

VERSIONES DE LA CRÍTICA NACIONAL: DOS LECTURAS DEL *ARTE NUEVO* A FINES DEL XIX

*Versions of the National Criticism: Two Readings of Arte nuevo
at the End of the XIX Century*

Mariano Saba

Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
[marianosaba@gmail.com]

Resumen: a fines del siglo XIX dos facciones antagónicas se disputan la hegemonía del campo intelectual español: el tradicionalismo católico ortodoxo y el liberalismo krausista. Por lo tanto, dentro de ese contexto, cobra importancia procurar la reconstrucción del enfrentamiento teórico de Marcelino Menéndez y Pelayo con Manuel de la Revilla, ya que se plantea como un caso cuyo análisis permite entender el origen de aquella división en el seno de la crítica hispánica. Por otra parte, el contraste de las lecturas del *Arte nuevo*, de Lope de Vega, realizadas por Menéndez y Pelayo y por Alcántara García ayuda a ilustrar el tema en cuestión mediante un ejemplo con resonancias precisas.

Palabras clave: crítica española del siglo XIX; Marcelino Menéndez y Pelayo; Manuel de la Revilla; Lope de Vega

Abstract: At the end of the nineteenth century, two antagonistic factions disputed the hegemony of the Spanish intellectual field: the orthodox Catholic traditionalism and the Krausist liberalism. In such a significant context, to look for evidences of the theoretical confrontation between Marcelino Menéndez y Pelayo and Manuel de la Revilla acquires real importance when trying to understand the origin of opposing viewpoints between the Hispanic critics. Besides, the readings made by Menéndez y Pelayo and Alcántara García on Lope de Vega's *Arte nuevo* helps to illustrate the subject by means of an example with precise resonances.

Keywords: Spanish criticism in the nineteenth century; Marcelino Menéndez y Pelayo; Manuel de la Revilla; Lope de Vega

“El hombre jamás sale de sí mismo”

Manuel de la Revilla, *Principios generales de literatura*

“En Lope hay dos hombres...”

Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*

Introducción

En el último cuarto del siglo XIX, el campo intelectual español se hallaba prácticamente dividido en dos facciones antagónicas. La historiografía tradicional sobre la consolidación del nacionalismo cultural hispánico sostiene que el enfrentamiento era, específicamente, entre dos grupos, cuya descripción bien pudo deberse a la hegemonía institucional del primero y a su posterior supervivencia. Las partes en conflicto eran representativas de “las dos Españas”: la que se identificó con la “ortodoxia”, tradicionalista y católica, y, por otro lado, la supuestamente “heterodoxa”, extranjerizante y antitradicionalista, que reunía innumerable cantidad de disidentes a quienes se catalogaría con el tiempo como europeístas ajenos a la patria. Demás está decir que *La Historia de los Heterodoxos Españoles* (1880-1882), de Marcelino Menéndez y Pelayo¹, colaboró no poco con la constitución de ese mito bifronte. Es mi objetivo probar aquí que las discusiones en torno a aquel campo literario consistieron, de algún modo, en la contraposición de versiones sobre lo deseable para la identidad cultural de la nación, y no en un diálogo entre lecturas específicas sobre ciertas obras analizadas. Es decir, la crítica literaria de un texto canónico dado podía terminar, por entonces, traducándose en una pugna política sobre la capitalización simbólica de autoridad en el campo institucional de la cultura. Contrastar versiones de ambos sectores intelectuales sobre esos textos puede aportar ejemplos al tema señalado.

Por eso es posible recoger de ese debate crítico que se dio a fines del siglo XIX ciertos comentarios dispersos referentes al *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, los cuales podrían revelar la importancia que este breve texto compuesto por Félix Lope de Vega Carpio en 1609 – para ser leído ante la Academia de Madrid en defensa de su propia dramaturgia – tuvo, incluso en ese entorno finisecular. Se podría arriesgar que esos juicios modernos sobre la obra de Lope la encontraron funcional a la exposición de conceptos complejos que aún se discutían por seguir siendo definatorios para la caracterización misma del campo intelectual decimonónico. El *Arte nuevo*, entre muchos otros textos canónicos, no pudo escapar a la variedad de interpretaciones y a la funcionalidad que esas interpretaciones encarnaban de acuerdo con sus respectivos autores. Por eso se intentará en este trabajo una leve modificación de la matriz historiográfica que suele situar a Marcelino Menéndez y Pelayo como origen espontáneo (o autónomo) de la crítica literaria española en la modernidad, y relevar, por medio de las alusiones previas que recibió el *Arte nuevo* en obras cercanas al krausismo, la necesidad de reconstruir las complejas redes críticas que existieron (y existen) alrededor de ciertas lecturas de aquel intenso período fundacional de la crítica hispánica contemporánea. Así, resulta productivo contrastar en esta

1 Nacido en Santander en 1856 y fallecido en aquella misma ciudad en el año de 1912.

oportunidad la opinión sobre el *Arte nuevo* que realizó Menéndez y Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas* (1883-1889) con el juicio que aparece en una obra previa (publicada en 1872) de sus antagonistas intelectuales: *Principios generales de literatura e historia de la literatura española* de Manuel de la Revilla (1846-1881) y Pedro de Alcántara García (1842-1906), personalidades ligadas al liberalismo de entonces².

Si bien de alguna manera hoy puede matizarse y hasta deconstruirse la afirmación de que Menéndez y Pelayo constituyó un hito inicial de la moderna genealogía crítica española, es entendible el porqué de la efectividad con que esa idea se propagó tanto en su tiempo como en tiempos posteriores. Como lo ejemplifica su desarrollo sobre el *Arte nuevo*, el discurso del santanderino se extendió de forma expansiva con cierto rasgo pionero por una serie inmensa de textos que, gracias a su comentario, actualizaron su interés o incluso lo generaron por vez primera, estimulado muchas veces por el propio carácter polémico del juicio de Menéndez y Pelayo, tanto para el halago como para la observación. Pero un motivo que resulta ajeno a su obra crítica es el que obedece a la diagramación de una historiografía de la crítica literaria ya objetada por Nil Santiáñez en su libro *Investigaciones literarias...* (2002), cuando señala que los historiadores de la literatura española suelen optar por una claridad discutible y recaer, muchas veces, en la esquematización de períodos cortos y diferenciados por eventos o personalidades muy puntuales:

Llama la atención la preferencia casi exclusiva de la historiografía de la literatura española moderna por los períodos de corta y mediana duración. [...] Estos trabajos, independientemente de su valor intrínseco, presuponen y de hecho se enmarcan en esquemas historiográficos tradicionales basados tanto en una concepción homogénea y lineal del tiempo como en un engarce bastante mecanicista entre los distintos períodos de corta duración. La literatura española moderna sigue historiándose como una sucesión unilineal de movimientos y autores (55).

Lo riesgoso de optar por una historia de lapsos cortos, según lo que puede concluirse de las afirmaciones de Santiáñez, radica en la reducción del complejo histórico, con la posibilidad a su vez de distorsionar la mirada del actual investigador sobre aquellas constelaciones de escritos teórico-críticos que se han constituido, por ejemplo, en torno a cierto texto canónico, como es en este caso el del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Es decir, el comentario de Menéndez y Pelayo, famoso por su desilusión y cierto aire despectivo, tal vez puede reinsertarse en un campo de ideas previo, que habría planteado por su parte otras alternativas de comprensión frente al texto de Lope en defensa de su técnica y de su obra. La posteridad, en muchos campos, ha determinado a Menéndez y Pelayo como punto de inicio de ciertas ideas específicas de la crítica

2 Agradezco a la Dra. Melchora Romanos, cuyas lecciones sobre el *Arte nuevo* de Lope de Vega motivaron este trabajo.

hispanica (reflejos de concepciones más universales) y, por eso mismo, resulta siempre interesante destacar la existencia de otras opiniones y otros discursos críticos que se presentaron como diferentes, como alternativos a lo que luego sería visto como discurso inicial, hegemónico y hasta unívoco, tal como fue recibida la opinión del crítico santanderino en innumerables planos de la literatura española (una especie de ficción retrospectiva que la historia intelectual posterior se ocupó de legitimar, muchas veces, de manera política).

Sobre los *hombres de un solo libro*

Ahora bien, ¿en qué consistió esa crítica *otra*, y cómo se constituyó esa clase distinta de “opinión”, que si bien fue precedente, cayó de manera más fácil en el olvido? Asediar este tema también forma parte del objetivo del presente trabajo, el cual se vale de algunas lecturas del *Arte nuevo* para indagar, una vez más, la lucha a veces aislada de escritos que, sin reconocerse, constituyeron los inicios de la crítica española moderna y sus diferentes versiones de lo literario, de lo nacional y de lo literario nacional.

En este sentido, se hace necesario contextualizar la obra de Pedro de Alcántara García (a pesar de su difusa biografía), en colaboración con Manuel de la Revilla, para devolver cierta complejidad existente a la configuración del campo de la crítica literaria hispánica de fines del XIX. El juicio ofuscado de Menéndez y Pelayo sobre el texto de Lope, como en muchas otras oportunidades y casos, opacó señalamientos que la otra crítica del momento hizo sobre el *Arte nuevo*, usos pedagógicos tendientes también a conjugar el teatro barroco (preceptiva lopesca inclusive) y el nacionalismo español, pero en una línea distinta a la más tradicionalista de su época, cuya influencia llegaría incluso hasta Miguel de Unamuno y otros noventayochistas.

En principio, conviene apelar a ciertos datos puntuales: Menéndez y Pelayo introduce su comentario sobre el *Arte nuevo* en el capítulo X del tomo II (siglos XVI y XVII) de la *Historia de las ideas estéticas en España*, obra que escribió entre 1883 y 1889. Por su parte, la obra escrita en colaboración por Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García, *Principios generales de la literatura e historia de la literatura española*, fue publicada en una primera versión (reducida y con ciertos puntos problemáticos que le valieron la crítica de sus contemporáneos) mucho antes: en 1872. Su segunda edición, en versión arreglada y ampliada de acuerdo con una nueva proyección más académica, tuvo lugar en 1877. Dicha edición cuenta con un prólogo, firmado por los autores hacia el mes de mayo de aquel año, donde se explican los objetivos de sus dos volúmenes y el contexto del que partieron. Asimismo se narran cuáles fueron las intenciones originales de la obra:

Quando se publicó la primera edición del presente libro, habíase pensado por el gobierno que a la sazón regía los destinos de la patria, establecer en los

Institutos de segunda enseñanza la cátedra de *Principios generales de literatura y Literatura española*; y deseosos de que nuestro trabajo pudiera destinarse a tal objeto tratamos de redactarlo de manera que a la larga sirviese para los Institutos y las Universidades. Atentos a este propósito, procuramos reducir todo lo posible la parte puramente filosófica de nuestro libro, ampliar la histórica, dar cierta extensión a los tratados equivalentes a lo que en las cátedras de Retórica y Poética se enseña [...]. De aquí nació la desproporción que se observa entre la parte general y la histórica de aquella edición (*Principios* VI).

De todos modos, se aclara luego que la creación de la cátedra de Literatura en los Institutos no llegó nunca a ser un hecho, lo que obligó a reformar el trabajo destinándolo en forma casi exclusiva a las exigencias de la enseñanza universitaria. Por eso se enfatiza que han querido dar al libro “un carácter verdaderamente científico” (VII). Por otra parte, las cátedras para las que se orientaba la obra pertenecían a Preparatorio de Derecho, con lo que la dificultad persistía: “¿Cómo exponer con el necesario rigor científico la Estética y la Filología en obras destinadas a alumnos que carecen casi por completo de toda instrucción filosófica, apenas saben el latín y quizá no conocen bien su propio idioma?” (VIII). Así, la exigencia de realizar un libro para la enseñanza los llevó a buscar un justo medio que quizá, a veces, atentaría contra la completud de lo esperable. Y aquí se filtra ya, en parte, el espíritu del institucionismo:

A proceder así, nos ha movido además, en ciertas cuestiones, nuestro firme propósito de mantener la distinción debida (y a nuestro juicio absolutamente necesaria) entre la Religión y la Ciencia, reservando a aquella la solución de problemas gravísimos, acerca de los cuales debe la segunda reconocer sinceramente su incompetencia, declarada de un modo determinante por la crítica moderna, que con tanto acierto, ha trazado los infranqueables límites en que ha de moverse la razón humana (IX).

Tal vez sea cierto que, entendido el objetivo de la obra, resultaba necesaria para su circulación esta declaración final, que parece menos originada en el fuero íntimo de sus autores que en el compromiso de proyectar una imagen inofensiva en términos ideológicos. Conviene recordar aquí que, frente a Menéndez y Pelayo y otros intelectuales ligados a un eje más conservador, Revilla y Alcántara García debían pertenecer a un plano entendido por aquellos como peligroso dentro del campo intelectual del momento. De hecho, tal como recoge Pedro Laín Entralgo, el polemista santanderino nunca abandonó el resquemor ante aquel grupo que, aunque disperso, buscó siempre identificar de manera frontal:

Es ya calamidad irremediable que esta ciencia (la Estética), y aún toda la ciencia extranjera, ha de llegar a nosotros por el intermedio de esos espíritus estrechos y dogmáticos, hombres de un solo libro, que ellos enseguida convierten en breviario, llámese Krause o Sanseverino, Taparelli o Ahrens (*Menéndez y Pelayo* 37).

Es claro que el rótulo que Menéndez y Pelayo termina por aplicar a sus oponentes de aquel período no es del todo justo, ya que la erudición se había alzado como valor de peso dentro de todos los grupos participantes en la lucha del campo literario de fines del XIX, más allá de las diversas cercanías personales a ejes de alineación intelectual ordenados según las muy distintas posturas tocantes al carácter de lo nacional español, con sus diferentes proyectos en torno a lo político y lo religioso.

Por esto, se torna necesario situar con precisión a los autores de la obra conjunta a la que nos referimos desde el inicio. Alcántara García fue un pedagogo de extendida labor desde el año 1863³, hasta su muerte en 1906. A pesar de los esporádicos intentos de la historia de la pedagogía que han buscado rescatar la memoria de su ingente actividad, tal como explica Juan Félix Rodríguez Pérez (2007), falleció en la ruina económica y fue, en general, poco recordado. Es curioso que ese fuera el final para un hombre que había ayudado a articular el Primer Congreso Nacional Pedagógico en 1882, que además había introducido en España la obra de Friedrich Fröebel y que terminaría por producir como obra magna su *Teoría y práctica de la educación*, iniciada en 1879. Y así fue, sin embargo, a pesar de sus innumerables publicaciones sobre pedagogía y su papel fundamental en la constitución de la Sociedad Protectora de los Niños, en 1878, esforzado proyecto que recién abortaría la Guerra Civil. También su producción crítica contó con el mismo grado de intensidad y llegó a participar como miembro del Tribunal de oposiciones a cátedras de Literatura de la Universidad de Madrid. Entre sus obras conviene destacar un *Tratado de Literatura Española* y una monografía sobre *Calderón y su teatro* (ambos de datación desconocida), y en colaboración con Manuel de la Revilla, *Principios generales de literatura e historia de la literatura española* (1877), y *Dudas y tristezas* (1882). Lo unió una importante amistad con Urbano González Serrano, quien, al decir de Dolores T. Soriano-Mollá (2002) propugnó, como muchos otros intelectuales de ese momento, una especie de canon krausista de la literatura española, que si bien no se diferenció demasiado en la selección de sus autores del que luego quedaría “inaugurado” en la historiografía de Menéndez y Pelayo, sí se distinguió en cuanto a la relación que planteaba entre literatura y cultura nacional, o mejor aún, entre la literatura y la funcionalidad social de los textos. Más allá de no existir una preceptiva krausista expresa, Soriano-Mollá explica que

se podría reconocer un canon generado por el krausismo en tanto que modelos e ideas literarios propuestos por una élite cultural y pedagógica, que, por lo demás, articulan el pasado, el presente al que intenta adaptarse y las previsiones de futuro; participa en la construcción de un marco de referencia en el que emerge una idiosincrasia colectiva, propone una metodología y unos fundamentos estéticos, al unísono y en relación de natural causalidad con su particular legitimación del positivismo (430).

3 Año de la fundación del “Círculo pedagógico”.

Aquí conviene señalar que el propio González Serrano fue condiscípulo también de Manuel de la Revilla, a quien Emilia de Zuleta conecta de forma directa con la Generación de 1898 por medio del concepto de “intrahistoria” (104), o lo que podría entenderse como la huella temporal del pueblo, que habría sido de algún modo señalada ya por Revilla (en torno al *Quijote*), bastante tiempo antes de que lo hiciera Unamuno. Tanto Revilla como González Serrano fueron alumnos de Salmerón, con lo cual pueden catalogarse como miembros de lo que se dio en llamar la tercera generación krausista, también designada como ‘krausopositivista’, por su síntesis armónica del idealismo y el positivismo. En este sentido, la descripción de la mirada sobre el hecho literario que mantiene González Serrano es cercana a la de Revilla:

Baste, de momento, reconocer someramente que los métodos y fundamentos científicos de la psicología, la sociología, la teoría del conocimiento y la moral se extrapolan a la teoría del arte, y en particular, a la literatura. A partir de dichas ciencias, sobre todo de la sociología, González Serrano enaltece el carácter social de la literatura en cuanto que perviven en su teoría los resabios románticos sobre la conciencia y el alma nacional, la sabiduría popular, lo legendario del arte o residuo de inspiración colectiva; sin olvidar la visión pragmática de la literatura como fuerza regeneradora (Soriano-Mollá “Urbano” 432).

Dicha familiaridad de postulados podría ser constitutiva de un rasgo ideológico generacional, ya que tampoco sería difícil hallar ahí relaciones con el ideario de Menéndez y Pelayo (excepto en lo que respecta al ‘regeneracionismo’, categoría que solía descartar). Lo que ocurre es que el distanciamiento del erudito santanderino no se inició a causa del tema literario, sino más bien a través de las formas de nacionalismo que se configuraron en aquella época, sobre todo aquellas que se conectaban más con el catolicismo como índice exclusivo y excluyente del carácter nacional (cuestión que, como señala Calvo Buezas en su estudio puntual sobre el tema, padecieron muchos krausistas y aún otros disidentes de aquella versión de ‘lo español’).

Con respecto al ideario de Menéndez y Pelayo, Revilla mantuvo siempre una firme posición como antagonista. Pero el inicio de esa tensión no sólo se dio de manera bastante temprana, sino que además significó el ingreso del joven santanderino, con menos de veinte años, al debate público de la intelectualidad española. Sin poder medir la forma en que esto determinaría sus posteriores derroteros personales, la controversia obtuvo un nombre que ingresó de lleno a la historia de las pugnas nacionalistas de fines del XIX y marcó así un antecedente en cuanto a las divisiones internas del campo intelectual español de aquel momento. El debate se dio en llamar “la polémica sobre la ciencia española” y señaló la ferocidad de los discursos con que diversos grupos (ligados o no al plano académico) podían defender sus variadísimas versiones del nacionalismo en crisis, utilizando siempre un debate tangencial, como ser el literario o, en

este caso, la existencia o no de la filosofía y de la ciencia españolas⁴. Claro exponente de esa discusión fue el enfrentamiento específico que mantuvo el joven Menéndez y Pelayo (impulsado por Laverde) con aquel agudo crítico y teórico madrileño que se negaba a reconocer el menor alcance de esa ciencia española en el mundo culto: Manuel de la Revilla.

De Mr. Masson redivivo a Menéndez y Pelayo progresista

Determinadas biografías académicas suelen aparentar, en su construcción, un tipo especial de azar novelesco. En muchos casos, esto inspira una interpretación especulativa de la obra, una especie de recepción que imagina a partir de lo potencial. Acaso esto haya llevado a Manuel Lloris a detenerse en la obra literaria de Manuel de la Revilla, y a expresar que al igual que lo que ocurre con Balart o con Ixart, “nada se habla, abrumadas estas figuras por las de Menéndez y Pelayo, Valera y “Clarín”, las cuales dominan el panorama de la crítica de aquel tiempo” (Lloris 228). Y llega a opinar:

Su obra es, desgraciadamente, breve, ya que se hundió en la locura y en la muerte cuando estaba en condiciones de dar los mejores frutos. Lástima tanto más grande cuanto que hubiera podido ser el Menéndez y Pelayo del progresismo, el crítico que habría representado el punto de vista opuesto al del gran reaccionario santanderino, y con la misma pasión y autenticidad que este (229).

Hay una cuota de admiración en el comentario de Lloris sobre la tarea de Revilla, sobre todo al considerar que, sin dejarse arrastrar por partidismos políticos o estéticos, se adelantó a la crítica de sus días promoviendo la necesidad de analizar el arte como creación de formas, y el sentido social que dichas formas buscaban efectivizar. Es casi consecuente, entonces, que este hombre que desdenó lo que llamaba la interpretación “literal” de las obras, haya generado, en relación con su figura, un arco tan complejo como para ser percibido, finalmente, a la manera de un “negativo” de su antagonista. Si esto representa, en parte, el caso de Manuel de la Revilla, conviene recordar entonces dónde se inició el recorrido de ese arco. Inmerso en la ríspida polémica abierta hacia 1876 con el discurso de Núñez de Arce en su ingreso a la Academia de la Lengua, Revilla publica en la *Revista contemporánea* (1876) su apoyo general a la idea de que España venía acarreado para ese momento tres siglos de absoluta decadencia científica y filosófica. De este modo, se plegaba a la tesis “modernizadora” de que la intolerancia religiosa y el despotismo político, unidos a un sistema teocrático, habían sido perniciosos para el desarrollo científico de España, frente a las libertades de pensamiento de las que habían gozado otros países de Europa. La exasperada respuesta del joven Menéndez y Pelayo no se hizo esperar, y

4 Ver la descripción que hace Pedro Laín Entralgo de ese contexto problemático en la Parte Primera de su citado libro, titulada “Menéndez Pelayo: el polemista” (19-124).

apareció publicada en la *Revista Europea* el 30 de Julio de aquel mismo año de 1876. El crítico santanderino, que no iba a reconocer la ironía de Lope en el *Arte nuevo*, tuvo sin embargo para su propia declaración académica la perspicacia de titular su carta como “Mr. Masson redivivo”. Aludía, claro está, a la polémica desatada ya a partir de 1782 cuando Masson de Morvilliers escribió para la *Enciclopedia Metódica* (1782-1832) su juicio de que el aporte español al pensamiento moderno era nulo. El tono del texto de Menéndez y Pelayo es el de una tenaz y violenta defensa de España que, si bien va remitido a Laverde, se dirige y ataca a Revilla. Se sorprende de que la Inquisición y el despotismo sean señalados como culpables del supuesto retraso español, ya que no comprende el peligro que podía representar la mineralogía, por ejemplo, para el dogma. Rechaza el poco valor que el madrileño da a aquellos cultivadores de la ciencia que, sin ser geniales, prepararon el camino inicial en muchas disciplinas. Y a pesar de reconocerse ajeno a tales conocimientos, acusa a su contrincante de contradictorio, de absurdo, y termina por decir allí:

A algunos ha de extrañar la tenacidad sin ejemplo con que los sectarios de ciertas escuelas niegan el mérito de nuestros filósofos, sin haberlos leído ni querer leerlos. Muy sencilla me parece la explicación de esta terquedad y de esta ignorancia (llamemos las cosas por su nombre) en que voluntariamente se mantienen. Si llegase a confesar que España había dado grandes filósofos en esa época de Inquisición y fanatismo, ¿qué peso tendrían sus declamaciones contra la intolerancia? De suerte que, por mantener una vulgaridad y un absurdo, tolerable sólo en gacetillas de periódico, consienten en cerrar los ojos, tapiar los oídos y mantenerse apartados de toda investigación erudita. El Sr. Revilla desprecia la erudición, sea en hora buena; dice que expone a grandes extravíos: a mayores expone la falta de ella. [...] La generación presente se formó en los cafés, en los clubs y en las cátedras de los krausistas; la generación siguiente, si algo ha de valer, debe formarse en las bibliotecas: faltan estudios sólidos y macizos (Menéndez Pelayo “Mr. Masson redivivo”: 139).

Lo que puede apreciarse es que, más allá de un nuevo conflicto generacional, lo que allí estaba en juego era una diferencia de fundamentos para la cultura nacionalista española. De ahí que Revilla le conteste desde las páginas de la *Revista Contemporánea* el 15 de agosto de 1876:

nunca hemos hablado con desdén del catolicismo y de los católicos, ni los hemos tratado como a parias o ilotas. Pudo excusarse el señor Menéndez el párrafo entre bravucón y sentimental en que tales cosas dice, pues lejos de ser exactas, es cosa sabida que acostumbramos hablar con respeto de las creencias religiosas, y mucho más de las que profesan nuestros compatriotas y profesaron nuestros padres. Lo que sucede es que el Sr. Menéndez confunde a los católicos con los neos, con los que consideran cursi y doceañista atacar la intolerancia y la Inquisición, como si fuera de muy buen tono defender instituciones bárbaras (112).

Este antecedente de la polémica sobre la ciencia española entre el joven Marcelino Menéndez y Pelayo y un ya maduro Manuel de la Revilla marca el ingreso rotundo del primero al campo de la lucha intelectual e inaugura una furibunda discusión (de ambos lados) que más que orientarse al tema de la ciencia, se refiere al antagonismo político entre liberales cercanos al krausismo y tradicionalistas católicos. El problema, para Menéndez y Pelayo, no está en justificar la existencia real de la filosofía y la ciencia españolas, ya que esto lo cumple con erudición enumerativa gracias a la asesoría de su maestro Laverde, que se ocupa de suplir el desconocimiento que su alumno admite de muchos de los textos científicos mencionados. El verdadero problema está en legitimarse como defensor de lo nacional español a través de la marcación de una distancia clara con la generación previa: la krausista de Revilla, a la que tilda en más de una oportunidad de polemista y diletante. No parece casual que este debate se dé un año antes de que Revilla, junto a Alcántara García, reeditara su libro *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, donde la preocupación básica se proyecta como extensión de esa batalla intelectual: hacer un texto científico para el aprendizaje teórico del sistema literario en general y de la literatura española en particular. Es así que, una vez más, la finalidad última del debate cultural de aquel momento se configuró, en realidad, como una discusión sobre los ‘verdaderos’ cánones del nacionalismo español. De ahí puede comprenderse que, ante la declaración sobre la carente ciencia española, el corolario defensivo de Menéndez y Pelayo ha consistido siempre en acusar a Revilla de anticatólico. Y este es el mecanismo que se dará en todos los ataques de Menéndez y Pelayo a los simpatizantes del krausismo, ya que la estrategia se conecta también con una tensión más del orden de lo ideológico-político y con un temor arraigado en su defensa del catolicismo contra la amenaza foránea de las influencias alemanas. Alegre Gorri (1985), en su estudio preliminar al *Ideal de la humanidad para la vida*, escribe sobre Julián Sanz del Río, el introductor de la mencionada filosofía en España, y es interesante revisar la distancia filosófica que el krausismo marcaba con el resto de las opciones programáticas a nivel nacional:

Krause se opone decididamente a Hegel por lo que a la teoría del Estado se refiere. No debe ser el Estado la esencia absoluta y necesaria, reguladora de la sociedad civil, sino que, según Krause, la humanidad es un conjunto de asociaciones universales, como la familia, las naciones y los pueblos, distintas de las asociaciones limitadas, como son el Estado y la Iglesia. [...] El fundamento de la moral radica en las asociaciones universales (24).

Cabe agregar que el punto de mayor intensidad del krausismo en España se dio entre 1857 y 1869, tanto por la divulgación de la obra teórica de Karl Krause por parte de Sanz del Río, como por sus propios textos y emprendimientos. Por su parte, el institucionalismo reconocerá parte de sus postulados en aquellos inicios krausistas. De hecho, ya los krausistas querían una Universidad libre,

independiente del Estado y de la Iglesia, financiada por la sociedad civil y al servicio de ella, y este espíritu fue, en parte, el que inspiró la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, cuyos fundadores serían Francisco Giner de los Ríos, Nicolás Salmerón y Joaquín Costa, entre otros. Es claro que la Institución nació de ese contexto liberal que se extendió desde 1854 al golpe de Estado de 1874, y que si bien proyectó métodos activos de enseñanza contactados con la naturaleza y las tradiciones populares, su riesgo mayor a ojos ortodoxos no fue la novedad pedagógica sino su promoción de la libertad en lo religioso.

Tal como señala Zuleta, tanto Revilla como también Alcántara García pertenecieron de lleno a ese grupo encargado de difundir las doctrinas estéticas y literarias del krausismo. Y en cuanto a *Principios generales de la literatura e historia de la literatura española*, cabe destacar que, en primer lugar, estuvo inspirada en conceptos krausistas y ligada a los postulados pedagógicos de Francisco Giner⁵; y, en segundo lugar, puede conjeturarse que Manuel de la Revilla produce la primera parte de la obra como marco general y sustento teórico y conceptual de la parte histórica de la obra, a cargo de Alcántara García. Las ideas expuestas en la primera parte parecen predisponer los contenidos y el enfoque de la segunda, como si se tratara de un sustento filosófico del recorte y su interpretación histórica, desarrollada en la segunda parte. Entiéndase que el rasgo filosófico del material de Revilla se asocia a la filosofía del arte, o a la filosofía de la historia del arte, categorías de sesgo krausista, y vinculadas también a una teoría explicativa de los géneros y su tradición.

Puede decirse, entonces, que la polémica sobre la ciencia española fue un antecedente importante en la historia del vínculo entre Menéndez y Pelayo y Manuel de la Revilla. Dicho antecedente justifica el hecho de poner en diálogo ambas concepciones sobre la literatura, sus distintos nexos con el nacionalismo español decimonónico y las variadas opiniones que volcaron sobre ciertos textos. Ahora bien, lo que ya se revela en esa discusión primigenia es que ambos pertenecen a dos idearios opuestos y bien definidos, poseedores además, cada uno por su parte y de diferente forma, de un aura nacionalista. Lo que está en pugna son dos tipos de “patriotismo”, no la lucha entre propios y foráneos. La estigmatización de uno de los dos grupos como más ligado a la tradición reaccionaria, y del otro como más cercano a la apertura de la influencia y veneración del resto de Europa, es resultado de esta y otras polémicas de la época. Ni unos ni otros fueron lo que después la historia “oficial” de la intelectualidad española reflejó, contaminada por los chispazos de aquellos tempranos enfrentamientos. En este sentido, lo que explica Joan Oleza al analizar a Clarín y su respeto

5 Dice Zuleta: “Esta parte de su obra se completa, necesariamente, con su libro *Principios generales de literatura* (1872), escrito como primera parte de la *Historia de la literatura española* de Alcántara García. En efecto, en este libro se encuentran sus conceptos fundamentales, expuestos de modo sistemático y completo. Esta obra representa, en realidad, el desarrollo y perfeccionamiento del *Plan de un curso de principios elementales de literatura* (1866-1867), dictado por Francisco Giner de los Ríos en el Colegio Internacional de Madrid” (95-96).

bifronte a dos tradiciones antagónicas puede hacerse extensible a gran parte de la intelectualidad española de fines del XIX:

La actitud de Clarín hacia la tradición hay que situarla en este doble contexto, el de la influencia filosófica de los krausistas en la Universidad y el Ateísmo y el de la constitución todavía incipiente de una historia de la literatura española. A un lado Salmerón, Giner o Canalejas, al otro Menéndez Pelayo, y entre ambos no pocas contradicciones (8).

De todos modos, y a efectos del presente trabajo vale la pena destacar que la noción de literatura y de crítica literaria obedeció, en cada uno de los grupos de la contienda, a postulados ideológicos ligados a sus preocupaciones políticas y culturales. El contraste en el caso concreto del *Arte nuevo* brinda un ejemplo específico y sutil sobre el tema.

Problemas de una interpretación literal: dos lecturas del *Arte nuevo* a fines del XIX

José María Pozuelo Yvancos ha llevado a cabo un lúcido rastreo de la dialéctica moderna entre el canon y el teatro nacional español. Ha llegado a afirmar que “teatro clásico español y afirmación nacional han ido unidos a lo largo de todo el siglo XIX” (238), lo cual ha provocado que las historias de la literatura escritas en ese siglo se refieran con frecuencia, en los capítulos dedicados al teatro de Lope de Vega, a conceptos como “teatro nacional”, “comedia nacional española” y similares. En su opinión, la “pugna nacionalista” ha tenido una influencia decisiva en la configuración del canon teatral. De hecho, esta operación puede reconocerse incluso desde el siglo XVIII:

Esta defensa de la comedia española del siglo de Oro como la que mejor se aviene al carácter de la nación española y de sus pobladores, es convergente con otra [...]: me refiero a la defensa de la opinión del vulgo frente a las reglas, en la conocida contraposición de *arte vs. vulgo* ya planteada por el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega⁶. La argumentación a favor y en contra de las reglas, cruza en verdad toda la polémica del teatro en el siglo XVIII y no hay autor de los aquí citados que no la trate (259).

Sin alejarnos demasiado de esta idea, es factible afirmar que las visiones sobre el *Arte nuevo* que arroja Alcántara García (como así también las de Menéndez y Pelayo) pertenecen en parte a esa continuidad crítica que Pozuelo Yvancos señala. Así, vale recordar la afirmación del triunfo de la comedia nacional que hace Alcántara García en su *Historia de la literatura española*:

6 Vale recordar, para apoyar la tesis citada, los famosos versos del *Arte nuevo* que preceden, casualmente, a los que citará Alcántara García: “y cuando he de escribir una comedia,/ encierro los preceptos con seis llaves,/ saco a Terencio y a Plauto de mi estudio/ para que no me den voces” (*Arte nuevo* 133, vv. 40-43).

Semejante resultado se debe casi exclusivamente a Lope de Vega, que buscando su inspiración en la poesía popular y dándola una forma artística y adecuada a las necesidades de su tiempo, realizó la fusión, ya preparada, de la poesía erudita y la popular, a que nos referimos en la lección XXX, resultando de este hecho la verdadera poesía nacional, que en la esfera del arte dramático produjo el genuino teatro español. Así es que el pueblo y los escritores eruditos aplaudieron a porfía la obra tan gallardamente realizada por Lope de Vega; y si bien los humanistas vieron con disgusto este abandono de los preceptos de Aristóteles y Horacio y lanzaron virulentas acusaciones contra el Fénix de los ingenios, el triunfo tan completo y universalmente aplaudido que este obtuvo fue más que suficiente para oscurecer a sus enemigos y detractores, de los cuales queda apenas memoria (*Principios* 494).

Agrega Alcántara García que “Lope, que había nacido para dictar leyes más que para recibirlas, empezó por abandonar la imitación y las reglas clásicas, con lo cual se colocó en situación de poder satisfacer el gusto especial del pueblo español” (495). Y explica, con respecto al *Arte nuevo*, cómo el poema le sirve de testimonio fidedigno para guiar paso a paso su comentario de las características generales de la comedia lopesca, ya que allí habría consignado Lope sus propios preceptos y decisiones:

Las observaciones que en el curso de esta lección dejamos hechas respecto del carácter del teatro del Fénix de los ingenios, están corroboradas por el *Arte nuevo de hacer comedias* que el mismo Lope escribió, en el cual dice que prescinde completamente de los preceptos clásicos y sólo trata de agradar al pueblo que, pues lo paga,

*es justo
hablarle en necio para darle el gusto;*⁷

acusación que le ha valido ser acusado de degradar el Arte. Más nosotros que entendemos, como todos los críticos están conformes en afirmar, que la Literatura es la expresión de la vida total de un pueblo y que el Arte no es una mera abstracción, creemos, por lo tanto, que este debe hacer relación al tiempo y al espacio y acomodarse a las condiciones, necesidades y progresos del país en que se producen sus manifestaciones [...]. Por esta razón no estimamos fundado e imparcial el cargo que con dicho motivo se dirige a Lope, respecto del cual puede asegurarse que no exageró Cervantes al decir que se alzó con la soberanía⁸ cómica (*Principios* 498).

7 Casualmente sobre estos emblemáticos pareados, el editor García de Santo-Tomás recuerda la acertada opinión de Felipe Pedraza Jiménez, quien cree que Lope se sitúa allí estratégicamente en la perspectiva de sus detractores, adelantándose a sus críticas (*Arte nuevo* 133). Llama la atención la similitud de la elección con el tono defensivo que muchas veces adquiere la propia obra de Revilla y de Alcántara García.

8 Como ha tenido la generosidad de anotar la Dra. Melchora Romanos en sus lúcidas observaciones al presente estudio, es verdaderamente curioso que Alcántara García use el término “soberanía”, cuando Cervantes, en realidad, habla de “monarquía” cómica.

Es evidente que este comentario concuerda con algunas de las reflexiones teóricas que Revilla señala en la primera parte de *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*. Es el caso del capítulo que se dedica en el primer tomo al estudio del “público” como elemento constitutivo del fenómeno literario, otro avance pionero del Revilla teórico. Dirá allí:

La creación de nuestro teatro nacional en el siglo XVI, contra las tendencias de la poesía erudita, el movimiento romántico en el presente siglo y otros hechos semejantes, son obra espontánea del instinto popular, sin duda coadyuvado por genios eminentes, y prueba terminante de la verdad de estas afirmaciones. [...]

El público ejerce esta influencia, dando su fallo sobre las obras que a su contemplación ofrecen los artistas. Este fallo es resultado del ejercicio de una facultad especial, que se llama gusto (*Principios* 196).

Este juicio ratifica que la primera parte de la obra actúa como base y complemento de la segunda parte histórica, a cargo de Alcántara García, y que (según lo que se propone) el *gusto* popular es determinante para la configuración de un canon genuino, aunque en general se necesite de la guía de un *genio*, y también de la existencia de un gusto que Revilla caracteriza como más objetivo, un gusto fundado en la crítica, que suele prefigurarse como síntesis reguladora del público.

Sin embargo, algo curioso revelan las ideas sobre el artista que expone Revilla, algo que se opone a las creencias de Menéndez y Pelayo. Explica el madrileño que:

El hombre jamás sale de sí mismo. [...] Podemos, por consiguiente, afirmar con entera seguridad, por extraño que a primera vista parezca, que, cualquiera que sea el asunto que el artista desarrolle, en toda obra literaria lo inmediatamente expresado somos nosotros mismos en nuestros estados de conciencia (*Principios* 171).

La idea se liga a la noción krausista de que el individuo se subsume al sistema universal de su entorno, lo que no resulta contradictorio con la teoría del *genio*, sino al contrario. Sólo podemos expresar lo extraño en cuanto “fue recibido por nosotros” (172). Es decir, el *genio* se proyecta como aquel que está preparado para expresarse luego de haber captado el núcleo de su pueblo. Es posible que esto connote dos cuestiones en torno a la interpretación que esta historia de la literatura española hizo del *Arte nuevo*: la primera, que la individualidad de Lope era privilegiada en cuanto a su recepción del gusto popular, pero eso no implicaba la anulación de su talento creativo original; y la segunda, que el *Arte nuevo* podía entenderse y respetarse como un “documento” sincero, un texto donde corroborar la preceptiva lopesca ya que habría nacido de una individualidad refleja del gusto popular por la comedia nacional.

Este énfasis en el lazo del teatro con el gusto popular obligó a los autores a ver en el *Arte nuevo* una síntesis de rebeldía plausible contra las tiranías estéticas

de los neoclásicos. Menéndez y Pelayo, por su parte, en el comentario posterior sobre el mismo texto, no podría dejar de ver una especie de conflicto trágico, el dilema personal de un Lope atrapado entre la enseñanza exterior que había recibido y un *demonio* interior que le llevaba a producir un arte nuevo:

En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según las ocasiones, triunfa la una o triunfa la otra. [...] De aquí la duda que alguna vez asalta a todo artista de los que tiran por sendas nuevas y contrarias a la doctrina oficial de su tiempo, aún siendo grande su arrogancia (*Historia de las ideas estéticas* 294-295).

Menéndez y Pelayo no acepta el *Arte nuevo* de Lope como una compleja reivindicación de la comedia nueva en su carácter de exponente del gusto popular y del carácter nacional (como sí lo entendió Alcántara García), sino como un ataque despiadado al público que le otorgó su favor. Considera al *Arte nuevo* como una “lamentable palinodia” (295), y se escandaliza al leer que Lope llama *bárbaro* al pueblo que se obstinaba en aplaudirle. Ni siquiera lo considera como poética dramática, ya que, según su opinión, es “superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio” (296). Y llega a lamentarse: “¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido!” (296). Menéndez y Pelayo recomienda que “no ha de tomarse el *Arte nuevo* como cifra y resumen de la Poética de Lope” (298), lo que podría considerarse un acierto si no fuera por sus motivos. No es una observación sobre la generalidad del texto, o sobre las condiciones de prisa y enunciación en que se produjo, sino una seria defensa de lo que sería la esencia nacional del teatro: la aceptación y su acuerdo sin fallas con el carácter nacional del pueblo español, cuestión que no alcanza a vislumbrar en el *Arte nuevo*.

De todos modos, es curioso y conviene destacar que, en torno al poema, las dos alternativas de interpretación que hemos mencionado aquí resultan equívocas de igual manera: la ironía de Lope permanece ilegible. Mientras unos lo valoran de forma positiva para utilizarlo como documento ilustrativo de su vocación pedagógica, siguiendo el poema como claro itinerario para la caracterización general del teatro lopesco pero ignorando sus rasgos de irónica defensa, el erudito santanderino se lamenta por la injusticia de su brevedad y la supuesta escasez que el texto representa como preceptiva de aquel enorme corpus, literatura que ya era condensación simbólica de muchos de los resortes del plano ideológico nacional proyectado por Menéndez y Pelayo. Pareciera que hay algo del ambiente polémico de la época que impide captar al clásico, reservorio del carácter nacional del pueblo español, fuera de una estrategia de solemnidad (halagüeña o denostadora), autorizada por la ‘misión histórica’ de los críticos decimonónicos, designados por sí mismos como lectores avezados destinados a fundar los pilares ideológico-culturales del nacionalismo cultural hispánico. Y en esta línea podría incluso llegarse a conjeturar que la ironía de

Lope se vuelve un componente inasimilable en medio de la gravedad con la que se vive la tensión crítica del XIX. Porque en ese contexto la apropiación de textos fundacionales se define como privilegiada estrategia de construcción del canon nacional, y el canon español es un campo de lucha en que suele pesar tanto lo ideológico como lo literario. Es decir, la habilidad técnica del Fénix para entretejer su defensa con una retórica plagada de guiños irónicos no es tan capitalizable como otras cuestiones tocantes al contenido, al retorno del teatro a lo popular e intrínseco español, o a sus carencias para lo que podría haberse configurado como la más “académica” declaración sobre los rasgos de la comedia nueva. Tal vez puede pensarse que la realidad española de fines del XIX no puede leer la ironía del *Arte nuevo* como tampoco su propia ironía. El problema de España ya tiñe la mirada crítica e intensifica los ánimos homologando el debate entre literatura y nacionalismo. Como indica Inman Fox:

De lo dicho, llega a ser evidente que el nacionalismo está íntimamente relacionado con la cultura —o, en nuestro caso, con una literatura nacional— que representa una interpretación o construcción de una manera de pensar, sentir y crear, interpretación que depende a su vez de productos culturales como la historia, la literatura o el arte para proporcionar imágenes e ideas que ordenan el comportamiento o que dan definición al pensamiento (“La invención de España: literatura y nacionalismo” 2).

Lo interesante es que la línea divisoria entre los grupos intelectuales mencionados atestigua, por su propia existencia, el conflicto básico del problema de España: no es posible aprehender un nacionalismo único sin suscitar la rivalidad de las otras versiones de lo nacional.

Ambas posturas, tanto la de Menéndez y Pelayo como la de Alcántara García, dejan de leer el componente irónico del texto de Lope. Ambos permanecen en la idea de que el *Arte nuevo* debiera comprenderse en tono de tratado (positivista), sea este criticable o no. De ahí que, como indicara Juan Manuel Rozas, el quiebre que implicará la lectura de Karl Vossler será gigantesco, ya que él se convertirá en el primero en señalar que el *Arte nuevo* sólo contiene enseñanza “festivamente”⁹. El santanderino reacciona por motivos tendientes a la desilusión, pero Alcántara García llega a estructurar su comentario sobre las principales características del teatro del Fénix siguiendo el *Arte nuevo* paso

9 Explica Rozas: “Este último adverbio es sólo la verdad a medias, pero podemos perfectamente perdonárselo, pues Vossler quiere decir que no es un poema erudito y didáctico, sino vivido irónicamente, y la ironía roza siempre el humor. Sin embargo, debo ya de atajarle, diciendo que el *Arte nuevo* tiene mucha doctrina objetiva, y hasta sirve para enseñar comedia barroca, de una forma pedagógica en el aula incluso, pero una vez que nos hemos desligado, en abstracción, del yo lopista circunstancial y comprometido” (*Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope* 32-33). Conviene enfatizar la exactitud de lo que Rozas menciona, y aclarar que la ingenuidad literal del comentario de Alcántara García no se debe a la utilización pedagógica de la doctrina del *Arte nuevo* en cuanto eje vertebrador de su lectura, sino a ese desapercibimiento absoluto del componente irónico del fragmento en que funda su versión de Lope como una especie de catalizador del gusto popular.

a paso, sin reparar en la ambigüedad de la voz que diserta, como si el texto se tratara de un recetario preceptista que el autor ingenió sin obstaculizar su propia transparencia con fuertes estrategias humorísticas, muchas destinadas a demostrar que las reglas no alcanzan a explicar el éxito otorgado por el gusto del pueblo, y que ciertas creaciones no son factibles de ser normativizadas sino a través de una forma tan general que, en cierto modo, resulta lúdica. Lo notable, sin embargo, es que Alcántara García hace otra lectura del adjetivo “necio”, tal como Lope lo utiliza, y de forma cercana a algunas ideas de Revilla en la parte doctrinal, no considera a dicho epíteto como una diatriba al público de la época, como sí lo hubiera entendido Menéndez y Pelayo, sino que destaca la habilidad de Lope para desprenderse del dogma de la preceptiva clásica y actuar de acuerdo con el *gusto* popular, entendiendo así que el Fénix encarna, por su dimensión de *genio*, el carácter nacional de dicho *gusto*, núcleo productor de la expresión más coherente de la identidad cultural de un pueblo.

Algunas conclusiones

La historia literaria, podría pensarse, es la menos ingenua de las narrativas en cuanto a su construcción y a su difusión. La hegemonía de una versión sobre otra no obedece al azar o a preferencias contingentes, sino a luchas propias del campo intelectual, extendidas en el tiempo, a las que hay que retornar con el objetivo de analizarlas y poder así desnaturalizar la perspectiva y el contenido de los cánones heredados. De este modo, en el caso específico del *Arte nuevo*, los comentarios de Alcántara García, previos a los de Menéndez y Pelayo, se revelan como una lectura distinta, iluminando la complejidad con que en ese momento de la crítica hispánica moderna se manipuló un texto tan emblemático como lo es el de Lope. Más aún si se tiene en cuenta el valor que cobró hacia fines del siglo XIX, cuando fue considerado como una preceptiva explicativa (completa o no, según el crítico) de lo reconocible como corpus central de la literatura española: el teatro del Fénix, metáfora del carácter nacional, sentido primero y último de la efectividad a la que la literatura podía aspirar en la constitución cultural de la identidad española.

Sin embargo, y más allá de las diferencias señaladas entre las lecturas tratadas aquí, tal vez no quepa asociar la literalidad de estas opiniones sobre el *Arte nuevo* a límites personales de los estudiosos aludidos, sino más bien a un rasgo propio del período crítico en el que desarrollaron sus trabajos. En este sentido, si pudiéramos circunscribirnos al terreno específico de la historia de la recepción crítica del *Arte nuevo*, el entorno de finales del siglo XIX puede entenderse, en términos de Rozas¹⁰, como una etapa “histórica” (e “historicista”) que, antes que cualquier tipo de interpretación compleja en cuanto a las estrategias discursivas

10 Se sigue aquí la caracterización de las etapas de la crítica realizada por Rozas en *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope* (1976).

y tensiones internas del texto – cuestiones que enfocaría luego otro momento, entendido como etapa ‘crítica’ propiamente dicha–, intentó ubicar la contribución del poema de Lope al carácter nacional del canon histórico de lo literario español. Es esta la medida con que puede considerarse el rechazo expreso de Menéndez y Pelayo ante el *Arte nuevo*, o la rigurosidad con que Alcántara García utiliza el orden y los contenidos del texto para estructurar su comentario pedagógico sobre las características y dimensiones del teatro de Lope de Vega en general, y del rol sin conflictos -aquí disienta Menéndez y Pelayo- con que sobrepuso el *gusto* popular a las críticas preceptistas.

Una posibilidad queda latente a partir de este tema: la de volver a cuestionar, desde lo literario, aquel debate inicial entre las dos versiones intelectuales del nacionalismo español. Aunque, de todos modos, la distensión del debate puede adivinarse si revisamos la escasa presencia que ciertas lecturas han tenido en la historia literaria posterior. De hecho, no es casual que el iracundo comentario de Menéndez y Pelayo sobre el *Arte nuevo*, tan conciso como el de la *Historia de la literatura española* de Alcántara García pero más ríspido y encolerizado, haya circulado en la posteridad de manera mucho más fluida que la lectura de la “otra” crítica¹¹. Sin duda, la respuesta requiere de una reflexión más amplia, que excede los límites de este trabajo, y que debería encararse con los resultados últimos de aquella lucha compleja que habitó el campo intelectual español entre los siglos XIX y XX. Aunque algo ya puede extraerse de aquel fragmento con que Menéndez y Pelayo cerraba su advertencia preliminar a la tercera edición de *La ciencia española* (1876). Porque es curioso que él haya sido quien pudo tener la última palabra en muchos sentidos y haya decidido, sin embargo, en 1887, arrojar de manera póstuma aquel manto de piedad, cuando ya comenzaba a alzarse sin competencia alguna su hegemonía crítica, por encima de otras lecturas y otras voces:

Yo peleaba por una idea; jamás he peleado contra una persona ni he ofendido a sabiendas a nadie. Y la mejor y última prueba que puedo alegar de esto, es que todos mis contradictores han sido amigos míos después de esta controversia, y lo fue muy íntimo, dejándome con su muerte imborrable recuerdo y amarguísimo duelo, aquel gran crítico Manuel de la Revilla, en cuyo generoso espíritu no quedó ni la más ligera sombra de rencor después de nuestro combate literario, sino afectos de simpatía, confirmados luego por el lazo estrechísimo con que liga a sus miembros la institución universitaria, haciéndolos, más bien que compañeros, hermanos (*La ciencia española* 4).

11 Aunque, como señala García Santo-Tomás en la introducción a su edición del *Arte nuevo*, no significa que no hayan existido objeciones a Menéndez y Pelayo, tales como las que realizaron Parker o Montesinos, quien creía que la intervención del santanderino había sido el “nivel más bajo de la crítica” (53-54).

Referencias bibliográficas

- Alcántara García, D. Pedro de, y Manuel de la Revilla. *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, tomos I y II. Madrid: Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, 1877 (2ª edición).
- Alegre Gorri, Antonio. “El krausismo y su difusión en España”, estudio preliminar de Sanz del Río, Julián y Karl Krause. *Ideal de la Humanidad para la vida*. Madrid: Hyspamerica, 1985. 21-28.
- Calvo Buezas, José Luis. “Luces y sombras del krausismo español”. *El basilisco* 3 (julio-agosto 1978): 56-64.
- Fox, Inman. “La invención de España: literatura y nacionalismo”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo IV. Birmingham: Asociación Internacional de Hispanistas, 1995. 1-16.
- García de Santo-Tomás, Enrique. “Introducción”. *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2006. 9–108.
- Laín Entralgo, Pedro. *Menéndez Pelayo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- Lloris, Manuel. “Manuel de la Revilla y la obra literaria”. *Modern Language Notes* 84. 2, Hispanic Issue (1969): 228-238.
- Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. “Advertencia preliminar a la tercera edición”. *La ciencia española*, tomo I. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1933. 3-6.
- . *Historia de las ideas estéticas en España*, edición digital a partir de *Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. Vol. II*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940. 205–11.
- . “Mr. Masson redivivo”. *Revista Europea* VIII. 127 (1876): 132-140.
- Oleza, Joan. “Clarín y la tradición literaria”. *Ínsula. Revista de Ciencias y Letras* 659 (Noviembre 2001): 22-25.
- Pozuelo Yvancos, José María. “Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español”. *Theatralia III. Tragedia, comedia, canon. (III Congreso Internacional de Teoría del Teatro, 2000)*. Vigo: Facultad de Filología y Traducción, Ediciones del Área de Teoría de la Literatura, 2000. 235-260.
- Revilla, Manuel de. “La Filosofía española”. *Revista Contemporánea* V. I. 17 (1876): 111-115.
- Rodríguez Pérez, Juan Félix. “Un maestro de maestros. Pedro de Alcántara García Navarro (1842-1906) y la Sociedad Protectora de los Niños de Madrid”. *Foro de Educación* 9 (2007): 133-152.
- Rozas, Juan Manuel. *Significado y doctrina del “Arte nuevo” de Lope*. Madrid: SGEL, 1976.
- Santiáñez, Nil. “Temporalidad y discurso histórico”. *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica, 2002. 51-85.
- Soriano-Mollá, Dolores T. “Urbano González Serrano, ¿un canon krausista?”. En Díaz Larios, Luis; Jordi Gracia; José M. Martínez Cachero; Enrique Rubio

Cremades y Virginia Trueba Mira (eds.). *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*. Barcelona: Universitat, 2002. 427-444.

Zuleta, Emilia de. *Historia de la crítica española contemporánea*. Madrid: Gredos, 1966. 9-195.

Fecha de recepción: 19/02/2011 / Fecha de aceptación: 10/04/2011