dispuesto a atacar la razón misma de ser del teatro. Por ello resulta representativo de una cierta percepción de la *comedia* en la que se funden nuevos enfoques ideológicos y estéticos, distante de los términos en que se enfrentan Guerra y los jesuitas.

Un inciso merece el papel de la Compañía de Jesús en este período. Pese a la actitud generalmente hostil que ha rodeado la labor de los jesuitas a lo largo del siglo XVII, y que se prosigue en el XVIII, conduciendo a su expulsión, su función en el proceso de introducción de la nueva ciencia y el nuevo pensamiento ha empezado a ponerse de relieve en los últimos tiempos. Desde luego, parecen quedar fuera de lugar las afirmaciones descalificadoras de Sánchez-Blanco sobre la Compañía en su totalidad (*Mentalidad* 24), en particular porque él mismo menciona a algunos jesuitas que participan en el movimiento novator y porque la base del probabilismo se encuentra en las obras de los jesuitas. Como primera constatación, valdrá señalar que son numerosos los novatores que aparecen vinculados a la Compañía, particularmente en el campo de las matemáticas y la astronomía. Más significativo todavía es que una institución fundamental a lo largo del siglo, como fueron los Reales Estudios del Colegio Imperial de Madrid, estuvieran encomendados a los jesuitas. En el Colegio Imperial, dedicado a la educación de los mayorazgos nobles, se incluía la enseñanza de historia natural, filosofía natural y matemáticas. Como bien ha estudiado Vicente Navarro Brotóns, en el entorno de los jesuitas se desarrollaron los estudios físicos, matemáticos y astronómicos de mayor nivel en la península ibérica. No se trata sólo de jesuitas españoles, sino del esfuerzo que llevaron a cabo para garantizar la presencia en los colegios de la orden de estudiosos de otros países como Kresa, della Faille, Richard o Petrei (Navarro Brotóns 15–44). Por lo tanto, difícilmente podría hablarse de la modernización de esas ramas científicas en España sin el papel de la orden. Por otra parte, el que Jean Charles della Faille, discípulo de Gregorius de Saint-Vincent, fuera nombrado preceptor de don Juan José de Austria en 1644 no fue sin duda ajeno al profundo y continuado interés que mostraría éste por las corrientes modernas a lo largo de su existencia. En último término, pues, ¿qué sentido tiene el enfrentamiento entre Guerra y los jesuitas? La respuesta sólo puede formularse en función de cómo se juzgue, por un lado, la significación de don Juan José de Austria; por el otro, la de los jesuitas. Uno y otros contribuyeron al desarrollo de la modernidad y, sin embargo, se enfrentaron por motivos que no tenían aparentemente nada que ver con ella: la posibilidad de influir directamente en el poder y la gestión de los asuntos

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

públicos. Por otra parte, dependerá también del papel que se otorgue a Calderón en la evolución de la dramaturgia española. Y en ese sentido los "anti-calderonianos" – dejando de lado las argumentaciones específicas que muestren – están más en sintonía con las estrategias dramáticas que se aproximan.

BANCES Y CALDERÓN: EXALTAR PARA SUSTITUIR

La "Aprobación" de Guerra es, pues, un intento de desmontar los argumentos sostenidos por los jesuitas para justificar su oposición al teatro, y dispara una reacción en cadena en la que los miembros de la Compañía ocupan la primera línea de las respuestas a dicha "Aprobación." En 1689 otro jesuita, Ignacio Camargo, publica un *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* que se constituirá en el punto de referencia para que Bances Candamo inicie la redacción de su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, manuscrito que se escribe entre 1692 y 1694. En éste, el primer elemento que lo distancia de otros textos a favor o en contra del teatro es la afirmación de una autoridad laica y profesional que se contrapone y anula la de cualquier instancia teológica o religiosa. Con un tono irónico común al que aparece en *El hombre práctico* y que continuará en los escritos ilustrados y neoclásicos, alude Bances a Camargo como "varón de tan dilatadas fatigas en el púlpito y la cátedra" (3) y como "religiosísimo autor" (3). Lo que le sirve de punto de partida a Bances es una versión trasladada a las artes del principio de las dos verdades: una verdad para los dogmas y creencias religiosas; otra para la ciencia o la filosofía. Aquí se trata de otra verdad para un campo en el que la religión no tiene ningún papel que desempeñar, el teatro (y el arte en general, por extensión). En consecuencia, Bances *niega y rechaza* toda autoridad que no provenga de la experiencia, en este caso, profesional. Como autor dramático, el teatro es "un punto que debo saber por mi profesión y experiencia, que es a la que ceden todas las ciencias" (3), deduciendo que se deben "inhibir de su conocimiento los señores teólogos" (3). Así, respecto al teatro actual "ninguno podrá tener más autoridad que yo, porque por las muchas que veo sé cómo son las comedias que hoy se recitan, y por algunas que he escrito *sé cómo deben ser*" (5; la cursiva es mía). El establecimiento de su propia autoridad legítima es, pues, el primer paso para responder a los ataques anti-teatrales de los jesuitas.

Con los mismos presupuestos epistemológicos que otros novatores, Bances inicia su manuscrito reivindicando un área de conocimiento laica que le es propia y que no debe tolerar la injerencia de teólogos o religiosos. En ese sentido, pues, se inviste de una legitimidad que sustantivamente priva de la misma a su adversario. Frente a la inscripción de la escolástica en la obra de Camargo, Bances propone la inversión del método cognitivo: no se trata de partir de la teórica (teológica) para imponer criterios a un ámbito determinado de la actividad humana, sino de arrancar de la práctica para elaborar a partir de ella en términos abstractos los elementos de su experiencia. De la deducción se debe

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

pasar a la inducción. En consecuencia, pone en tela de juicio el recurso mecánico y agobiante a las *auctoritates* de la escolástica, utilizando las citas sólo como elemento de prueba en un argumento donde se privilegia la razón, ya que – hábilmente manipulados – en los santos padres hallaremos "autoridad para todo" (15). Es más, si su propia autoridad y legitimidad se basa en la experiencia, Camargo, que carece de ella por vivir en un "religioso retiro" (5), sólo ha podido ser engañado por "algunos escrupulosos, meláncolicos, subterráneos espíritus de la sociedad civil" (5). Si por su profesión el religioso se preocupa por las ofensas a Dios, sugiere Bances que debería escandalizarse más bien por "los paseos públicos y concursos de la corte" (5) o "las usuras y cambios, usurpaciones de haciendas y confesiones sacrílegas" (5), revelando así unas preocupaciones sociales – costumbres públicas, prácticas económicas, religiosidad íntima – que, además de otras manifestaciones explícitas sobre la nueva química o la circulación de la sangre, le vinculan ideológicamente al ambiente intelectual de los novatores. Frente al rigorismo escrupuloso del jesuita, y de todos los que opinan como él – "hay quien no nos deja respiración sin delito" (6) – Bances sugiere vías laicas, flexibles y modernas para la vivencia de la virtud. Pero, sobre todo, se trata de una virtud accesible a los individuos "normales": "Yo aconsejaré a cualquiera que viva como Augustino [san Agustín] que huya de los teatros como la muerte; pero aquí se trata de gente que tenga una indiferente vida y va a una indiferente comedia" (23).

Bances Candamo es, sin embargo, quien entroniza sin ambages a Calderón, formulando con frases concisas y en apariencia irrebatibles lo que ya había apuntado Guerra:

> Don Pedro Calderón de la Barca ... fue quien dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia española, así en lo airoso de sus personajes como en lo compuesto de sus argumentos, en lo ingenioso de su contextura y fábrica y en la pureza de su estilo. Hasta su tiempo no tuvo magestad la cómica española. (28)

Es más, en las comedias de capa y espada "sólo don Pedro Calderón los supo estrechar [los sucesos] de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos y travesura gustosa en deshacerlos" (33). El problema fundamental para quienes sostienen la ilicitud del teatro, al margen de los argumentos sacados de los santos padres o de textos gentiles de la antigüedad, es que en ellos se articula una concepción de la *honestidad*, de *lo torpe*, que se niega a captar la verdadera significación "honesta" de la comedia o, más bien, la modificación que el tiempo – en cuanto metáfora de los cambios sociales, económicos y políticos – ha aportado a la significación de ciertas conductas colectivas. Tanto Rivadeneyra como, con más detalle, Mariana habían anatemizado el teatro por su influencia corruptora: escuela de vicios – de la lujuria en particular – afeminamiento, dilapidación e incluso desórdenes públicos. Aun *sin haber asistido nunca*

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

a una comedia, Mariana despotrica contra los "engaños de rufianes, amores de rameras, fuerza de doncellas y otras cosas que no hay por qué referirlas" (en Cotarelo 434). Los detalles con que Rivadeneyra y Mariana hablan del papel de las mujeres en el escenario para denunciar su sensualidad corporal y su lascivia gestual apuntan directamente al papel que la Biblia le había otorgado como encarnación de toda tentación y pecado, causa directa del mal (para el varón). El rechazo del cuerpo – en particular el de la mujer – está en la base de tal postura. Se configura así una noción de la honestidad que no deja otra escapatoria que los ejercicios físicos (orientados a la guerra), como hace Rivadeneyra, o a unos controles tan férreos para permitir las representaciones cómicas que erigen el rigor eclesiástico en norma de obligada conducta para todo el público.

Bances Candamo argumenta, por el contrario, desde una noción de lo honesto mucho más abierta y flexible que la de los adversarios del teatro en la medida en que inscribe los nuevos criterios con que se puede y debe juzgar ese concepto. En efecto, la mayoría de las comedias "fenecen en casamiento" (33), y si aparece alguna dama burlada, "se entra en un convento" (33–34). La deshonestidad puede sugerirse o afirmarse en algún momento de la acción, pero Bances se remite al cierre para comprobar cómo ahí se restaura formalmente el código social que había sido transgredido antes. Ninguna comedia, afirma Bances, *acaba* en un incesto; y el adulterio nunca es el final de la obra, sino que puede ser el comienzo para una tragedia de la venganza, pues "desde que don Pedro Calderón atendió tanto al aire y al decoro de las figuras, no se pone adulterio que no sea sin culpa de la mujer, forzándola y engañándola" (34). En síntesis, "todo el discurso de la comedia puede ser escuela de los buenos casados; y el fin, terror de los malos" (34) o, como resume más adelante, los argumentos de los diferentes tipos de comedias "se reducen a galantear para casarse, a tomar una plaza, a dar una batalla, a mostrar el castigo de un delito y el peligro de una fragilidad" (36). Nada, por tanto, más inocente.

Así, partiendo del desenlace para interpretar la significación global de la comedia, Bances apunta a una constante en el teatro barroco desde Lope. Es cierto que éste no alude para nada en su *Arte nuevo* a la finalidad utilitaria o moral del teatro – exceptuando una breve mención a lo atractivo de la virtud – pero en su praxis dramática se rastrea un elemento recurrente que coincide con la percepción de Bances: la tendencia en el cierre a la restauración (aparente al menos) del código social. Una restauración que no es unívoca sino ambigua y en muchos casos perturbadora. Sobre todo al interpretar el cierre de la acción en relación dialógica con las verbalizaciones de los personajes, sus acciones y sus silencios. Pero frente a unas exigencias como las que planteaba Mariana – ciego ante el sentido último de los desenlaces y atento sólo a los detalles de una acción que nunca vio – Bances se apoya en el cierre para reafirmar el sentido *honesto* de la comedia en su globalidad, aunque muy especialmente en la de Calderón. No

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

obstante, Bances Candamo cuestiona parcialmente en ese contexto la producción calderoniana y de otros dramaturgos anteriores. Así, asegura que "don Pedro Calderón deseó mucho recoger la comedia *De un castigo tres venganzas* [error por *Las tres justicias en una*], que escribió siendo muy mozo, porque un galán daba una bofetada a su padre, y con ser caso verdadero ... don Pedro quería recoger la comedia por el horror que daba el escandaloso caso" (35). Esa señal es todo un indicio que apunta hacia la justificación de su exaltación calderoniana.

Porque, por otra parte, Bances trata de articular una teoría del teatro que, aunque enraizada en la práctica de Calderón, se orienta estética e ideológicamente hacia la nueva percepción ilustrada y neoclásica. El cambio fundamental que se produce en el discurso teórico-dramático de este poeta afecta a lo que había sido espacio central del teatro calderoniano: la imaginación, ese territorio en el que coinciden tanto los datos aportados por los sentidos físicos como lo generado por los sentidos interiores, y donde se instala una percepción flexible de los fenómenos psicológicos. Bances Candamo rompe con la concepción calderoniana mediante su cuestionamiento de la ilusión y los placeres sensoriales que provoca la representación dramática. Para Bances, la imaginación se identifica con la ilusión, término de claras connotaciones negativas, lo que hace suponer, frente a Calderón, la existencia de una realidad sustantiva y, por tanto, estable. Realidad que, según Bances, no se percibe tanto mediante los sentidos corporales cuanto mediante la razón, centro de la actuación psíquica y cognoscitiva del ser humano. En consecuencia, el teatro no debe fomentar la imaginación en la medida en que ésta proporciona ilusión (e ilusiones), sino que debe dirigirse a la razón, porque la finalidad del teatro debe ser educativa (áulica y política). De su formulación de dicha finalidad – "decir sin decir," sintagma que ya había utilizado Calderón en *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* (Greer 104) – Moir dedujo que se imponía una lectura "política" de la dramaturgia de Bances, en lo que le siguieron varios críticos, aunque con argumentaciones poco convincentes y discutidas por otro sector de la crítica. A partir de ese supuesto, el resto de sus propuestas cobran una coherencia que se aproxima al discurso teórico-dramático de los neoclásicos (Pérez Magallón *Teatro* 13–71). La re-lectura de Calderón que efectúa Bances Candamo, además, se inserta en un proceso cultural que contrapone una percepción fija e inmutable de la identidad nacional a una concepción abierta y maleable, coincidente con el empuje y desarrollo de fuerzas sociales de ideología burguesa que van a multiplicarse en las décadas siguientes.

Y si en su texto se configura una concepción enfrentada a la de Calderón, todavía más explícita es la contradicción entre esa exaltación calderoniana y su rotunda afirmación de que la comedia *necesita reforma*. Porque, efectivamente, en el planteamiento teórico-práctico de Bances es idea esencial la necesidad de *reformar* el teatro, en lo cual, desde luego, no ostenta ninguna originalidad.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

Además de los numerosos textos de los adversarios del teatro, baste recordar lo que escribe Cervantes en el capítulo 48 de la Primera Parte del *Quijote*. La reforma que propone Bances, y que no es sólo respuesta a los ataques de Camargo, afecta tanto a los valores ideológicos de la obra como a su organización técnica, de ahí la importancia que concede al decoro y al arte. Casi premonitoriamente, utiliza Bances al menos dos argumentos también cervantinos que volverán a resonar repetidas veces en el siglo XVIII: que viendo los extranjeros lo que escriben sobre el teatro los polemistas españoles de su tiempo, es lógico que los tengan por bárbaros, coincidiendo con la famosa comparación de Juan de Cabriada entre españoles ignorantes e indios; y que los enemigos de la reforma utilizan como criterio para rechazarla el decir que las obras reformadas, es decir, bien escritas, "no serán del gusto del pueblo" (56), opinión que Bances refuta y que, como se sabe, fue utilizada profusamente por los enemigos del teatro neoclásico. Por supuesto que no se trata de la misma reforma que propondrán los ilustrados, pero hay una coincidencia de criterios que tiene un sustrato intelectual común.

Ahora bien, ¿qué subyace a esa exaltación calderoniana? ¿Cómo explicar esa obvia contradicción entre reconocer que Calderón "dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia española" y la necesidad de reformarla? Según confiesa él mismo:

> Yo, pues, que he cursado diez años esta profesión y que me hallo elegido de su majestad por su real decreto para escribir únicamente sus festejos, y con renta asignada para ello, he juzgado tocarme por muchos títulos estudiar *ex professo* cuanto pudiese conducir a hacer arte áulica y política la de festejar a tan gran rey. (56)

En otras palabras, habiendo sido nombrado por el rey en 1687 para sustituir a Calderón como proveedor de textos y organizador de los festejos reales, es decir, disponiendo de una autoridad y una legitimidad que han sido reconocidas por la corona, Calderón, verdadero capital cultural, es manipulado por Bances para reivindicarse a sí mismo y valorarse más allá de su maestro. Erigiéndose en continuador y exaltador de Calderón, su labor y persona como máximo responsable de las fiestas palaciegas le proporciona la autoridad necesaria para romper con él y llevar a cabo un paso adelante – desde su perspectiva – en la evolución del teatro español. En efecto, la argumentación de Bances puede reescribirse así: Calderón fue la cumbre del teatro español, aunque algunos aspectos quedaron imperfectos, de ahí que la comedia española necesite reforma. Las circunstancias y sus propios méritos lo han colocado en una posición que le permite llevar a cabo esa reforma, tanto en el terreno teórico como práctico. En último término, pues, Bances se autopropone como el continuador-superador de Calderón. La exaltación de éste, por tanto, no es sino parte de una estrategia que tiene como objetivo su propia autoexaltación. No obstante, por razones que

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

aún no se han desentrañado aunque probablemente relacionadas con su programa de reforzamiento de la autoridad real frente a la intervención de los diferentes validos o de los grandes que tenían acceso e influencia sobre el monarca, Bances abandonaría hacia 1693 la corte para no regresar. Su instrumentalización de Calderón a fin de afianzar su posición como dramaturgo palaciego y, en consecuencia, para poder llevar a cabo su reforma teatral concluyó en el más estrepitoso fracaso.

Así, la intervención individual e institucional en la recepción de la dramaturgia calderoniana condiciona la temprana canonización de Calderón. En efecto, la manipulación que hace Guerra de su legado está directamente determinada por los conflictos ideológicos y de poder entre don Juan José de Austria, mecenas de Guerra, y los jesuitas. En cuanto a Bances, es la debilidad de su posición como responsable de los festejos reales, en una corte donde las intrigas y conspiraciones son moneda de cambio diario, lo que le lleva a legitimizarse recurriendo a Calderón y la tradición que éste había consolidado en el teatro nacional. Siendo, como son, las dos primeras manifestaciones de un proceso canonizador – que todavía no iconizador – de la obra calderoniana, ni Guerra ni Bances vinculan explícitamente a Calderón con la identidad nacional. Y si tal ausencia es comprensible en el caso de Guerra, mucho más problemática resulta en el de Bances, puesto que el movimiento intelectual en que éste se inserta – el de los novatores – sí está formulando implícitamente una interpretación de dicha identidad que se enfrenta directamente a la de sus adversarios. Y el mismo Bances, al poner sutilmente en duda la "perfección" calderoniana, está sugiriendo la posibilidad de instrumentalizar el teatro para incidir tanto en la configuración de la conducta del monarca como en la de los hábitos sociales. Así abre las puertas para la articulación ilustrada, más completa y elaborada, en cuanto a la posible y necesaria modificación de los comportamientos colectivos y, por ende, de una identidad que los sectores conservadores querrán fija e inmutable.

McGill University

OBRAS CITADAS

BANCES CANDAMO, FRANCISCO. *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos.* Ed. D.W. Moir. London: Tamesis, 1970.

BENNETT, SUSAN. *Theater Audiences.* London & New York: Routledge, 1990.

CAIN, WILLIAM. "Constraints and Politics in the Literary Theory of Stanley Fish." *Theories of Reading, Looking and Listening.* Ed. R. Garvin. Lewisburg: Bucknell UP, 1981. 75–88.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

COTARELO Y MORI, EMILIO. *Bibilografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España.* Madrid: Est. Tip. de la "Rev. de Archivos, Bibl. y Museos," 1904.

FISH, STANLEY. *Is There a Text in This Class?* Cambridge: Harvard UP, 1980.

GARCÍA LORENZO, LUCIANO. "Ideología y moralismo. El padre Manuel de Guerra y Ribera y su aprobación a las comedias de Calderón de la Barca." *Mito y personaje. III y IV Jornadas de Teatro. Universidad de Burgos.* Ed. Mª L. Lobato *et al.* Burgos: Universidad de Burgos; Ayuntamiento de Burgos; Aldecoa, 1995. 61–71.

GREENBLATT, STEPHEN. *Learning to Curse. Essays in Early Modern Culture.* New York: Routledge, 1990.

GREER, MARGARET R. *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca.* Princeton: Princeton UP, 1991.

GUERRA Y RIBERA, MANUEL DE. "Aprobación." Pedro Calderón de la Barca. *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca ... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel.* Madrid: Francisco Sanz, 1682. ff. ¶¶4r–¶¶¶¶¶3r.

GUTIÉRREZ, ASENSIO. *La France et les Français dans la littérature espagnole. Un Aspect de la xénophobie en Espagne (1598–1665).* Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1977.

HAZARD, PAUL. *La Crise de la conscience européenne (1680–1715).* 2 vols. Paris: Gallimard, 1961.

HERRERA, AGUSTÍN DE. "Censura." Francisco Gutiérrez de los Ríos. *El hombre práctico.* Ed. J. Pérez Magallón y R.P. Sebold. Córdoba: CajaSur, 2000. 114–20.

ISER, WOLFGANG. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response.* Baltimore & London: Johns Hopkins UP, 1978.

KAMEN, HENRY. *La España de Carlos II.* Barcelona: Crítica, 1981.

KRIEGER, MURRAY. "My Travels with the Aesthetic." *Revenge of the Aesthetic. The Place of Literature Today.* Ed. Michael P. Clark. Berkeley: U of California P, 2000. 208–36.

LOPEZ, FRANÇOIS. "Aspectos específicos de la Ilustración en España." *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo (Ponencias y comunicaciones).* Oviedo: Cátedra Feijoo, 1981. 23–39.

——. "Comment l'Espagne éclairée inventa le siècle d'Or." *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon.* Barcelona: Laia, 1979. 517–25.

——. "Introducción." J.P. Forner. *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España. Informe fiscal.* Barcelona: Labor, 1973. 9–59.

——. "Los *novatores* en la Europa de los sabios." *Studia Historica. Historia Moderna* 14 (1996): 95–111.

LÓPEZ-CALO, JOSÉ. *Historia de la música española. 3. Siglo XVII.* 2ª ed. Madrid: Alianza, 1988.

LÓPEZ PIÑERO, JOSÉ MARÍA. *La introducción de la ciencia moderna en España.* Barcelona: Ariel, 1969.

——. "Juan Bautista Juanini (1636–1691) y la introducción en España de la medicina moderna y de la iatroquímica." *Medicina moderna y sociedad española (Siglos XVI–XIX).* Valencia: Cátedra e Instituto de Historia de la Medicina, 1978. 149–73.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms

MARÍN, NICOLÁS. *Meditación del Siglo de Oro.* Granada: U de Granada, 1982.

MAURA GAMAZO, GABRIEL. *Vida y reinado de Carlos II.* Madrid: Aguilar, 1990.

MESTRE, ANTONIO. "Historiografía." *Historia literaria de España en el siglo XVIII.* Ed. Francisco Aguilar Piñal. Madrid: Trotta; CSIC, 1996. 815–82.

MOIR, DUNCAN W. "Prólogo." Francisco Bances Candamo, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos.* xv–cii.

NAUMANN, MANFRED. "Literary Production and Reception." *New Literary History* 8 (1976): 107–26.

NAVARRO BROTÓNS, VICENTE. "Los jesuitas y la renovación científica." *Studia Historica. Historia Moderna* 16 (1996): 15–44.

PÉREZ MAGALLÓN, JESÚS. "La construcción de Calderón como icono de la 'identidad nacional.'" *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica.* Ed. Enrique García Santo-Tomás. Pamplona: U de Navarra (en prensa).

——. *En torno a las ideas literarias de Mayans.* Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert," 1991.

——. "La problemática cultura del tiempo de los novatores (1675–1725)." *Salina* 15 (2001): 99–112.

——. *El teatro neoclásico.* Arcadia de las Letras 11. Madrid: Ediciones del Laberinto, 2001.

——. "El tiempo de los novatores (1675–1725), o en la modernidad española." *Laurel* 3 (2001): 37–63.

PORQUERAS MAYO, ALBERTO Y F. SÁNCHEZ ESCRIBANO. *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco.* 2a. ed. Madrid: Gredos, 1972.

QUIROZ-MARTÍNEZ, OLGA. *La introducción de la filosofía moderna en España. El eclecticismo español de los siglos XVII y XVIII.* México: El Colegio de México, 1949.

SÁNCHEZ-BLANCO, FRANCISCO. *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII.* Madrid: Alianza, 1991.

——. *La mentalidad ilustrada.* Madrid: Taurus, 1999.

SORIA ORTEGA, ANDRÉS. *El maestro Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo.* Estudio preliminar de Francis Cerdan. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

TAYLOR, CHARLES. *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity.* Cambridge: Harvard UP, 1989.

VERA TASSIS, JUAN. "Fama, vida y escritos de D. Pedro Calderón de la Barca." Pedro Calderón de la Barca. *Verdadera quinta parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca ... que publica don Juan de Vera Tassis y Villarroel.* Madrid: Francisco Sanz, 1682. ff. ¶4+3^{r}–¶¶3^{r}.

VITSE, MARC. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII siècle.* Toulouse: France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1988.

WOLFF, JANET. *Aesthetics and the Sociology of Art.* London: George Allen & Unwin, 1983.

This content downloaded from
193.145.230.23 on Mon, 21 Mar 2022 09:21:08 UTC
All use subject to https://about.jstor.org/terms