

## LA IDENTIDAD NACIONAL Y CALDERÓN EN LA POLÉMICA TEATRAL DE 1762-64\*

OLGA BEZHANOVA  
Yale University  
JESÚS PÉREZ-MAGALLÓN  
McGill University

Algunos críticos han presentado la polémica sobre el teatro del siglo de oro en la década de los sesenta como si se tratara de un episodio en cierta medida aislado del proceso que recorre todo el siglo ilustrado —e incluso desde el último cuarto del XVII— y que, en el dominio específico de la iconización calderoniana, se prolonga de hecho bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, la campaña contra el teatro que, para lo que nos afecta, se inicia con la consolidación de los corrales comerciales y su éxito de público ocupa plenamente los siglos XVII y XVIII, desbordándolos. Domínguez Ortiz ha afirmado que «la decadencia del teatro español tuvo como causa primordial la pertinaz campaña que los eclesiásticos, en especial los regulares, dirigieron contra él» [1983: 177]. Afirmación contundente pero difícilmente sostenible. Porque esa «pertinaz campaña» coincide con el surgimiento y eclosión del teatro de la *comedia*, prosigue bajo Calderón, se continúa durante tiempo de los novatores, acompaña los esfuerzos de los neoclásicos por reformar la escena y llega hasta el reinado de Fernando VII, por establecer algún punto de cierre. En otras palabras, el teatro español es objeto constante de los ataques clericales, pero también de las más variadas defensas. Además, la noción misma de «decadencia del teatro español» inscribe una valoración sesgada tanto de la producción dramática anterior como de la posterior al momento que se tome como referencia. Por otra parte, quienes defienden el teatro —lo quieran tal y como es o propongan un programa de reforma— se sitúan al margen de quienes abogan por su supresión; de hecho, actúan en paralelo, pues sus diferencias ideológicas y políticas se enfrentan en el terreno común de la

---

\* La realización de este trabajo ha sido posible gracias a la generosa beca de tres años recibida del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC).

aceptación del teatro como mecanismo de entretenimiento y regulación social.

Así, siguiendo solamente la *Bibliografía* de Cotarelo, en la década de los sesenta aparecen listados los escritos de Clavijo y Fajardo, Nicolás Fernández de Moratín, Juan Cristóbal Romea y Tapia, Nicolás Blanco y Antonio Estúriz Laso (de éste sólo se menciona el título de su defensa de la poesía cómica). El único que se coloca en el campo de los enemigos radicales del teatro es Nicolás Blanco, quien en 1766 y Zaragoza publica un *Examen teológico-moral sobre los teatros actuales de España*, reimpresso en Sevilla y 1792 bajo el título *Los teatros actuales de España*, donde entre otras cosas escribe: «Es indispensable renunciar a los teatros o a la religión que abrazamos en el bautismo» (cit. en Cotarelo [1904: 89]), formulando una antinomia irreconciliable que sólo puede conducir al abandono del teatro y al cierre de los coliseos. Como ejemplo, este Blanco nos parece palmario en cuanto a la distancia que separa a los clericales que preconizan la supresión del teatro de los conservadores tradicionalistas —como Romea y Tapia— o los reformistas ilustrados —Clavijo, Moratín—. No obstante, y como prueba de que no hay una ruptura entre el episodio que contraponen a Nasarre con Erauso y Zabaleta y la polémica de principios de los sesenta, en 1751 publica el jesuita Francisco Moya y Correa, bajo el anagrama Ramiro Cayorc y Fonseca, su *Triunfo sagrado de la conciencia*, libro contra las comedias en el que se vuelve a atacar al padre Manuel Guerra. La reacción es inmediata y en 1752 se publica en Madrid y por la Imprenta del Mercurio, según atestigua Cotarelo y Mori, la *Apelación al tribunal de los doctos, justa defensa de la Aprobación de las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, impresa en 14 de abril del año de 1682 [...] Apología que dejó escrita el Rmo. P. M. Fr. Manuel de Guerra y Ribera [...] Sácala a luz y la dedica a los eruditos de España D. Gonzalo Jaraba*. Pero lo más significativo es que entre los preliminares de este libro, además de una Aprobación del dominico Pedro Infante de Amaya, aparece otra de Eusebio de la Quintana, de los clérigos menores, sin la menor duda el mismo que figura entre los autores de preliminares del *Discurso* de Erauso y Zabaleta. Y todavía más curioso es que fuera Luzán quien escribiera la censura para su publicación (conservada en AHN, consejos 50648, según Aguilar Piñal). Añádase que Agustín de Montiano publica sus discursos sobre las tragedias en 1750 y 1753. Asimismo, en 1754 aparece la primera edición de los *Orígenes de la poesía castellana* (Málaga: Francisco Martínez de Aguilar), en donde Luis José Velázquez, marqués de Valdeflores, traza una perspectiva diacrónica sobre la evolución de la poesía castellana en la que las nociones neoclásicas y el esquema de las vidas de Vasari le permiten acuñar de modo indiscutible el sintagma *siglo de oro* (ver Pérez Magallón [1991: 252-61]).

A pesar de esa continuidad, el debate que entablan reformistas y con-

servadores hacia principios de la década de los sesenta tiene una trascendencia innegable en el siglo XVIII. En particular, porque es una realidad político-cultural bien conocida el enfrentamiento entre los gobernantes ilustrados y las fuerzas clericales oscurantistas, que proponen y consiguen en ocasiones impedir durante algún tiempo las representaciones teatrales, así como los titubeos y vacilaciones de los equipos en el gobierno (Domínguez Ortiz [1983]). La defensa global del teatro tiene, pues, claras implicaciones políticas; para los anti-reformistas el objetivo es preservar un modo determinado de visualización y representación de la nación —en el que la ideología católica y los valores que se le asocian siguen desempeñando un papel fundamental como instrumento de apoyo a la autoridad de la iglesia—, a la vez que un mecanismo necesario y aun esencial de escape; para los reformistas no basta con conservar el teatro tal y como está, sino que se trata de fomentar y ahondar la secularización de la sociedad —con la separación de las esferas civil y religiosa, es decir, la autoridad regia de la eclesiástica—, avanzando en la reforma para situar los espectáculos teatrales al mismo nivel que los otros elementos de la configuración social y política que promueven los ilustrados y que, puntual y temporalmente, va a ser apoyado por el gobierno; entre 1766-1773, por Aranda, Campomanes y Olavide; a fines de siglo, por Godoy. En contra de lo que se ha repetido hasta la saciedad, el teatro neoclásico no es una literatura pedagógica, didáctica o moralizante, sino un ámbito cultural en el que —y por medio del cual— una nueva sociedad quiere y debe verse representada para poder llevar a cabo la transformación «progresista» de la realidad. De la misma manera, el debate sobre el teatro no aborda cuestiones solamente dramáticas, sino que, como ha escrito Aguirre, en esa polémica se ventila «la asecuración de una nueva modernidad» [1986: 24].

#### IDENTIDAD NACIONAL: UN PROCESO CONFLICTIVO

Emilio Palacios afirma sobre esta polémica que «nos ha permitido comprender cómo Calderón se había convertido en símbolo de una manera de entender España, que tenía sus partidarios entre los nacionalistas castizos y sus detractores entre los reformistas ilustrados» [2002: 76]. Al calificar a unos de nacionalistas y a otros de reformistas, el crítico parece atribuirles a los anti-reformistas la única representación posible del nacionalismo, como si conservadurismo y nación —y por tanto nacionalismo— fueran sinónimos. De esa manera, cae en la trampa urdida ya desde el siglo XVIII por los escritores conservadores, que pretendieron establecer dicha ecuación de modo inmutable. Tal vez involuntariamente Palacios parece haber asimilado la postura formulada por Menéndez Pelayo, quien al comentar los escritos de Nipho en esta polémica afirma: «El sentimiento nacional

miraba siempre con simpatía a sus defensores, por mala y chabacanamente que le defendiesen» [1974: 1, 1261]. Aquí es Menéndez Pelayo el que establece con su autoridad quién y qué representa *el sentimiento nacional*, uno solo y excluyente. En trampa semejante cae también alguien como Sánchez-Blanco: en efecto, sólo es «teatro nacional» [2002: 152] el que prosigue los hábitos del siglo de oro —ejemplificado contradictoriamente en Ramón de la Cruz—, en tanto las obras de los reformistas se califican de «teatro clásico» [2002: 153]. Nada hay, sin embargo, más nacional que el teatro neoclásico. Con palabras en las que parece resonar el discurso menéndezpelagiano, Sánchez-Blanco afirma que a los políticos de la ilustración «no interesa la creación espontánea, sino el efecto educador» [2002: 154]. En formulación algo sinuosa y obviamente deslegitimizadora, la famosa y mitificada libertad de creación romántica —y típicamente «nacional»— se enfrenta al afán pedagógico y uniformizador de los «afrancesados» (?). El mismo esquema mental subyace al afirmar que Floridablanca escora hacia «el nacionalismo cultural» [2002: 155] como contraposición a la política de Aranda y Grimaldi, a quienes el lector no sabe dónde situar: ¿en el universalismo? ¿en el «afrancesamiento»? ¿en lo antiespañol? Álvarez Barrientos, por su parte, ha escrito: «Es en estos textos de los años cincuenta y sesenta en los que la figura de Calderón empieza a ideologizarse de manera decidida, menos por los reformadores y más por los castizos» [2000: 283]. En realidad, los textos de la polémica Nasarre-Erauso representan la ideologización completa de Calderón, aunque todavía no articulada en sus vinculaciones políticas explícitas con el «partido» conservador (Pérez Magallón [2002]). Por otra parte, también los reformistas ideologizan a Calderón, sólo que en una dirección opuesta que prioriza el espíritu crítico y el cambio siempre posible de la sociedad y su cultura. Sin embargo, lo que nos permite vislumbrar esta polémica —sobre todo si no soslayamos los profundos vínculos intelectuales que mantiene tanto con la de principios de los cincuenta como con debates que como mínimo se sitúan en el último cuarto del siglo XVII— es algo mucho más trascendente: cómo una discusión aparentemente enfocada en el teatro —del mismo modo que para los novatores se centraría en la ciencia o la filosofía— traslada al primer plano dos concepciones de la nación, de su identidad y de su construcción.

En el proceso de configuración y fomento del sentimiento de comunidad espiritual o cultural, uno de los mecanismos funcionales que han venido siendo empleados reside en el intento de construir una versión determinada del pasado histórico que todos los miembros de la nación pueden y deben compartir. Hablar de una descripción histórica o de un relato historiográfico independiente de las manipulaciones ideológicas utilizadas para alcanzar ciertas metas no es más que una pretensión ingenua o malintencionada. Como ha escrito Alonso: «Historical description is [...] the product of a complex interpretive process which, like any practice, is inflected by

broader social projects, by relations of domination» [1988: 37]. Las representaciones hegemónicas del pasado de una sociedad determinada constituyen las versiones de ese pasado que sirven para mantener las relaciones de poder existentes: «Images of the past commonly legitimate a present social order. It is an implicit rule that participants in any social order must presuppose a shared memory» (Connerton [1989: 3]); o, como afirma Gillis [1994: 4], la formación de cualquier tipo de identidad «autorizada» por las clases dominantes debe servir para conservar la distribución del poder existente en la sociedad. Si el pasado nacional se manipula y se modifica según los propósitos de quienes tienen la autoridad para describirlo e interpretarlo, es obvio que los elementos de ese pasado que no cuadren con el programa ideológico y político que se intenta llevar a cabo serán excluidos o reprimidos. Para asegurarse de que las ideas sobre el pasado que no están en sintonía con la ideología dominante ni ayudan a reforzar la versión hegemónica de la identidad nacional no obstaculizan el proceso de dicha manipulación social, tales visiones alternativas de la historia se relegan al margen de cualquier exploración historiográfica, se deslegitimizan o simplemente se suprimen. Así, como escribe Alonso: «Pasts which cannot be incorporated are excluded by national history. Privatization and particularization consign recalcitrant memories to the margins of the “national”, where they are denied a fully “public voice”» [1988: 45]. Si tanto la memoria como el olvido son, a nivel personal, cosa del pasado, aunque siempre manipulados desde un presente histórica, ideológica y políticamente condicionado, también lo son cuando en lugar del recuerdo personal se trata del recuerdo colectivo, como muy bien señaló Anderson al afirmar que la «[a]wareness of being imbedded in secular, serial time, with all its implications of continuity, yet of “forgetting” the experience of this continuity [...] engenders the need for a narrative of “identity”» [1991: 205]. En el primer caso sólo hablamos de un cerebro individual y de una historia vivida desde el yo personal; en el segundo, de un nosotros que se relaciona con una historia social, comunitaria —lo que Ricœur sitúa en el centro de su reflexión sobre la memoria: el «quoi?» [2000: 3] que se recuerda—.

Para articular el sentimiento de nación y, por tanto, construir la base emotiva, psicológica e ideológica del nacionalismo, es imprescindible insertar en la memoria individual los elementos clave que la vinculan con una memoria colectiva creada a través de ese proceso de exclusión y manipulación interpretativa de los datos. Manipulación es palabra que alude a la función intencionalmente mitificadora de la imaginación (creadora) puesta en contacto con el sueño de una nación. La formación de la idea de la nación, por tanto, no se puede llevar a cabo sin suprimir o inventar cierto tipo de historia nacional, y de ello era muy consciente Renan, teórico esencialista de la nación, quien veía en el avance de los estudios historiográficos una amenaza peligrosa para la nacionalidad. En efecto, porque la

historiografía positivista —heredera de la ilustrada— pareció detenerse solamente en los datos «objetivos» de la historia, poniendo de ese modo en peligro creencias y mitos falsos pero esenciales para la cohesión nacional. Por otra parte, la versión aceptada del pasado sirve para legitimizar cierta visión del presente y del futuro (Connerton [1989: 2]) que se basa en la presunta evidencia histórica establecida a través de esa manipulación de la historia.

Crear una tradición cultural es esencial como parte de la configuración de una determinada versión del pasado. Los mismos grupos dentro de la sociedad que tienen autoridad para fabricar e imponer su propia visión de la historia —la «oficial»— pueden manipular o tratar de manipular todas las versiones del patrimonio cultural a fin de elegir la que mejor servirá a los propósitos de la ideología dominante (de Certeau [1988: 171]). En opinión de Said, la existencia de este tipo de tradición cultural le presta una validez incontrovertible al derecho de existir de una nación: «One is defined by the nation, which in turn derives its authority from a supposedly unbroken tradition» [1994: xxv]. Teniendo en cuenta todos esos mecanismos fabuladores y mistificadores, no es posible escribir una historia literaria objetiva —ni una historia objetiva *tout court*— que abarque todas las manifestaciones culturales de un determinado país. Si el proyecto de creación del sentimiento de nación es una actividad que en su propio fluir y devenir inventa cierta identidad para quienes componen esa nación —incluso en contra de su voluntad individual—, es lógico que los estudios literarios se valgan también sólo de los conceptos, acontecimientos, personajes y textos que resulten útiles para esa finalidad. En otras palabras, la interpretación de las obras de arte, o su mera inclusión en la tradición artístico-literaria, va a depender necesariamente de, primero, su utilidad para la promoción del proyecto hegemónico de nación y, segundo, de los juicios ya formados de antemano y que dicha tradición cultural tiene que «demostrar». Al mismo tiempo, lo relevante del proyecto de creación de una tradición cultural reside no tanto en el pasado como en el presente y en el futuro. Si se logra articular y perpetuar la trascendencia de ciertos valores que supuestamente tienen un carácter «ancestral» y han sido aprobados por las generaciones anteriores, se pueden condenar las posibles conductas rebeldes del presente que intentan poner en entredicho la validez de tales esquemas de comportamiento impuestos por las clases dominantes. La existencia de dicho conjunto de valores es de por sí, como ha sostenido Smith, uno de los requisitos de la creación de una nación: «Nations must have a measure of common culture and a civic ideology, a set of common understandings and aspirations, sentiments and ideas that bind the population together» [1991: 11]. Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta el hecho de que los agentes sociales que se encargan de definir, o más bien inventar e imponer, esos valores compartidos por todos los

miembros de la nación se encuentran en la posición de poder que les permitirá llevar a cabo cualquier tipo de falsificación del pasado histórico y cultural necesaria para justificar la imposición de dichos valores.

El papel que desempeñaron los intelectuales, tanto en España como en el resto de Europa, en la creación del mito de la identidad nacional fue fundamental. Como ha escrito Fusi: «A las academias —Real Academia Española, Real Academia de la Historia, Real Academia de Bellas Artes— se les encargaron tareas y responsabilidades que equivalían [...] a la elaboración de la propia identidad nacional» [2000: 147], aunque ni Varela [1999] ni Álvarez Junco [2001] han profundizado en la aportación de los escritores del dieciocho a la formulación de las variantes nacionalistas en España y aún menos al papel que Calderón desempeñó en la articulación de los nacionalismos. Como bien ha señalado Said [1994: 80], no cualquier representante anónimo de la nación tiene la posibilidad de participar en la creación de una tradición cultural. Por otra parte, el siglo de las luces representó en todos los países europeos la continuidad y profundización de una ruptura con el pasado en cuanto a la manera de pensar y concebir el mundo. Por todas partes se entabla una lucha entre los que apoyan los cambios y el progreso y los que se ven amenazados por esos cambios y siguen aferrados a los modelos «tradicionales» de vivir y pensar. Se ha señalado que el nacionalismo fue «inventado» por los núcleos intelectuales que estaban tratando de llegar al poder por medio de esa manipulación político-cultural. Así, Smith plantea que el nacionalismo es «a “movement of intellectuals” excluded from power and bent on acquiring it through leadership of “the people” whose cultural definition they have themselves supplied» [1991: 95]. Aunque esa percepción puede responder mejor a lo sucedido en la Francia pre-revolucionaria, también el enfrentamiento entre diversos grupos de intelectuales en la Ilustración española se produce acerca de la cuestión de quién tiene el derecho legítimo y la autoridad de representar a «la nación» y expresar —o en realidad *crear*— la(s) idea(s) de la identidad nacional y, por tanto, de articular uno u otro nacionalismo.

En otras palabras, es un debate trascendente sobre la legitimidad y la autoridad para configurar la nación y su identidad desde perspectivas políticas y culturales contrapuestas. A partir de la afirmación de su derecho a establecer su propia versión de cómo y qué es el verdadero carácter nacional, se abre la oportunidad de proponer y justificar el programa del futuro desarrollo del país correspondiente a esa versión de lo que es la nación. Hay que tener en cuenta que tampoco se puede hablar de la existencia de una idea única de identidad nacional, compartida por todos los componentes de la nación. Ya que la identidad nacional es un concepto ficticio y maleable, es lógico que dentro del país existan varios grupos intelectuales que luchan por imponer su propia visión del carácter nacional: «A national culture emerges from the confrontation over what the nation should and

will be among nationalist ideologies. Struggles among nationalist ideologies —contests over ideas as well as conflicts between people— may propel one nationalist ideology into dominance and leave others by the wayside» (Fox [1990: 4]).

La polémica que analizamos aquí, a diferencia de la que opone a Erauso y Zabaleta con Nasarre unos años antes y que ha sido estudiada en otro lugar (Pérez-Magallón [2002]), no presenta una cronología tan nítida. De hecho, la publicación de todos los escritos centrales se encabalgan entre 1762 y 1764. En el primer año sale la «Disertación» que Nicolás F. de Moratín escribe para anteponer a *La petimetra*, a la vez que comienza la publicación de *El Pensador*; también se imprime el primer *Desengaño* de Moratín, pero que ya incluye en su título la frase «defensa del *Pensador*» (149), lo que marca ese texto en un diálogo polémico evidente (ver Checa [1990]). A lo largo de 1763 Moratín publica los dos siguientes *Desengaños*, que inciden directamente en el debate sobre los autos sacramentales iniciado por Clavijo y Fajardo en *El Pensador*. El *Desengaño segundo*, que tiene como referente los discursos cuarto y quinto de *El escritor sin título*, de Romea y Tapia, escritos para rebatir los argumentos de Clavijo en contra de los autos, provocará el discurso sexto de Romea, y el *Desengaño tercero* responderá directamente a dicho discurso sexto; asimismo, Moratín publica el «Prólogo» que antepone a la *Lucrecia*, prosigue la aparición de *El Pensador* y se publica el *Diario Estrangero* entre el 5 de abril y el 30 de agosto. En 1764 Nipho imprime *La nación española defendida*, en donde tanto *El Pensador* como Moratín son referencias indiscutibles. Además, continúan durante cierto tiempo *El Pensador* —que se suspenderá hasta 1767— y, por un corto período de tiempo, *El escritor sin título*, cuyo discurso undécimo y último cierra su participación respondiendo en parte al *Desengaño tercero* de Moratín y saludando el «cambio» de Nipho.

#### LABOR(ES) PATRIÓTICA(S)

A partir de 1738, es decir, tras la publicación de los *Étraits* por el abate Louis-Adrien du Perron de Castera —que ya había incitado a Nasarre a intervenir en un debate que aparentaba versar sobre problemas dramáticos— las polémicas que parecen concentrarse en la situación del teatro se convierten de hecho en un enfrentamiento entre dos retóricas que tienen como asunto central el sentido del patriotismo, la visión de la nación y la justificación de unos programas u otros. Así, la posición de los reformistas españoles parece situarse sobre el filo de un cuchillo: por un lado, al proseguir su campaña reformadora y progresista, se enfrentan a los sectores conservadores tradicionalistas, los cuales incluyen entre sus armas propagandísticas de deslegitimización la acusación de extranjerizantes —galli-

hispanicos los llamará Romea y Tapia [1790: 197]—, y por lo tanto de antiespañoles; por el otro, y no sólo con la intención de protegerse de tales ataques, sino por un profundo sentimiento de patriotismo cultural —que se complementa con un ostensible y reconocido cosmopolitismo en todas las esferas de la vida individual y social—, llevan a cabo una campaña de defensa nacional contra las críticas que provienen del exterior, y en especial de algunas potencias hegemónicas. Entre ellas sobresale Francia, donde en la década de los ochenta se publican los escritos de personajes de muy segunda fila como Fleuriot de Langle o Masson —por no mencionar los previos comentarios de Montesquieu o Voltaire, o los innumerables artículos u obras en que España sale escaldada por todos sus «monstruos» inconfesables—, y ante los que Aranda reacciona y hace reaccionar a varios intelectuales ilustrados (ver Ferrer Benimeli [1972]). Ser el blanco de esos ataques plantea obvios problemas a los españoles: ¿responder o guardar silencio? Responder, ¿para qué? Baste señalar que un escrito como el *Voyage de Figaro en Espagne*, que había irritado a Aranda por ver en él agraviado el honor nacional, suscita estos comentarios a su editor francés contemporáneo: «il se lit avec aisance et non sans plaisir [...] Le lecteur français est volontiers caressé dans le sens du poil! par exemple lorsque lui sont rappelées les victoires remportées par Turenne, ou —ce qui est plus hard[i]— les exploits de nos soudards dans les lits des 'jolies femmes' de Saragosse ou de Pampelune» (Favre [1991: 9-10]). Ante esa «apertura de espíritu», ¿qué sentido tendría una postura apologética en nuestros días?

No obstante, los escritores reformistas van a articular sistemáticamente un patriotismo crítico hacia el interior y defensivo-apologético hacia el exterior. Mas esa estrategia defensiva también presenta una apariencia paradójica, ya que se defiende a la nación y, al mismo tiempo, se promueve una renovación cultural que absorba y reelabore críticamente lo nacional a la vez que preconiza la asimilación cultural de «lo extranjero», pero teniendo en consideración por encima de todo sus valores transnacionales. Por ello, en el prólogo de *Lucrecia* Nicolás Fernández de Moratín pone como modelo en cuanto a la postura hacia la tragedia lo que sucede en otros países de Europa: «Siendo éste el fin de la tragedia, no sé con qué razones convincentes podrán oponerse a su representación, ni por qué se desdeñarán de escribirla los ingenios más sublimes de la patria, cuando en Italia, Francia, Inglaterra y aun en Alemania es empleo de los mayores hombres, y lo fue en algún tiempo de los mismos emperadores» [1763: 3]. Frente a lo que sucede en España Clavijo alude reiteradas veces a «todas las naciones cultas» (*Pensador* IX 8) o a las «naciones ilustradas» (*Pensador* XXIII 297). La Europa culta y civilizada es la referencia para cualquier proyecto de cambio.

La crítica, ya desde Menéndez Pelayo, parece haber aceptado y canoni-

zado una interpretación de la postura de Nipho sobre el teatro en la que se le presenta como reformista en los escritos del *Diario Estrangero* (1763) para convertirlo al año siguiente, con su folleto *La nación española defendida*, en un ardiente apologista del teatro nacional. Royo Latorre escribía no hace mucho que con este texto Nipho «pasa a engrosar las filas de los defensores a ultranza del teatro español» [1996: 48]. En esta frase se consolida dicha interpretación a la vez que se lexicaliza la idea de que los reformistas están en contra de dicho teatro, a pesar de los estudios recientes que han demostrado que nunca los reformistas estuvieron en contra del *teatro español*. Más recientemente Palacios Fernández ha escrito que Nipho volvería «a la defensa a ultranza de los valores patrios y del espíritu religioso tradicional (incluidas sus manifestaciones externas)» [2002: 66]. La base para esa opinión se halla, más allá del folleto de Nipho, en las palabras de Romea, quien en el *Discurso undécimo* (fe de erratas) escribe sobre aquél:

Hoy no puedo dejar de congratularme y dar muchas gracias a Dios, pues el señor que lo decía [que los españoles éramos incultos y que estábamos incivilizados] *ex inimico factus est amicus*. Y después de haberme hecho rajas para probarle que Calderón no está lleno de disparates, que no fuera bueno que el teatro español observase las rigurosas constituciones del de Francia y que nuestras representaciones no eran tan momias y escarnadas como las hacía, tengo la satisfacción de verlo en el público, probando contra *El Pensador* y sus secuaces que nuestras comedias son las más bellas, originales y exactas de toda la Europa. [1790: 331]

Sin embargo, lo que se tiene que volver a visitar y explorar es tanto el compromiso reformador de Nipho como su defensa del teatro del siglo de oro, porque la pregunta más simple que puede hacerse es: ¿cómo alguien convencido de la necesidad de la reforma teatral puede, en unas semanas tal vez, pasar a ser un «defensor a ultranza» del teatro que criticaba? Y no sólo eso, ¿cómo puede ser que quien ha sido tenido por un adalid del tradicionalismo conservador pueda escribir en 1769 un texto titulado *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España* (Royo [1996: 29])? Es más, según Cotarelo [1904: 50], Nipho fue el elegido por las autoridades (¿Roda, Grimaldi, Aranda?) para que redactara un plan de reforma de los teatros. Volver a la verdadera posición de Nipho sobre la reforma teatral en 1763 permitirá clarificar tanto las limitaciones de su reformismo como la continuidad de sus posiciones. Pero, en último término, ayudará a calibrar su contribución al debate sobre la identidad nacional que subyace a toda la polémica.

En el caso de Nipho, pues, lo que se puede constatar es precisamente una clara indeterminación política en cuanto a la relación existente entre la reforma del teatro y el reformismo político-social de los ilustrados. Porque el eje de toda la posición reformista de Nipho es de tipo moral y, aún más en concreto, religioso. Desde su óptica católicamente sectaria,

Menéndez Pelayo reconoce que «el pobre y honrado Nipho» era «mal poeta cuanto se quiera, pero español a las derechas y cristiano rancio» [1974: 1, 1268], claro que ésta es una buena razón para correr un tupido velo sobre las manifiestas posturas objetivamente reformadoras de Nipho. En otras palabras, durante lo que la crítica califica como su etapa reformista lo que hace Nipho es acercarse al teatro que se representa en Madrid con una perspectiva esencialmente moral, aunque utilizando instrumentos conceptuales y analíticos que provienen del archivo reformista. De ahí que parezca formar parte de dicho grupo, porque desde esa óptica moralista rigurosa no puede tolerar ni algunas obras del teatro aurisecular, ni ciertas comedias contemporáneas. Por supuesto que añade otros elementos al escribir sus reseñas de los estrenos y reestrenos, pero el núcleo que explica su posición reformista no está ahí, sino en un cristianismo indeleble y una moralidad rigurosa. Al publicar *La nación española defendida*, empero, Nipho deja de lado todo lo que tiene que ver con las obras escritas en su tiempo —ninguna alusión a Antonio o Francisco Bazo, por poner un ejemplo de autores contemporáneos en quienes había descargado toda su saña—; olvida las críticas específicas que había publicado sobre Rojas Zorrilla, Lope de Vega y Calderón; guarda en el cajón los comentarios sarcásticos dedicados al modo de representación de los corrales madrileños. Atribuyendo, como tantos otros historiadores, el calificativo «nacionalista» solamente a las posturas apologéticas y acriticas, afirma Hernández que la defensa de Nipho del teatro barroco «se centra, más que nada, en torno a argumentos nacionalistas» [1980: 218]. No obstante, lo que hace Nipho es suprimir todos los detalles, todo lo concreto, y salir en defensa de un concepto abstracto: la *comedia* española. Lo que ha cambiado en el posicionamiento de Nipho es el objeto de su análisis; antes estudiaba y criticaba obras concretas en su representación concreta; ahora juzga un todo compuesto de decenas de autores y cientos de obras, pero convertido en una noción teórica, en una abstracción. Es en ese sentido en el que hay que entender su afirmación en *La nación española defendida* de que «el teatro de España, por todas sus circunstancias, es el mejor de la Europa» [1996: 196]. Por otra parte, cuando explica por qué escribe ese opúsculo Nipho alude no tanto a las críticas que han recibido las obras de los autores españoles del siglo de oro como a la acusación de bárbaros que se les ha endosado a «los que van a verlas» [1996: 158]. En las palabras de Nipho se percibe una reacción particular ante lo que es una especie de incongruencia recurrente en los reformistas: censurar agriamente el teatro que se representa y al público que lo mantiene, pero asistir regularmente a los coliseos. El caso de Leandro Fernández de Moratín será ejemplar a ese respecto. Aplicando indiscriminadamente el calificativo de bárbaros a quienes acuden a los corrales, quedan englobados todos los espectadores sin excepción, incluidos quienes emiten esas críticas.

El caballero ficticio que se supone escribe el opúsculo de Nipho, y que dice haber regresado de un viaje por Europa, asegura que es el «*afecto patrio*» lo que le mueve a afirmar que «las comedias del teatro español son exquisitas, y que acaso por no conocerlas las desacreditan los que las censuran» [1996: 160; cursiva nuestra]. La labor patriótica que antes se encarnaba para el mismo Nipho en una percepción crítica de las representaciones madrileñas se ha convertido en una apología acrítica del concepto *comedia* española. Como conclusión, conmina a Clavijo y otros:

Permítanse a la verdad y se harán más amigos de la razón, con cuyo auxilio se reconciliarán con la justicia y rectitud, *dándole lo que es suyo a su nación, desagraviándola de las injurias que han fulminado contra ella*, sin más motivo que el de hacerse sectarios indiscretos de la moda: valga lo justo y cese lo apasionado. Esto basta para que *vuelvan el honor a su patria* y tranquilicen los espíritus que ha sublevado su displicencia o fogosidad mal reprimida. [1996: 198; cursiva nuestra]

Moratín, por su parte, inicia su «Disertación» en *La petimetra* afirmando el carácter patriótico de su labor en la doble dirección ya apuntada: «el amor de la patria puede tanto conmigo que, a trueque de vindicarla en lo que pueda de las injurias de los extraños, me expongo evidentemente a las de los críticos y maldicientes de casa» [1996: 53]. Moratín anticipa las críticas que va a desencadenar sus comentarios sobre la *comedia* española: «Aquí es donde oigo yo levantarse contra mí la turbamulta de los necios, llamándome atrevido, temerario, sacrílego y blasfemo, *enemigo de la patria*, pues digo contra sus hijos semejantes insolencias» [1996: 54; cursiva nuestra]. Es obvio que Moratín tiene presente el tipo de ataques recibidos por Nasarre en el *Discurso* de Erauso, pero semejante postura se repite en el *Desengaño I*: «Yo, por volver por la verdad y el honor de mi nación [...] sin arrimo ni protección he sacado la cara a defenderla en lo que pueda» [1996: 155]. La barbarie se contrapone en el dieciocho a la «civilidad» (Martín Gaité [1981: 79]), a la civilización, a la cultura, a las luces (Hernández [1980: 187-89]), pero el que tales calificativos provengan de otros países europeos nos sitúa en una retórica defensiva y ofensiva que ha afectado a todas las potencias en sus movimientos imperialistas. Así, los italianos veían a los españoles —del reino de Aragón— como bárbaros, y ese ataque se irá desplazando a otros estados hegemónicos. Los problemas surgen cuando España «se reduce a sus fronteras peninsulares y a unos cuantos archipiélagos dispersos por cuatro mares y sin fuerza para defenderlos» (Corona [1972: 9]), es decir, cuando, pese a la conservación de las colonias, el imperio ha dejado de existir. Pero el anquilosamiento de los prejuicios y lugares comunes, sobre todo cuando son de carácter xenófobo, es una de las realidades sociológicas y psicológicas de más difícil, por no decir de imposible, erradicación. Como bien escribía Aranda: «las impos-

turas más groseras a fuerza de ser repetidas y divulgadas adquieren al fin una cierta consistencia y producen a la larga una impresión confusa y general que ya no se borra» (en Ferrer [1972: 62]). En especial, cuando esas imposturas ayudan a saldar cuentas históricas y a reforzar la identidad de las nuevas potencias.

En relación con el teatro, la acusación de barbarie que lanzan desde el exterior algunos nombres sin relieve y otros con excesivo relieve remite a los reformistas españoles a la cuestión del origen de dicha barbarie. Así, para Clavijo, «los López [*sic*], los Calderones, los Solises y otros talentos de nuestro país corrompieron el arte de la comedia o fomentaron el mal gusto de ella» (*Pensador* IX 3). En lugar de responder a los ataques de los extranjeros, también Moratín prefiere localizar la acusación de bárbaros no entre los franceses —aunque éstos la hayan repetido sin descanso—, sino entre los mismos españoles, pues fue Lope quien les proporcionó una «confesión no pedida» con su *Arte nuevo*. De ahí que Moratín pueda preguntar: «¿Qué dirán ahora los que sin saber lo que se pescan dicen que Lope y Calderón elevaron nuestro teatro, habiendo sido sus principales corruptores?» [1996: 155]. Semejante acusación, que proviene de Nasarre aunque pasada por Clavijo, no cuajará entre todos los ilustrados, y Leandro F. de Moratín la rechazará abiertamente en sus *Orígenes del teatro español*. Nicolás F. de Moratín, comparándose con Lope, lanza estas preguntas: «¿A cuál de los dos debe más favor la nación? ¿Quién será hijo más fiel de la patria? Dígolo esto porque a los que escribimos así nos llaman extranjeros y desertores, como si tuviéramos obligación de sostener los desvaríos de los nuestros» [1996: 155]. No obstante, después de que Romea y Tapia responda en *El escritor sin título* (discursos cuarto y quinto) a los comentarios de Clavijo sobre los autos sacramentales, Moratín empieza su *Desengaño II* lamentándose de que haya quien los defienda, pues «haciendo un notable *perjuicio a la nación* presumen que la vindican, apoyando ciegamente los desaciertos de los nuestros como si tuviésemos obligación de sostenerlos» [1996: 160; cursiva nuestra]. En el *Desengaño III* pregunta:

¿Y es posible que haya quien aplauda y defienda tal hato de disparates [los autos], y que haya quien *deshonre a la nación* diciendo que es la obra más grande que tenemos, siendo la que la desacredita y caracteriza de ridícula entre las demás? [...] Y luego quieren persuadir que apoyando sus delirios [de Calderón] *defienden a la patria*. [1996: 192; cursiva nuestra]

Moratín ha captado a la perfección cómo los conservadores identifican a Calderón con la patria, elevándolo de modo irreversible a la categoría de icono cultural y político.

Mas si en el caso de Moratín la voz enunciadora parece estable y constante y no hay motivo para escindirla de su autor, no sucede lo mismo con Clavijo. Porque en *El Pensador* son diversas y variadas las estrategias

de enunciación. Así, en el Pensamiento III Clavijo —prueba incuestionable de la continuidad a que antes aludía entre el debate Nasarre-Erauso y el que ahora arranca— el yo que habla asume plenamente las posiciones del *Discurso* de Erauso. El registro irónico de todo el Pensamiento se basa en esa impostura, pues para el público no había ninguna confusión posible sobre la identidad ideológica de *El Pensador*. Así, pues, si el yo enuncia las opiniones conservadoras y tradicionalistas de Erauso, las plausiblemente atribuibles a Clavijo aparecerán en boca de «dos extranjeros» (*Pensador* III 2) que no tienen otra costumbre que la de satirizar a los españoles. El Pensamiento, por tanto, está compuesto sobre el debate entre un yo impostado y unos extranjeros que asumen la ideología del autor, construido sólo literariamente, es decir, como texto periodístico. Descifrando, pues, lo que afirma el enunciador se van tejiendo las posturas de Clavijo en contra del tradicionalismo conservador, lo que demuestra la intervención decisiva de la percepción del otro exterior en la configuración de la propia identidad, aunque en este caso de un yo que se contrapone al otro interior, es decir, al otro conservador. En efecto, los extranjeros se seguirán burlando de los españoles —«nada les parece bueno si no es de su país» (*Pensador* III 6)— en tanto prosigan ciertas conductas. Anclado en una percepción antigua y anticuada del ser nacional, el yo no tiene otra elección que la de negar lo que ve o aceptar que los españoles han cambiado. Para la voz enunciativa, el que los españoles no salgan violentamente a desagraciar las ofensas que sufre la patria es la prueba evidente de ese cambio. Ahora bien, ¿qué agravio es el que sufre la patria por culpa de esos extranjeros? Lo dice casi en tono lacrimoso: «De las niñas de nuestros ojos, de la alhaja preciosa de la España; en una palabra, de nuestras queridas comedias» (*Pensador* III 2-3). La asociación indiscutible e indiscutida entre *la patria* y *las comedias* no requiere de ninguna explicación racional pues la queja se sitúa en el terreno sentimental; en el campo de las reacciones afectivas, psicológicamente (in)controladas. Por tanto, todo ataque, crítica, burla o sátira de las comedias españolas es una ofensa a la nación. En consecuencia, el yo enunciativo asume por sí y para sí la labor de escribir una respuesta a esos extranjeros, con el objetivo de que conserven «la noticia de que las comedias españolas son inimitables y que ha habido un español que ha sabido defender y apologizar las comedias de su país» (*Pensador* III 3-4). Nótese el dardo irónico de ese «un español». En efecto, para Clavijo la posición de Erauso y quienes lo siguen representa la *soledad* de quienes se aferran a una visión anticuada de la realidad.

La publicación de *El escritor sin título* arranca expresamente contra el *Diario Estrangero* de Nipho y sus «Noticias de moda». «¿Qué es esto? ¿España está todavía por civilizar? ¿Qué más queda que decir de lo más oculto de la California y de los países adonde no ha llegado política, religión ni gobierno? [...] no ha habido nación tan bárbara que se haya creído

por civilizar» [1790: 23]. Si más adelante veremos que —con una mirada colonizadora e imperialista— opta por el topónimo «moscovita» para identificar la posible barbarie de Moratín, ahora es California la región que representa lo incivilizado, es decir, la sociedad sin política, religión ni gobierno. Al asumir como propias las acusaciones de los «extranjeros», los españoles que así actúan no se diferencian en nada de los peores enemigos de la nación. Es un ficticio Padre Maestro —fray Tomás— quien lanza los ataques más virulentos contra Nipho y los críticos, contraponiendo lo que algunos extranjeros han reconocido por escrito a las afirmaciones de los reformistas: «en algunos tratados de los extranjeros [...] no han podido enemistarse con una verdad tan notoria como que España ha sido pocos siglos antes de ahora la verdadera morada de las ciencias y que los ingenios españoles han sido siempre los más sobresalientes» (45). ¿Cómo decir entonces que no estamos ni estábamos civilizados? Anticipándose a Menéndez Pelayo, Romea proporciona una lista de sabios españoles, aunque estableciendo como la base de su noción del saber un principio típicamente católico y difícilmente aceptable para una concepción secular del conocimiento: «la verdadera sabiduría [...] es el temor de Dios» [1790: 45]. Y si en esa visión apologético-defensiva su postura no incluye ninguna crítica respecto a lo que ha sido y es España, sí le permite incluir irónicamente a Feijoo como ejemplo, ya que si éste y otros (Sarmiento, Isla) han alcanzado fama, ello es prueba de que las acusaciones de barbarie —extranjeras e interiores— no pueden sostenerse. Romea reacciona de manera sarcástica pero inequívocamente afectiva: «sobre todo nos importa conservar el *carácter* de castellanos viejos, que aunque sin más razón nos den por *incivilizados*, no quiere decir dos caracoles» [1790: 80-81]. En último término, ante las agresiones culturales de las potencias hegemónicas asumidas por los enemigos interiores la reacción conservadora acaba reduciéndose a la exaltación del aislamiento, la autoafirmación acrítica y el gesto altivo de menosprecio.

Lo que pone en el tablero esta polémica, como hemos dicho, es algo más que un mero debate literario, teórico o puramente dramático. La discusión no se centra en el teatro del siglo de oro ni en el papel de Calderón (aunque todo ello se inscriba en los textos): la polémica versa sobre las características de la nación, de las posibles y necesarias estrategias de desarrollo y progreso, de lo que podríamos calificar como «re-constitución» del país. Así, al hablar de la función que han desempeñado Cervantes, Cascales, Luzán, Mayans y Montiano en relación al teatro, concluye Moratín: «parece que ha sido en balde el trabajo de estos *grandes hombres, padres de la patria* y de la española república literaria» [1996: 56; cursiva nuestra]. Es obvio que no se califica de grandes hombres y padres de la patria a quienes se limitan a una actividad que no tiene indiscutible trascendencia para la vida de la nación. La implicación de los autores ci-

tados en lo que Moratín contempla como un solo y prolongado proceso cultural que debe vincularse al progreso y la modernidad, es decir, en una labor que desborda los límites de lo literario para insertarse en la configuración de la nación, resulta palmaria. Por la misma razón, al concluir una «Disertación» que le sirve para ofrecer su comedia como un ejemplo (ejemplar) que conjugue la teoría y la práctica, no para enseñar, sino para estimular a otros ingenios, afirma: «agradézcame la patria mi intención, pues yo por defenderla me expongo» [1996: 63]. En efecto, la actividad «literaria» de Moratín no puede circunscribirse a una simple «escritura»; se trata de una misión patriótica y fundacional.

#### AUTORIDAD Y LEGITIMIDAD

La base sobre la que se sustenta la defensa de los reformistas no es otra que una reivindicación de su propia autoridad intelectual, profesional y por tanto político-cultural (ver Bourdieu [1995: 331]). De ahí que afirme Moratín que «deben saber los ignorantes que en materias que no entienden no son aptos para decidir; y mientras hablen los que lo han estudiado, ellos deben observar un profundísimo silencio» [1996: 161]. Contra quienes ven con horror todo tipo de diversiones y contra los defensores de una rígida doctrina, escribe Clavijo: «Ni los unos ni los otros de estos censores son jueces competentes en esta materia, de cuyo conocimiento los aleja su profesión o su genio» [1996: 295]. La cuestión, pues, no radica en que gusten o no los autos o las comedias, sino en que quienes los defienden, atacando al *Pensador* —o a cualquier otro reformista— carecen de la legitimidad *intelectual* para hacerlo. Por eso sostiene Moratín que «don José Clavijo y Fajardo ha escrito con mucho acierto y delicadeza en la materia y que su opinión es indudable, y muy útil su *Pensador*, que se ocupa en desengañar al pobre pueblo de los embrollos que le meten los ignorantes» [1996: 159]. En el *Desengaño III* acaba señalando con claridad quiénes tienen la autoridad y legitimidad intelectual para juzgar: «la Real Academia Española, la de las Ciencias de París, la de Londres y la de la Arcadia de Roma. A estos jueces superiores no se les puede negar rectitud y suficiencia» [1996: 195-96]. Clavijo llega en el *Pensamiento II* al punto crucial de la legitimidad y representatividad:

Cualquiera juzgará (vaya un poco de paréntesis) viéndome tomar con tanto ardor la defensa de las comedias españolas que yo tengo los poderes de la nación, o que ésta me lo ha de agradecer. Ni soy apoderado de los españoles ni acaso se encontrará alguno que me agradezca este celo. Mi nación está llena de ingratos; yo lo conozco, pero no puedo contener mi genio; y mi amor ha de continuar el proyecto a pesar de todas las ingratitudes existentes y posibles. (*Pensador III* 19-20)

El meollo del debate, pues, radica en cómo y quién tiene la autoridad y legitimidad para ser portavoz de una nación. Para Moratín es obvio que «don Pedro Calderón no es el apoderado de la literatura española» [1996: 175]. Mas de los españoles sólo pueden esperarse insultos y censuras: «Lo primero me llamarán francés, lo segundo italiano, lo tercero inglés, y de esta suerte irán recorriendo el mapa hasta que me llamen chino» [1996: 176]. A tal anticipación responderá Romea en su Discurso sexto con la intención de «quitar a Vm. los temores de que le llamen francés, italiano ni chino, pues para mí es Vm. español y muy español; dudo si vizcaíno o catalán por la pureza del estilo, y cuando creyera que podía ser extranjero no dudaría en hacerlo moscovita» [1790: 192-93]. Los prejuicios arraigados de quien se cree la quintaesencia imperial de lo castellano —aunque sea aragonés, como Romea— salen espontáneamente. Por su estilo, a Moratín sólo podría tomársele por catalán o vizcaíno, pueblos que han tenido y todavía tiene la fama de escribir mal el castellano. Por su ideología, ¿español o moscovita? En su defensa de la tradicional civilidad española Romea no duda, como se ve, en recurrir a un Otro «bárbaro»: el moscovita, encarnación a sus ojos de la «auténtica» barbarie. Y si Moratín le niega a Calderón la representatividad de toda la nación, Romea también utilizará la misma expresión para defenderlo: «Como si yo fuera *el apoderado de la literatura* de nuestros abuelos, parece que he de ser el morrión que reciba la metralla de cualquier escritor antojadizo» [1790: 157; cursiva nuestra]. Así, pues, para los reformistas ni Calderón como figura icónica ni sus defensores —el yo que asume la voz enunciativa en el Pensamiento II— tienen derecho a actuar como «apoderados» de la nación, es decir, a hablar o representar a *toda* la nación. Por el contrario, Romea casi parece obligado a actuar *en nombre* de la tradición literaria, con lo que se la apropia en su globalidad y la asume como inseparable del pensamiento conservador.

La autoridad intelectual que reclaman los reformistas es la que, desde su óptica crítica, les permite posicionar «justa y razonablemente» a Calderón, y, por tanto, sostener que la defensa incondicional del dramaturgo es achacable «a tenacidad de no querer confesar que hasta aquí han ido engañados ni dejarse advertir de los modernos, y al empeño ridículo de defender ciegamente a Calderón» (Moratín [1996: 167]). *Ciegamente* es palabra clave, pues los reformistas (los modernos) defienden a Calderón *críticamente*. «Las alabanzas de Calderón yo no niego que sean justas, pero quisiera que satisficieran a estos reparos y a los muchos que le pone don Blas de Nasarre» [1996: 175], afirma Moratín, quien a la vez habla sin ambages de los «tantos y tan grandes primores» [1996: 57] que contiene el teatro calderoniano; de ahí que cuando Nipho escriba en *La nación española defendida* que «el verdadero ingenio no desconocerá jamás las hermosuras esparcidas a manos llenas en las obras de nuestros grandes poetas» [1996:

182] no aporte nada nuevo. En ese sentido, también en Moratín trasluce —como en tantos otros ilustrados— la nostalgia del ingenio calderoniano. Sin embargo, en su caso, prosiguiendo lo que fue un intento más bien frustrado de Luzán con *La virtud coronada* y los ensayos trágicos de Montiano —*Virginia* y *Ataúlfo*—, Moratín aspira a ir más allá de la crítica para ofrecer los ejemplos concretos que sirvan de guía para la reforma. Nostalgia del ingenio calderoniano, en efecto, y no sólo porque nadie lo ha igualado, sino por la función referencial —técnica y conceptual— que Calderón desempeña en la composición de *La petimetra* y demás obras moratinianas (ver Cañas [1982] y Hernández [1982]). Una mezcla o superposición que no puede entenderse, a la manera de Caso [1970], como manifestación de un estilo particular —el rococó— sino como ensayo no exitoso de lo que en el programa teórico se presenta con absoluta claridad. Y aún más, lo que trataron de configurar los reformistas no era ni una ruptura total ni un arranque de cero en el teatro español, sino una reorientación radical. De ahí que toda la producción reformista tenga vinculaciones genealógicas con la dramaturgia anterior. En ese contexto Moratín ilustra la posición *ciega* —y también el desengaño ilustrado(r)— con su propio ejemplo: «así me sucedió a mí, que estaba en el mismo error porque una tía mía me tenía hecho creer que no había cosa más grande que los autos, pero después conocí y confesé el engaño» [1996: 167]. Ésas son, además, las características del sector intelectual, político y social que reclama para el reformismo la legitimidad y autoridad necesarias a fin de hablar en nombre de otro concepto de la nación. El debate, pues, no hace sino constituir una lucha de poder entre sectores de la sociedad que aspiran a dirigir el curso de la vida nacional.

Lo oscilante de la posición de Nipho se manifiesta asimismo en su percepción de Calderón: «Calderón fue ingenio, e ingenio grande, hizo lo que valía en su tiempo, y aunque se le llama malo, bastaría que los que lo dicen hagan cosas mejores para acreditar su dictamen» [1996: 70]. Su vinculación con la nostalgia del ingenio que tan bien formulara Luzán es palpable, y en esa nostalgia se inscribe una percepción admirativa y canonizadora de Calderón en la que los elementos críticos son muy limitados. En las «Noticias de moda» del 12 de abril escribe de Calderón:

nunca más glorioso que cuando más impugnado, pero no vencido; pues aunque han sido muy a toca ropa las invasiones, está todavía más allá de los espacios imaginarios el vencimiento, a falta de ejemplares. No hay duda que Calderón tuvo, porque era hombre y —lo que recrece el riesgo— como poeta, sus defectos; pero aún no hemos visto mano que los haya corregido. [1996: 70]

En estas palabras se percibe un sentimiento de admiración que va más lejos de lo que había llegado a escribir Luzán o cualquier otro reformista. No sólo porque establece una clara dependencia entre el dramaturgo y la su-

pervivencia *material* de las compañías de teatro, sino porque pone el énfasis en la incapacidad de los autores posteriores (y contemporáneos) para acercarse siquiera a la grandeza creadora de Calderón. Aún más; tras asistir a *Afectos de odio y de amor* empieza su crónica:

Comedia propia del ingenio; esto es, llena de discreciones y de disparates; el lenguaje admirable; los hechos del todo inverosímiles. *Profeso un respeto casi idólatra a los talentos de don Pedro Calderón*, pero cuando veo algunas de estas extravagancias me lleno de confusión, no adivinando en qué pudo consistir que un entendimiento tan claro se dejase deslumbrar por sobra de fuego. [1996: 96; cursiva nuestra]

Y tras el estreno de *Para vencer Amor, querer vencerlo* concluye su crónica diciendo: «Éstas son gracias de nuestros antiguos, y *debemos venerarlas* aunque conozcamos el despropósito» [1996: 102; cursiva nuestra]. En estas palabras aparentemente intrascendentes está encapsulada la posición de Nipho: veneración a pesar del despropósito. De ahí a afirmaciones como las que proliferan en *La nación española defendida* no hay más que un pequeño salto, donde sólo se desarrolla la veneración sin aludir al despropósito.

En el proceso de configuración de cualquier forma de nacionalismo, al lado del amor hacia «lo nuestro» y del apego afectivo a la propia concepción de la nación se genera y fomenta el odio y el rechazo de todo lo que se ve como ajeno, extraño-extranjero, otro. Ya que al crear el mito del carácter nacional se les adscriben a todos y cada uno de los miembros de la nación las mismas características y los mismos valores, aquellos que viven fuera de las fronteras de la nación —geográficas y/o psicológicas— y no comparten los mismos rasgos identitarios se ven como «lo otro». Ahí se origina la animosidad que siente un pueblo frente a las otras naciones, porque ha sido manipulado para experimentar ese sentimiento: «El odio de los pueblos entre sí es permanente y sentido por las multitudes como algo fundamental en su comportamiento» (Caro Baroja [1970: 83]). Por otra parte, también se produce ese tipo de animosidad entre los diferentes grupos dentro de un mismo país, cada uno de los cuales pretende representar y defender *la* visión verdadera y auténtica de cómo es el carácter nacional —y, por tanto, el nacionalismo— en términos que excluyen cualquier otra visión alternativa. Como señala Caro Baroja [1970: 112], las causas de la guerra civil en España se pueden atribuir en parte precisamente a este tipo de sentimientos. Según plantea Hall, la creación de cualquier tipo de identidad es sólo posible en la medida en que es capaz de excluir a todos los que tienen —o a quienes se les atribuye— otro tipo de identidad: «identities can only function as points of identification and attachment only because of their capacity to exclude» [1996: 5]. Así se produce la reacción de «uncritical condemnation of outside enemies» (Said [1994: 252]), que se

traduce en la convicción de que «lo nuestro» es siempre mejor que lo ajeno y en el deseo de defender a cualquier precio los valores supuestamente antiguos, aprobados por la tradición y compartidos por todos, aunque ese «todos» sea una abstracción o una imposición asimilada como algo «natural». De esa manera, se crea lo que Bhabha ha definido como «the ambivalent identification of love and hate that binds a community together» [1994: 149]. Esta dicotomía de amor y odio crea vínculos afectivos entre un individuo y su «comunidad imaginada» que van y viven más allá de lo racional y lo razonable. Lo que sucede es que no hay que interpretar ese «outside enemies» como exteriores a las fronteras llamadas nacionales. Es más, las diversas versiones de la identidad nacional se construyen en una encrucijada en la que confluyen visiones contrapuestas desde el exterior así como versiones contrapuestas desde el interior de la llamada nación. La identidad nacional —para cada grupo al interior o al exterior de la nación— en realidad se construye en la dialéctica que enfrenta todas esas percepciones. Es más, incluso la relación entre el poder colonial y las minorías sometidas hay que re-ubicarla en función de lo que es una mutua interinfluencia que configura nuevas formas culturales.

En el Pensamiento XX Clavijo aborda sólo parcialmente el tema del teatro. Ahí traduce unos comentarios del *Journal Encyclopédique*, difundiendo y corroborando las opiniones que presenta, pero con la intención de movilizar el pensamiento crítico de sus lectores: «¿Qué español que tenga un poco de sangre en las venas no se enciende en justa indignación contra el mal gusto de su patria, viendo la mucha razón que tienen los extranjeros para tratarnos así y llamarnos bárbaros?» (*Pensador* XX 212-13). Obviamente, otros españoles van a tener sangre en las venas para encenderse de indignación contra *el extranjero* que así habla de los grandes poetas auriseculares y de los españoles. Pero las conclusiones de Clavijo, con su propia sangre, nacional e ilustrada, son otras:

¿Y no tenemos vergüenza de que en la corte de una nación tan grande como la española se representen cosas tan absurdas que nos hacen pasar por bárbaros en el concepto de todas las naciones? Yo bien sé que *la parte sana y cultivada de los españoles siente y declama contra el abuso y desorden de sus teatros, que todos gritan por su reforma.* (*Pensador* XX 219; cursiva nuestra)

*La parte sana y cultivada* no es otra que la que componen los reformistas.

Por su parte, Romea no puede dejar de abordar esa cuestión: «Si yo digo de los españoles que es *gente por civilizar* [...] ¿qué me tocará a mí que no soy chorizo, digo polaco, ni holandés?» [1790: 35]. De ese modo, entra en un aspecto que es central a todo el debate y que demuestra cómo ambos bandos comparten las mismas estrategias retóricas: considerarse parte de la nación, pero la parte sana, la parte culta y sin prejuicios. Es la contra-

posición entre *buenos* y *malos* que viene a resumir el enfrentamiento entre dos sectores ideológicos y sociales de la colectividad española, pero con una obvia apropiación por unos y otros de algunos argumentos empleados por el contrario. Así, en la crónica sobre la puesta en escena de *Progne* y *Filomena*, de Rojas Zorrilla, escribe Nipho:

esta y otras innumerables comedias de esta naturaleza (inhumanas, lascivas, erróneas, falsas en el modo de discurrir, afectadas y huecas en las locuciones, llenas de pensamientos impuros y animados sólo del fuego de la concupiscencia), no sólo se habían de prohibir para la representación y lectura, sino aun quemarlas en público, para dar un claro testimonio a la Europa de que con tanto y no menos ceño saben desagraviar *los buenos españoles* a la modestia cristiana y mantener incorruptibles las ideas de nuestra religión, que toda es pureza, candor y piedad. [1996: 98; cursiva nuestra]

Los buenos españoles —que aquí parecerían ser los reformadores— deben actuar como sicarios de la inquisición para limpiar el teatro del siglo de oro, actitud que, formulada así, nunca sería compartida por ellos. Como se ve, por tanto, las ideas sobre quiénes son los «buenos y los malos» reflejan posicionamientos ideológicos que no están tan claros como parece y que, sobre todo, recurren a retóricas semejantes.

#### CATOLICISMO, MONARQUISMO Y AUTOS SACRAMENTALES

Clavijo, en el Pensamiento XLII dedicado a los autos sacramentales, afirma:

A la verdad parece increíble que una nación tan cristiana pueda ver sin horror profanados los misterios de su religión y los signos, representaciones o figuras de las cosas más sagradas. No ha muchos años que se prohibió en esta corte la representación de las comedias que tienen por asunto las vidas de los santos [...] ¿Y quién no hubiera creído que en una prohibición tan bien meditada y tan útil no hubiesen tenido el primer lugar los *autos sacramentales* que representan la vida de Jesucristo y están llenos de las Escrituras? (*Pensador* XLII 406-07)

Siguiendo la estrategia de Erauso, Clavijo hace que el yo se burle de las *unidades*, achacándole su autoría a paganos e idólatras. La posición reformista se asocia —sin ninguna sutileza— al paganismo y, por ende, a la heterodoxia religiosa. Moratín insiste en el *Desengaño I* sobre el papel de lo católico: no sólo compara la instrucción moral que puede encontrarse en el teatro con la del púlpito (siempre después de ésta), sino que recuerda los ataques contra las *malas* comedias de predicadores y prelados, para concluir con una pregunta en la que se resume su percepción del teatro aurisecular: «¿Parécele a Vd. que esto es lícito y justo en un *teatro católico*? [...] ¿Esto se aplaude y se celebra en una nación tan política y tan

cristiana?» [1996: 158; cursiva nuestra], donde parece parafrasear el Pensamiento IX de Clavijo. Es difícil establecer hasta qué punto se trata de pura retórica o convicciones auténticas, pero aunque (no) se puede dudar de las convicciones católicas de estos reformistas, la utilización del argumento religioso parece más bien justificada por el ambiente en que tiene lugar la polémica y, más en particular, por el tipo de razones ya utilizadas por Erauso y vueltas a agitar por Romea y Tapia e incluso por Nipho. Así, Moratín responde a la imagen que Romea construye en sus discursos cuarto y quinto: «Que Calderón fuese muy católico y muy docto, yo no lo niego; pero que nos dio malísimos ejemplos en sus comedias, lo pruebo en mi primer *Desengaño*» [1996: 167]. Extendiendo sus comentarios sobre el auto *Las órdenes militares* Moratín exclama: «¿Cuántas blasfemias y herejías se podían decir a este tenor? [...] Lo que a mí me parece es que esta libertad de exponer la Escritura es uno de los orígenes de la herejía» [1996: 171]. En otras palabras, Calderón puede ser lo que Romea quiera que sea, pero esa exaltación acrítica no responde a las preguntas formuladas y, por tanto, no rebate las críticas expuestas tanto por Clavijo como por Moratín.

Los comentarios de Nipho sobre la corrupción se convierten en punto de arranque para una reflexión que va a poner el dedo en la llaga del teatro español, a la vez que revela con claridad el espacio identitario nacional sobre el que Nipho pone el énfasis:

El teatro es lugar de mucho respeto, porque se ofrece, cuando menos, a toda una nación (y tan cristiana como la española) el espectáculo; y no es justo, sino muy contrario a las leyes de la moderación, hacer movimientos impuros que exciten inmoderados deseos en la juventud [...] Esto creo me lo estimarán todos los españoles, porque *antes supieron había Dios que comediantes*, y nunca (los que darían gustosos sus vidas en defensa de la pureza cristiana) aplaudirán aquello que pueda pervertir su religiosa modestia. No digo más, porque sé que esto basta para que me entienda quien puede remediar lo que sea contra el decoro de nuestras costumbres. [1996: 92-93; cursiva nuestra]

Está claro que para Nipho la característica fundamental del ser español es su catolicismo, con la cohorte de «virtudes» que se le deben asociar. Después de sintetizar en pocas palabras una visión corrosiva de *Los trabajos de Tobías*, de Rojas Zorrilla, escribe Nipho: «Si nos refirieran que en otro reino, fuera de España, se sacaban al teatro semejantes asuntos, diríamos que eran poco fieles y obsequiosos a la religión sus moradores, permitiendo profanar el respeto de las letras sagradas» [1996: 95]. Puesto que los reformistas ponen el acento en el catolicismo del país, del público, del teatro, y puesto que Moratín alude a los peligros de caer en herejías que suponen los autos calderonianos, Romea le responderá en su Discurso sexto: «Supongo que Vm. no ha soñado en saber qué es blasfemia [...] pero déjese de blasfemias y herejías, porque somos cristianos a macha martillo» [1790: 186]. Más adelante, al rebatir las críticas de Moratín sobre la

imagen de Dios como antorcha, escribe Romea: «Sin disputa, no es para convencer a un zingliano, calvinista o igual casta de pájaros, pero es uno de los ejemplos más instructivos para un pueblo humilde y cristiano» [1790: 188]. Subliminalmente se va estableciendo una serie de asociaciones entre Moratín —metonimia de todos los críticos y reformistas— y la ignorancia teológica, las «sectas» protestantes, la blasfemia o la herejía y todo ello contrapuesto, en último término, al indiscutible catolicismo de la nación, a la que sin duda él mismo viene a representar de modo mucho más auténtico que los reformistas. Ante la respuesta de Romea, en el *Desengaño III* Moratín matiza sus palabras para, después de acumular críticas a algunos autos tanto de Calderón como de Tirso, atribuir a sus adversarios la siguiente reacción: «¡Qué horror! ¡Qué escándalo! *Blasphemasti*, me dirán» [1996: 192]. En otras palabras, atreverse a censurar a Calderón en sus autos será visto por los tradicionalistas —desde la óptica de Moratín— como una *blasfemia*. No obstante, para situar adecuadamente las diferentes concepciones de la religiosidad que subyacen a las protestas de catolicismo que hacen ambos bandos, baste citar estas palabras de Moratín: «Ningún auto dará mejores ideas de la religión que la *Esther* y la *Atalía* de Racine, sin necesitar de extravagancias ni prosopopeyas monstruosas» [1996: 173]. En lugar de los autos —quintaesencia del ritual contrarreformista del siglo anterior y, por tanto, de una política religiosa conservadora y arcaica— Moratín ve la encarnación auténtica de la religión (católica, por supuesto) en un Racine secular. Estética y política religiosa —o arte y moral— se asocian en el programa de los reformistas y, aunque no es la primera vez que eso sucede, sí es «the first time a fully secular segment of society had picked up this battle cry» (Gies [1979: 53]).

Separar el destino de los autos sacramentales del debate teatral y sus implicaciones identitarias no sería aceptable, pues el punto central aquí es el catolicismo «esencial» del español. Es decir, al abordar la identidad nacional un componente clave para los conservadores es su dimensión religiosa. Y los reformistas, como hemos visto, no pueden dejar de asumir en un modo u otro esa etiqueta. En otras palabras, la utilización de criterios estéticos, teóricos, históricos o representacionales no es más que una aproximación lateral al meollo del asunto. Menéndez Pelayo, limitado u obcecado por su pertenencia a la secta católica, había escrito: «Pero toda esta resistencia tan firme y tan bien encaminada [de Romea y Nipho] no sirvió para retardar ni un solo día la muerte inminente de los *autos*, que de hecho muertos estaban mucho tiempo antes, puesto que nadie era capaz de escribirlos» [1974: 1, 1270]. Para Menéndez Pelayo, pues, la extinción de los autos se debe exclusivamente a la ausencia del genio individual capaz de componerlos. Sin embargo, otro católico como Cotarelo se muestra mucho más perceptivo y formula perfectamente lo que estaba en el tablero al afirmar que «su desaparición estaba resuelta y decidida, no porque fuesen

monstruosos como suponían Clavijo y los suyos, sino porque literariamente *eran un género muerto*, y porque *su representación no encajaba ya en las costumbres de entonces*» [1904: 47; cursiva nuestra]. La pregunta que impone esa explicación es: ¿las costumbres de quién? Obviamente, no puede hablarse de las de todo un pueblo (si pensamos en el pueblo español o incluso en el madrileño) porque se trata de las costumbres de una minoría, de ciertos sectores sociales que ya no sienten que esas formas dramáticas reflejen ni una percepción estética ni una forma de religiosidad. Todavía menos, que representen una forma de ser nacional. A lo que se añade las inquietudes de ciertos prelados y clérigos ilustrados que no pueden aceptar lo que se considera una degradación de la liturgia religiosa.

Hernández afirma que la prohibición fue «un signo del triunfo ilustrado de la nueva estética» [1980: 203], pero Sánchez-Blanco —creo que más fundadamente— la ha interpretado «como un acto de comprensión hacia los moralistas que exigían que se predicase una moral cristiana y una doctrina auténtica» [2002: 150], lo cual cuadra cronológicamente con la prohibición anterior de las comedias de santos, contra las que no había habido ninguna «campana» específica por parte de los reformistas (Esquer [1965]; Vallejo [1993: 32-39]). ¿Acaso los papeles públicos de Clavijo y Moratín —y en ausencia de una figura como la de Aranda en el Consejo de Castilla— tendrían el poder de hacer que el rey prohibiera los autos? Difícil de creer. Es más, Rubio [1998: 152] ha relacionado la imposición arandina de los bailes de máscaras con la oposición frontal del arzobispo de Toledo, personaje central en la campaña eclesiástica contra las comedias de santos y los autos sacramentales. La cuestión clave en la prohibición no radica tanto en quién la provocó como en qué mecanismos historiográficos han hecho que se atribuya la «culpa» a los ilustrados, haciendo desaparecer prácticamente a la iglesia —encarnada por la figura emblemática del arzobispo de Toledo— de todo ese proceso. La responsabilidad como agentes manipuladores de los historiógrafos conservadores y católicos resulta indisputable. Achacándoles la «falta» a los «extranjerizantes», «galo-clásicos», «volterianos» y «ateos» «afrancesados» se limpiaba la implicación directa de la iglesia católica en la eliminación de un capital cultural que sus descendientes decimonónicos reclamarían como parte de la identidad nacional.

García Ruiz ha salido en defensa de los autos, pretendiendo más objetividad que la que mostraron tanto los polemistas dieciochescos como los críticos anteriores a él mismo. Pero desde el comienzo de su trabajo se revela ya una clara toma de postura: «el bagaje de teoría estética de los impugnadores [era] francamente débil frente a los argumentos de los apologistas de los autos» [1994: 61]. No obstante, entre sus argumentos hay una afirmación muy reveladora, y se refiere a que la situación del género no es de amenaza [1994: 65]. Pero hay que tener presente una serie de circunstancias: que los autos son oferta teatral única en cierta época

del año, que el público en general no es el que determina lo que *se le ofrece*, que contra los autos se elevan tanto clérigos como seglares, tanto anti-reformistas como reformistas. La falta de patrocinio público fue un factor decisivo en la desaparición de los autos, pero lo que García Ruiz califica de factores de índole cultural no lo es tanto. Suponer que los intelectuales reformistas y los clérigos opuestos a los autos eran *monoculturales* [1994: 78] porque habían perdido contacto con la cultura popular es desconocer la realidad vivencial y sociológica incluso de la capital de la época. Incluir entre la cultura popular la representación de los autos —aunque el propio García Ruiz dice que no profundiza sobre ese asunto— nos parece como mínimo tremendamente arriesgado.

Atribuir el programa contra los autos a que «algunos espectadores de autos del XVIII *no entienden* un espectáculo esencialmente idéntico al que todos comprendían y compartían espontáneamente cien años atrás» (García Ruiz [1994: 78]) desplaza la justificación de su argumento a una discusión familiar en la polémica de que estamos hablando: la de autoridad y legitimidad intelectuales. Comparar, además, los autos a la misa es situar ambos «espectáculos» en el ámbito de un ritual religioso y sacro, cosa que tal vez difícilmente aceptaría un creyente serio de cualquier época. En especial, porque las razones que mantienen el ritual litúrgico de la misa no son idénticas a las que podrían haber servido de base a una tradición popular profana. Al relacionar el diferente efecto que tuvieron las prohibiciones de las comedias de santos y la de los autos, García Ruiz toca colateralmente un punto que sí me parece esencial, y del que en realidad fueron conscientes todos los reformistas, y no así los conservadores que preconizaban el cierre puro y simple de los teatros: que la prohibición de las comedias de santos «significaba arruinar a los cómicos, perjudicar a los hospitales y aburrir soberanamente al público» [1994: 77]. Y digo colateralmente porque las comedias de magia y las heroicas hubieran podido sustituirlas, y de hecho acabaron sustituyéndolas. Puesto que los reformistas incluían en su programa la supresión de *todas* las formas del teatro espectacular contemporáneo, las consecuencias hipotéticas de la implementación de ese programa hubieran sido absolutamente desastrosas para el mundo del teatro comercial. Entonces, ¿por qué ese debate? Porque enterrar el cadáver de los autos tocaba directamente uno de los componentes esenciales de lo que los anti-reformistas consideraban el ser español. No hay que olvidar el énfasis que pone Erauso en que los autores de la antigüedad eran paganos y cualquier cosa menos católicos. La misma idea retoma Clavijo en su asunción irónica de la posición tradicionalista conservadora: «¡Lindos modelos, por cierto! ¡Unos hombres que están ardiendo en los infiernos quieren Vms. que nos den lecciones y que los tengamos por oráculos!» (*Pensador* III 5). Uno de los argumentos de Romea da en ese clavo al afirmar que si se prohibieron las comedias de santos por ridiculizar las cosas sa-

gradas y no se han prohibido los autos, de ello «sale que no deben de ridiculizar las cosas sagradas» [1790: 141]. ¿En qué se convierte ese argumento cuando tiene lugar la prohibición? Por lógica, en que sí ridiculizaban las cosas sagradas. Pero eso sólo muestra las insuficiencias de la retórica; la realidad es siempre más compleja.

La posición de Nipho sobre los autos es un indicador muy claro y preciso de un posicionamiento intelectual que, en su desarrollo natural, llega a *La nación española defendida*. En la crónica que dedica a *Los alimentos del hombre*, puesto en el Príncipe, a diferencia de Clavijo o Moratín, Nipho considera la representación de los autos como una actividad pública positiva, con la reserva dedicada a las formas de actuación, pero sin ningún cuestionamiento a propósito de su manipulación de los principios religiosos. Al contrario, para Nipho, al ofrecérselos al público con el componente gracioso de todos ellos, se está llevando a cabo una labor de catequesis que redundará en el fortalecimiento del catolicismo típico y propio del español. En ese contexto, reconsidera opiniones transcritas más arriba: «Yo no soy idólatra ni adversario de Calderón, porque ni mi amor hará mayor su fama, ni mi enemiga sería suficiente para cercenarle la gloria que tan justamente le ha tributado y tributará siempre todo el coro de las musas. Pero yo hubiera estimado que estuviera en estos autos mirada la religión con un poquito de más respeto» [1996: 127-28]. Este detalle crítico final no oscurece la funcionalidad social positiva de los autos. Palacios Fernández ha captado muy bien la postura de Nipho al resumir que en el *Diario Estrangero* «resulta ser un gran admirador de Calderón y del auto sacramental, pero no oculta que se trata de un género ya en decadencia ni escamotea las graves deficiencias de la puesta en escena» [2002: 69]. Muy poco cambia la actitud de Nipho sobre los autos sacramentales en *La nación española defendida*, donde ironiza sobre la preocupación religiosa de los reformistas: «Preciso es aprobar la delicadeza de su celo por lo que mira a la religión, pero debiera haber aquietado sus escrúpulos el ver que los superiores eclesiásticos y seculares no han hallado qué decir después de tanto tiempo» [1996: 243]. En cierto sentido, Nipho desplaza la responsabilidad a una autoridad institucional que está por encima de la que él mismo u otros individuos de la sociedad civil pueden ostentar.

La defensa de los autos que emprende Romea en sus discursos cuarto y quinto contra Clavijo lo lleva a trazar una imagen de Calderón que simplifica y a la vez clarifica la bosquejada por Erauso y los autores de los preliminares a su obra. Así, pone de relieve aquellos aspectos sociológicos, ideológicos, religiosos y estéticos que perfilan un retrato en el que el dramaturgo se convierte ya a todas luces en el icono identitario añorado:

don Pedro Calderón de la Barca fue caballero del orden de Santiago, luego cristiano viejo [...] Fue capellán de honor de su majestad y de los Reyes

Nuevos de Toledo [...] fue cristiano viejo, sacerdote y religioso [...] los versos de Calderón han sido singulares, plurales los conceptos, la dicción dulce, la facilidad en explicarse sublime, y entre nosotros hasta hoy inimitada [...] en ambas teologías fue muy hábil. [1790: 89-93]

Palacios Fernández ve en Romea un «sacerdote poco amigo de las Luces y defensor a ultranza del teatro tradicional» [2002: 70] y «un defensor acérrimo de Calderón, del auto y, sin duda, de la cultura española tradicional» [2002: 71]. Sin embargo, su posición en la iconización calderoniana es mucho más trascendente, pues como muy bien ha sintetizado Álvarez Barrientos, «el sacerdote Juan Cristóbal Romea y Tapia define a Calderón con los rasgos del que ya es guía del espíritu nacional, que más tarde serán recuperados, entre otros, por Mesonero Romanos: cristiano viejo, capellán, sabio, teólogo, poeta y gran dramaturgo» [2000: 284]. Romea pone todo el acento en la ortodoxia religiosa y en su vinculación con la posición social e institucional y con la estética dramática de Calderón. En último término, y con cierto menosprecio hacia Fontenelle, pregunta: «¿Quién no sabe que el católico entre católicos habla de un modo que no fuera bueno entre católicos y los que no lo son?» [1790: 119]. El objetivo es situar a los católicos de un lado y a los «demás» —obviamente, los no católicos— del otro. Por eso parte de su estrategia consiste en demostrar que algunos textos canónicos del catolicismo —«los santos padres y doctores cristianos de pulso y piedad» [1790: 138]— no figuran entre las lecturas de sus adversarios reformistas.

Escribe Romero Tobar: «Romea parte de una rotunda afirmación nacional que le lleva a oponer la tradición de la cultura española del siglo XVII a la dependencia contemporánea de la cultura francesa [...] El misoneísmo de que Romea hace gala es esencialmente sátira del afrancesamiento improvisado» [1985: 143-44]. No obstante, hay que recordar que ese afrancesamiento improvisado es el objeto de la sátira o los ataques de todos los sectores ilustrados —los ejemplos de Cadalso o Iriarte saltan a los ojos— y no sólo de un conservador que defiende la tradición cultural y realiza un acto de afirmación nacional. El mismo crítico apunta, sin embargo, hacia un rasgo que no se ha valorado suficientemente: «Pero también deberá prestarse más atención a su argumentación literaria en favor de los autos; argumentación que se basa en sólidas razones procedentes de la *Poética* aristotélica y de la práctica de los cuatro *sentidos* interpretables en los textos sagrados» [1985: 148]. Utiliza Romea, en efecto, nociones clasicistas de comedia y tragedia, aunque sea para defender la tragicomedia como «un mixto de ambas» [1790: 150] y afirmar que «[l]os que defendíamos los autos defendíamos su verisimilitud y las partes que constituyen un drama según las reglas de la prudencia y los maestros del arte» [1790: 163]. De esa manera, el catolicismo «español» se alía a ciertos criterios clasicistas para conducir a la exaltación de los autos y, de manera hábil, relacionar la

representación de los autos con el catolicismo de los reyes —de los Habsburgos, no de los Borbones, a quienes recurren los reformistas en busca del poder para ejecutar los cambios que exige la sociedad—, pues

[1]La idea y la mente de los reyes que gustaron de estas representaciones y por especial dignación la concedieron al pueblo fue para que sus vasallos lograsen el fruto que concebían preciso por la común aceptación de los que lograban oírlos y por el aprecio con que los recibían las naciones extranjeras. [1790: 106-07]

Los Habsburgos supieron captar la religiosidad del pueblo, «pues ese pueblo humilde y que nuestra vanidad llama grosero es el primero a hincar la rodilla si sale el sacramento del viático por las calles, el que en la iglesia edifica con su respeto» [1790: 117]. De esa manera, catolicismo, autos y una visión nostálgica del monarquismo habsburguiano se asocian —para los anti-reformistas y tradicionalistas conservadores— en una ecuación indescomponible que se prolongará y acentuará en el siglo siguiente. El mejor signo revelador de esas vinculaciones subterráneas lo ofrece la celebración del segundo centenario de la muerte del dramaturgo en 1881, cuando los liberales del Ayuntamiento de Madrid organizan un homenaje en el que Calderón es presentado como un genio cuyas limitaciones —igual que las del pueblo español de su tiempo— fueron las del catolicismo (Varela [1999: 45]), lo que daría pie al “brindis del Retiro” pronunciado por Menéndez Pelayo y en el que éste asociaba, entre vapores alcohólicos, la fe y la iglesia católica, la casa de Austria y la patria (Varela [1999: 47]).

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*. Tomo IV. Madrid: CSIC, 1986.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación». *Estado actual de los estudios calderonianos*. Ed. L. García Lorenzo. Kassel: Festival de Almagro ; Reichenberger, 2000. 279-324.
- ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- AGUIRRE Y ORTIZ DE ZÁRATE, Jesús, *Discurso leído por ... ante la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1986.
- ALONSO, Ana María, «Effects of Truth: Re-presentations of the Past and the Imagining of Community». *Journal of Historical Sociology* 1(1988): 33-57.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London and New York: Verso, 1991.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- CAÑAS MURILLO, Jesús, «La petimetra entre la tradición y la vanguardia». *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres) 5 (1982): 17-31.

- CARO BAROJA, Julio, «El mito del “carácter nacional” y su formación con respecto a España». *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*. Madrid: Seminario y Ediciones, 1970. 69-135.
- CASO GONZÁLEZ, José, «Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII». *Los conceptos de Rococó, Neoclasicismo y Prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII*. José Caso González, Joaquín Arce y Juan Antonio Gaya Nuño. Oviedo: Facultad de Filosofía y Letras. U de Oviedo, 1970. 7-29.
- CASTRO, Américo y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega*. Salamanca: Anaya para Las Americas Publishing Co., 1968.
- CERTEAU, Michel de, *The Writing of History*. Trad. T. Conley. New York: Columbia University Press, 1988.
- CHECA, José, «La crítica literaria periodística en los años de *El Pensador*». *Estudios de Historia Social* 52-53 (1990): 121-30.
- CLAVIJO Y FAJARDO, Luis, *El Pensador*. Madrid: Joaquín Ibarra, 1762-1767.
- CONNERTON, Paul, *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge U P, 1989.
- CORONA, Carlos E., «Prólogo». *El conde de Aranda y su defensa de España*. De José Antonio Ferrer Benimeli. Madrid; Zaragoza: Departamento de Historia Contemporánea. U de Zaragoza, 1972. 5-11.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Est. Tip. de la «Rev. de Archivos, Bibl. y Museos», 1904.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, «La batalla del teatro en el reinado de Carlos III». *Anales de Literatura Española* 2 (1983): 177-96.
- ENCISO RECIO, Luis Miguel, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*. Valladolid: Facultad de Letras, 1956.
- ESQUER TORRES, Ramón, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765». *Segismundo* 1 (1965): 187-226.
- FAVRE, Robert, «Préface». *Voyage de Figaro en Espagne*. Par Jean-Marie-Jérôme Fleuriot de Langle. Présenté et annoté par Robert Favre. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1991. 7-12.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *La petimetra. Sátiras*. Ed. David T. Gies y Miguel A. Lama. Madrid: Castalia, 1996.
- , «[Prólogo]». *Lucrecia*. Madrid: Imprenta de Joseph Francisco Martínez Abad, 1763. 3-10.
- FERRER BENIMELI, José Antonio, *El conde de Aranda y su defensa de España*. Madrid; Zaragoza: Departamento de Historia Contemporánea. U de Zaragoza, 1972.
- FOX, Richard G., Introduction. *Nationalist Ideologies and the Production of National Cultures*. Ed. Richard G. Fox. Washington: American Anthropological Association, 1990. 1-14.
- FUSI, Juan Pablo, *España. La evolución de la identidad nacional*. Madrid: Temas de Hoy, 2000.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, «Los autos sacramentales en el XVIII: un panorama documental y otras cuestiones». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 19.1 (1994): 61-82.
- GIES, David T., *Nicolás Fernández de Moratín*. Boston: Twayne, 1979.
- GILLIS, John R., «Introduction. Memory and Identity: The History of a Relationship». *Commemorations: The Politics of National Identity*. Ed. John R. Gillis. Princeton: Princeton U P, 1994. 5-24.
- GUINARD, Paul-J., *La presse espagnole de 1737 à 1791. Formation et signification d'un genre*.
- HALL, Stuart, «Introduction: Who Needs Identity?» *Questions of Cultural Identity*. Ed. S. Hall and P. du Gay. London: Sage, 1996. 1-17.
- HERNÁNDEZ, Mario, «La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco». *Revista de Literatura* 42.84 (1980): 185-220.

- , «Herencia barroca y novedad rococó en *La petimetra* de Nicolás Fernández de Moratín». *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*. Salamanca: Universidad, 1982. 757-71.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Lumen, 1981.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*. 2 vol. Madrid: CSIC, 1974.
- NIPHO, Francisco Mariano, *Escritos sobre teatro*. Edición, introducción y notas M<sup>a</sup> Dolores Royo Latorre. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses; Ayuntamiento de Alcañiz; Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio, «Francisco Mariano Nipho (y otros escritores castizos) en la polémica sobre Calderón (y el teatro áureo) en el siglo XVIII». *Calderón entre veras y burlas*. Ed. Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega. Logroño: Universidad de La Rioja, 2002. 53-78.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús, *En torno a las ideas literarias de Mayans*. Alicante: Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1991.
- , «Hacia 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. Madrid: Iberoamericana, 2002. 275-305.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- ROMEA Y TAPIA, Juan Cristóbal, *El escritor sin título*. Madrid: Benito Cano, 1790.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Romea y Tapia, un casticista aragonés del siglo XVIII». *Archivo de Filología Aragonesa* 34-35 (1985): 135-49.
- ROYO LATORRE, M.<sup>a</sup> Dolores, «Introducción». *Escritos sobre el teatro*. De Francisco M. Nipho. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses; Ayuntamiento de Alcañiz; Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1996. 7-60.
- RUBIO JIMÉNEZ, Javier, *El conde de Aranda y el teatro*. Zaragoza: IberCaja, 1998.
- SAID, Edward, *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*. Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2002.
- SMITH, Anthony, *National Identity*. Reno: U of Nevada P, 1991.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene, *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII*. Santiago de Chile: Universidad Internacional SEK, 1993.
- VARELA, Javier, *La novela de España. Los intelectuales y el problema español*. Madrid: Taurus, 1999.

## RESUMEN

*La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-64*, por Olga Bezhanova y Jesús Pérez-Magallón.

A partir de teorías actuales sobre la identidad nacional, la legitimidad y la autoridad intelectual, este artículo explora los puntos clave identitarios que se ponen en juego durante la polémica sobre el teatro español de los años 1762-1764. Mediante una re-lectura de los textos de Clavijo y Fajardo (*El Pensador*), Nicolás Fernández de Moratín (*Desengaños al teatro español* y otros escritos), Mariano José Nipho (*Diario Estrangero* y *La nación española defendida*) y José Romea y Tapia (*El escritor sin título*), sostenemos que lo que estos autores discuten realmente no es sobre el teatro, sino sobre la legitimidad y autoridad que reclaman, y en último término concepciones enfrentadas sobre la identidad nacional, de la que Calderón parece convertirse en icono cultural. De particular significación es el papel de los *autos sacramentales* en este contexto. En efecto, la acritud y la irritación forman parte inseparable de este debate porque el catolicismo ortodoxo es, desde el punto de vista de los conservadores, un componente esencial de lo que consideran la identidad nacional española. La prohibición de los autos no es más que el signo de un cambio provisional en la relación de fuerzas.

**Palabras clave:** Identidad nacional, teatro español, Calderón, reformismo ilustrado, conservadurismo, legitimidad y autoridad intelectual.

## ABSTRACT

Drawing on contemporary theories about national identity, legitimacy and intellectual authority this article explores identitarian issues at stake during the 1762-1764 controversy on Spanish theater. Re-reading texts by Clavijo y Fajardo (*El Pensador*), Nicolás Fernández de Moratín (*Desengaños al teatro español* and other writings), Mariano José Nipho (*Diario Estrangero* and *La nación española defendida*) and José Romea y Tapia (*El escritor sin título*) we contend that what these authors are debating indeed is not theater but the legitimacy and authority they are claiming for, and ultimately opposing conceptions of national identity, Calderón becoming a cultural icon of such identity. Particularly significant is the role of *autos sacramentales* in this context. In effect, acrimony and irritation are part of this polemic because orthodox Catholicism is, from a conservative point of view, an essential component of what they consider Spanish national identity. The prohibition of the autos is just a sign of a temporary change in the relationship of forces.

**Key words:** National identity, Spanish theater, Calderón, enlightened reformism, conservatism, legitimacy and intellectual authority.