UNIVERSIDAD DE DEUSTO

Tesis Doctoral

IDENTIDAD NACIONAL E HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA (1800-1939)

Tesis doctoral presentada por Don Santiago Pérez Isasi.

Director: Dr. José María Pozuelo Yvancos.
Codirectora: Dra. Elena Artaza Álvarez.

El Director	La Codirectora	El Doctorando
José María Pozuelo Yvancos	Elena Artaza Álvarez	Santiago Pérez Isasi

Bilbao, 20 de noviembre de 2008

Como es bien sabido, en el siglo XIX se había descubierto que todo individuo tiene que pertenecer a una nación o a una raza determinadas si realmente pretende ser reconocido como ciudadano burgués.

Joseph Roth: *El busto del Emperador*

La creación de cánones nacionales –de sistemas de autores, valorados y generalmente recomendados como autoridades– es digna de cuidadoso estudio.

Claudio Guillén: "Sobre el objeto del cambio literario"

Índice

Agradecimientos p. 7

Introducción p. 9

PRELIMINARES: CONTEXTO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

1.- Planteamientos generales p. 13
1.1.- Contexto teórico p. 13
1.2.- Estudios de historiografía literaria española: estado de la cuestión p. 27
1.3.- Objetivos y metodología p. 31

2.- El concepto de identidad nacional y el nacimiento del nacionalismo p. 35
2.1.- Definición de conceptos p. 35
2.2.- Teorías del nacionalismo: cronología del nacimiento de las naciones p. 44
2.3.- Recapitulación p. 60

3.- El nacionalismo español p. 63
3.1.- Orígenes históricos de la identidad española; orígenes del nacionalismo español p. 63
3.2.- Tendencias del nacionalismo español p. 71
3.3.- Nacionalismo e historiografía en España p. 82

4.- Establecimiento y descripción del corpus p. 91
4.1.- Las historias de la literatura española (1800-1939) p. 91
4.2.- Manuales de enseñanza de la literatura española p. 94
4.3.- Otros materiales complementarios p. 96

ANÁLISIS DEL CORPUS

5.- Del Neoclasicismo al Romanticismo p. 105
5.1.- Antecedentes: la historiografía neoclásica p. 105
5.2.- El nacimiento de la historia literaria nacional: el Romanticismo p. 133

6.- Estudio detallado del corpus p. 151
6.1.- Friedrich Bouterwek: *Historia de la literatura española* p. 151
6.2.- Simonde de Sismondi: *Historia de la literatura española* p. 165
6.3.- Gil de Zárate y los manuales de enseñanza del siglo XIX p. 197
6.4.- George Ticknor: *Historia de la literatura española* p. 221
6.5.- José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española* p. 251
6.6.- Adolf Friedrich, Conde de Schack: *Historia de la literatura y del arte dramático en España* p. 279
6.7.- Ferdinand Wolf: *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* p. 305
6.8.- James Fitzmaurice-Kelly: *Historia de la literatura española* p. 329
6.9.- Manuel Milà i Fontanals p. 359
6.10.- Marcelino Menéndez Pelayo p. 377
6.11.- Ángel Salcedo Ruiz: *Resumen histórico-crítico de la literatura española* p. 405

6.12.- Los manuales de enseñanza de la literatura española en el primer tercio del siglo XX p. 431
6.13.- Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y la literatura castellana* p. 461
6.14.- Juan Hurtado y Ángel Palencia: *Historia de la literatura española* p. 507
6.15.- Miguel Romera Navarro: *Historia de la literatura española* p. 541
6.16.- Ramón Menéndez Pidal p. 581
6.17.- Juan Chabás: *Breve historia de la literatura española* p. 603
6.18.- Ángel Valbuena Prat: *Historia de la literatura española* p. 633

7.- La configuración y evolución de la historiografía literaria española (1800-1939) p. 673
7.1.- Principales tendencias historiográficas p. 673
7.2.- El concepto de "nación española" p. 693
7.3.- El concepto de "literatura" p. 721
7.4.- El concepto de "historia" p. 741
7.5.- La periodización p. 755

8.- La formación del canon literario español p. 785
8.1.- La épica medieval: el *Poema de mío Cid*, los romances p. 785
8.2.- La poesía culta medieval p. 815
8.3.- La *Celestina* y la novela picaresca: el realismo español p. 837
8.4.- La lírica renacentista italianizante p. 855
8.5.- El teatro nacional del Siglo de Oro p. 873
8.6.- El *Quijote*, el centro del canon p. 897
8.7.- Culteranismo y conceptismo p. 917
8.8.- La literatura dieciochesca p. 935
8.9.- La renovación romántica p. 951
8.10.- La novela del siglo XIX p. 969

9A.- Conclusiones p. 987
9B.- Conclusions p. 1003

10.- Bibliografía p. 1019
10.1.- Bibliografía primaria p. 1019
10.2.- Bibliografía secundaria p. 1027

Agradecimientos

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin la inspiración y la dedicación de sus dos directores, José María Pozuelo Yvancos y Elena Artaza Álvarez. A ellos les estoy inmensamente agradecido, no sólo por sus consejos y sus enseñanzas científicas, a las que espero haber hecho justicia en este trabajo, sino también y sobre todo por su generosidad, paciencia y amabilidad durante estos últimos años.

Este proyecto se ha llevado a cabo también gracias a una beca para la formación y perfeccionamiento del personal investigador del Departamento de Educación del Gobierno Vasco (diciembre de 2003 – agosto de 2008), a quien agradezco que me ofreciera esta oportunidad para desarrollar este trabajo.

Agradezco también todo el apoyo, tanto material como humano, ofrecido por los compañeros de los departamentos universitarios en los que he tenido la enorme suerte de integrarme: el Departamento de Filología Hispánica (Universidad de Deusto); el Spanish Department (University of St. Andrews); el Department of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures and Languages (Graduate Center, City University of New York) y la Spanish Section (LCS Department, University of Limerick). En todos ellos he encontrado tanto una acogida excepcionalmente cálida como un estímulo científico igualmente excepcional.

Del mismo modo, esta tesis tiene su origen en la pasión por la literatura que, aunque se inició hojeando la biblioteca familiar, creció y se afianzó gracias al aprendizaje compartido con mis compañeros de Filología Hispánica y del Taller Literario de la Universidad de Deusto. A mis amigos (Txus, Juantxu, Txiki, Iñaki, Esti, Sabin...) les estoy inmensamente agradecido por todo su apoyo, y por su interés constante por el desarrollo de esta tesis, aunque nunca llegaran a aprenderse su título exacto.

Pero si este trabajo existe es, sin duda y en primer lugar, gracias a mi familia: mis abuelos (Mari y Gregorio, Sofía y Miguel); mi padre, Carlos; mi madre, Carmen y mi hermano Mikel, que siempre me han ofrecido un apoyo y un cariño incondicionales, y que nunca llegaré a agradecer lo suficiente. Sin ellos, sin su ejemplo personal, moral, profesional e incluso científico, no habría llegado a ser el que soy.

A Nerea, mi compañera durante este largo camino, le agradezco sus ánimos constantes, su comprensión, su ayuda como correctora y traductora y, sobre todo, la inacabable paciencia con la que ha sufrido, durante cinco años, a esta "otra mujer" que es una tesis doctoral. Espero saber recompensar esa paciencia de ahora en adelante.

Introducción

El presente trabajo de investigación, *Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*, tiene como objetivo principal el de trazar una panorámica exhaustiva de la evolución de la historiografía literaria española en el periodo estudiado, analizando, al mismo tiempo, cómo dicha evolución se relaciona con el nacionalismo español surgido en fechas similares, y cómo las concepciones acerca de la nación española (las llegadas del extranjero y también las planteadas por los propios españoles) influyeron en la elaboración del canon literario español.

Un estudio de estas características se integra, como es bien sabido, en varias de las líneas de investigación de mayor pujanza en la actualidad: por una parte, los estudios sobre identidad, tanto individual como colectiva; por otra, los estudios relacionados con la configuración de la historia literaria, ya sea en su vertiente teórica, comparatista o propiamente historiográfica. En concreto, como veremos cuando tracemos el completo estado de la cuestión, la historia literaria española está siendo, en estos últimos años, objeto de un importante interés, que se traduce en un gran número de estudios.

La originalidad de este estudio en este contexto nace de dos elementos ya mencionados: en primer lugar, intenta abarcar todas las historias compuestas durante un periodo amplio (desde 1800, fecha que simbólicamente podemos considerar como el acta de nacimiento de la moderna historia literaria española, hasta 1939, en que dicha historia literaria sufre un corte evidente a causa de la Guerra Civil y la instauración del régimen franquista), en lugar de centrarse en unos años concretos, o incluso en una sola historia literaria; dichas historias, además, se analizarán en su conjunto, para comprender los rasgos que las caracterizan, y apreciar, también en conjunto, la disposición de periodos, autores y obras dentro del canon, tanto sincrónica como diacrónicamente; por último, dicho análisis se relaciona con la ideología nacionalista subyacente, sin la cual, como esperamos demostrar, es imposible comprender el nacimiento ni la configuración de la historiografía literaria española.

Estos planteamientos, ciertamente ambiciosos, entrañan unas innegables dificultades y peligros inherentes: por ejemplo, la propia extensión del periodo y del corpus elegido hace que no sea posible investigar con profundidad los contextos biográficos o filológicos en que se produjeron cada una de las obras; del mismo modo, al abarcar en este estudio la evolución del tratamiento de toda la historia literaria española, desde su nacimiento hasta la época contemporánea, nos será imposible trazar

un completo cuadro de la recepción de cada uno de los periodos, autores u obras estudiados, algo que sí es exigible a estudios monográficos como los que han desarrollado y están desarrollando otros investigadores en la actualidad; por último, la interdisciplinariedad implícita en este estudio (que aúna elementos de sociología, historia e historiografía, y filología propiamente dicha) nos obliga a seleccionar, necesariamente, los aspectos teóricos en los que fundamentar este trabajo, como son, finalmente, el concepto de identidad nacional o los problemas de la historiografía literaria.

Así pues, para llevar a cabo nuestro objetivo, en primer lugar realizaremos una contextualización del problema, situándolo en su marco epistemológico (los debates teóricos en torno al canon, o las discusiones en relación con los problemas y perspectivas de la historia en general, y de la historia literaria en particular); en segundo lugar, repasaremos someramente la historia y situación actual de los debates en torno al concepto de identidad nacional, para después centrarnos en el surgimiento del nacionalismo español, sus vertientes y sus ramificaciones, en especial aquellas que se reflejan en la historiografía literaria que compone el objeto de este estudio.

Una vez establecido de esta manera el transfondo teórico del problema, en el cuerpo del trabajo procederemos al análisis detallado de las historias de la literatura española, análisis que se realizará en dos fases: la primera consistirá en un estudio pormenorizado de cada una de las historias que constituyen el corpus escogido para el análisis; la segunda, complementaria de la anterior, consistirá en la delimitación de una serie de tendencias, conceptos e hitos fundamentales en la configuración de la historia literaria hispánica, y su comparación, transversal y diacrónica, a lo largo de todo el periodo estudiado. De esta manera, será posible extraer conclusiones acerca de los elementos, internos y externos al propio quehacer historiográfico, que condicionan el proceso de selección y modificación del canon entre 1800 y 1939.

PRELIMINARES: CONTEXTO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

1.- Planteamientos generales

1.1.- Contexto teórico

El presente trabajo, que tiene por objetivo el análisis de la relación entre la identidad nacional y la formación de la historia literaria española, se sitúa en el marco más amplio de los estudios literarios sobre el canon, es decir, en el ámbito de las investigaciones filológicas que tienen como objeto los mecanismos a través de los cuales se ha constituido un determinado elenco de clásicos nacionales.

De este modo, esta investigación se vincula directamente con las discusiones que, primero en los Estados Unidos y más tarde en Europa, se replantean la necesidad de la existencia de un canon establecido, su pertinencia o los modos en que debe articularse. Pero se relaciona igualmente con otros estudios que pretenden romper la barrera, tradicionalmente institucionalizada, que separa el campo literario del resto de manifestaciones artísticas y culturales, y le confiere unas características y unos principios propios, inherentes y exclusivos, basados en el concepto de literariedad o en la mayor o menos validez artística.

Por último, también conviene recordar, aunque sea brevemente, la continua reflexión a la que se ha visto sometida la disciplina histórica, sobre todo por parte de aquellos teóricos que se han cuestionado si existe una vinculación entre la Historia tal y como se configuró a lo largo del siglo XIX, y unos planteamientos ideológicos subyacentes, especialmente en relación con su carácter narrativo.

1.1.1.- Los debates en torno al canon

El canon puede definirse, como hace la Real Academia, como "8. Catálogo de los libros tenidos por la Iglesia católica u otra confesión como auténticamente sagrados" (DRAE, 2001). Esta definición, una vez secularizada, viene a situarse en un nivel paralelo con la que el mismo diccionario ofrece para "clásico": "3. Dicho de un autor o una obra: Que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia". Es decir, en palabras de E. Sullà el canon es "una lista o elenco de obras consideradas valiosas y dignas por ello de ser estudiadas y comentadas" (Sullà 1998:11); en otras palabras, el conjunto de textos que son considerados, si no sagrados, sí al menos dignos de lectura, estudio, enseñanza y divulgación a través de las instituciones públicas y académicas. Desde la definición misma se observa, por lo tanto, una doble posibilidad

de acercamiento al canon: o bien cabe pensar que la "canonicidad" de una obra es algo interno al texto, medible y evaluable objetivamente, o bien cabe considerarlo, al igual que sucede con los textos sagrados, como el conjunto de libros sancionados y aprobados por una comunidad de expertos, en este caso los críticos.

La discusión en torno a la pertinencia del canon literario comenzó como un enfrentamiento académico entre *scholars* estadounidenses en torno a ambas posturas, pero pronto demostró estar situada en el centro mismo del devenir de la crítica de comienzos del siglo XXI. En un principio, en efecto, la disputa se centraba en dos polos, uno de ellos con planteamientos conservadores, esteticistas y que pretenden mantener el canon establecido a lo largo de los siglos; y otro progresista, en el que se aúnan partidarios de las críticas feministas, marxistas o raciales, que pretenden una revisión global de los fundamentos del canon establecido[1].

Entre los críticos del ala conservadora destacan estudiosos como Allan Bloom, F. Kermode o por supuesto Harold Bloom, quien expondría de manera más contundente y con un mayor éxito de público los principios de su defensa del canon tradicional. Los fundamentos de la teoría expuesta por Harold Bloom en su "Elegía al canon", que encabeza *El Canon Occidental* (1995) pueden esquematizarse en los siguientes principios básicos:

1.- Hay, y debe haber, un canon identificable en la literatura occidental.

2.- Este canon se ha construido a partir de criterios únicamente estéticos, como si se tratara de una lucha intemporal y consciente entre los autores por lograr el primer lugar en el escalafón.

3.- Estos criterios estéticos se basan, principalmente, en la fuerza de la originalidad y en el empleo del lenguaje metafórico; la exigencia de originalidad es, precisamente, la que lleva a concebir el canon como una lucha agónica (valga la redundancia) entre autores de distintas épocas y países por superarse unos a otros.

A partir de estos principios, Bloom establece su propio canon de la literatura occidental, tomando como criterio de periodización el esquema de Vico, que divide la historia en periodos teocráticos, aristocráticos y democráticos (a los que Bloom añade uno de transición, que denomina caótico). Aplicada esta estructura a la Historia de la Literatura europea y norteamericana (las únicas que Harold Bloom considera en su concepto de "literatura occidental"), resulta un canon muy personal, con Shakespeare

[1] En las páginas que siguen, acerca de la difusión y vertientes del debate en torno al canon, seguimos fundamentalmente el acercamiento de Pozuelo Yvancos en Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra (2000)

como centro absoluto y que, según él, excluye toda injerencia de fuerzas externas a la propia literatura, ya sean políticas, ideológicas o meramente académicas.

No todos los partidarios de la pertinencia del canon son tan excesivos como Bloom en su proclamación de la existencia de valores estéticos absolutos, ni por su puesto coinciden en proclamar a Shakespeare como centro inmutable del canon; Frank Kermode, por ejemplo, presenta una visión más pragmática del canon: para este teórico es necesario que exista un canon, más que como bien en sí mismo, como instrumento de trabajo de una institución (en este caso la crítica académica) que señale y diferencie los textos interpretables críticamente, y sus posibles interpretaciones fundamentales (F. Kermode: "El control institucional de la interpretación", citado en Sullà 1998:91-112).

Por otra parte, Kermode está dispuesto a aceptar, cosa que no hace Bloom, que la entrada en el canon es en muchos casos controvertida, aparece marcada por una determinada corriente ideológica, y puede ser diferida, hasta en varios siglos, respecto del momento de emisión de los textos. Kermode propone el ejemplo de Donne en la literatura inglesa, pero pueden aducirse muchos otros: Dante, por ejemplo, como demostró Curtius (E.R. Curtius 1955:499ss.), o Clarín, como ha estudiado recientemente Pozuelo Yvancos (2002), por poner sólo dos ejemplos. De esta manera, Kermode se abre a la posibilidad de aceptar la contingencia del canon, tal y como está establecido en la actualidad, pese a defender la necesidad práctica de la existencia de *algún* canon.

En una posición semejante se sitúa también J. Guillory (2000), quien vincula la creación del canon a la propia formación escolar y académica, rechazando de esta manera que el factor estético sea definitivo, aunque sin negar su existencia. Además, Guillory señala la importancia de que los estudios sobre el canon tengan un carácter diacrónico, frente a planteamientos como los de Bloom, que pretenden establecer el canon de modo ahistórico.

El planteamiento de Kermode y de Guillory enlaza con posturas más extremas, de críticos contrarios al canon establecido, o incluso contrarios al canon en sí mismo, como entidad abstracta y de poder. Sus fundamentos se pueden oponer punto por punto a las propuestas de Bloom, sistematizadas del siguiente modo:

1.- No hay un único canon; si lo hay, no debería haberlo; si debe haberlo, no debe ser el que actualmente existe.

2.- El canon actualmente existente no se ha construido solamente por méritos y medios estéticos, sino con la tutela de los críticos, "Varones Europeos Blancos y Muertos", que lo han modelado a su imagen y semejanza.

3.- Debido a lo anterior, no es posible aislar elementos estéticos que aseguren, o favorezcan, la entrada en el canon.

Estas críticas, de tipo muy diverso, tienen en general el objetivo de culminar un proceso que puede denominarse de "foucaltiano" o "post-foucaltiano"[2], como es el desplazar el objeto de los estudios literarios desde el centro del sistema a la periferia; o bien, desde otro punto de vista, para sustituir el actual centro del sistema canónico por un centro nuevo, o por varios centros.

Por otra parte, la única característica común a estos movimientos contrarios al canon es precisamente esta oposición a lo institucionalmente establecido; incluso es dudoso que pueda hablarse de una sola corriente, como hace el propio Bloom en sus duros ataques contra la "Escuela del Resentimiento" (Bloom 1995:14). En efecto, dentro de estos grupos de oposición a la enseñanza tradicional vinculada al *New Criticism* americano de posguerra, pueden observarse posturas que proponen la ampliación del canon, es decir, la sustitución de un canon excesivamente monolítico por otro más plural (así H.L. Gates en su defensa de un canon afroamericano: H. L. Gates: "Las obras del amo: sobre la formación del canon y la tradición afroamericana", incluido en Sullà 1998:161-188) frente a posturas más extremas, citadas y planteadas por el mismo Gates en su obra, que niegan la necesidad de existencia de ningún canon en absoluto.

Por otra parte, en los últimos años, tal vez ante el peligro de institucionalización de los nuevos cánones (feminista, afroamericano, chicano, etc.) por lo que podíamos denominar "el gran Canon", comienzan a alzarse voces en contra de esas posturas progresistas, no tanto desde posturas conservadoras como la de Bloom, sino incluso desde ámbitos cercanos a los *cultural studies*.

De este modo, después del desarrollo de las citadas controversias a lo largo de amplios discursos, artículos y soflamas más o menos públicas, el debate viene a cerrarse en torno a una paradoja que podría resumirse de la siguiente manera: una vez que los

[2] Con toda la cautela posible, ya que la finalidad de Foucault era más bien mostrar que el funcionamiento mismo de nuestros sistemas de conocimiento es, en el fondo, sistémico, y de que por tanto no es posible escapar al bucle del poder, en cualquiera de sus manifestaciones: el sistema carcelario, el tratamiento social de la locura o de la sexualidad, y por último del propio conocimiento histórico o científico.

anticánones pasan a ser canónicos, sus corrientes defensoras pierden su razón de ser primordial, que era la oposición al gran Canon.

Una discusión, sin embargo, que está cerrada en falso, que todavía dará muchas páginas de polémica, y que, como propone J. M. Pozuelo Yvancos, puede y debe analizarse a la luz de otros planteamientos, primordialmente europeos, que parten de la misma cuestión de fondo: ¿cómo se define la literatura dentro del conjunto de los sistemas socioculturales?

1.1.2.- La literatura como un sistema dinámico

Esta ruptura con los esquemas unívocos y ortodoxos del canon supone por tanto un replanteamiento del lugar de la literatura tanto en el conjunto de los estudios humanísticos como en relación con otros ámbitos de conocimiento. En una época autodenominada "posmoderna", en la que los grandes discursos muestran su cansancio, es lógico que se aúnen no sólo aquellas tendencias que pretenden cuestionar el funcionamiento interno del canon (de las que hemos hablado hasta ahora), sino también aquéllas que niegan que la estructura misma del canon sea autorreferente e impermeable al resto de esferas de actuación humanas, como pretenden los defensores de un canon cerrado[3].

La escuela Neohistoricista, desarrollada principalmente entre los *scholars* angloparlantes de ambos lados del océano, está definida por una intención similar de disolver las fronteras entre el hecho literario y otros fenómenos sociales, políticos y culturales[4]. Para los Neohistoricistas o "Nuevos Historicistas", lo único existente son los textos, las huellas históricas del pasado, y entre estos textos no cabe hacer distinción ni clasificación alguna, puesto que entre ellos se producen continuamente todo tipo de intercambios y apropiaciones, formando un continuo.

A partir de esta primera conciencia de indiferenciación entre unos textos y otros, los Neohistoricistas proponen un estudio alejado de las normas clásicas de hermenéutica, que no busca el centro ni la explicación unitaria; muy al contrario, los análisis del nuevo historicismo prefieren partir de la anécdota, del detalle puntual, para construir a partir de él una interpretación conjunta de los fenómenos históricos y

[3] En los Estados Unidos, sin ir más lejos, encontramos un movimiento como los Estudios Culturales, que pretenden romper dos barreras: la que separa la "alta cultura" de la cultura de masas, y la que separa los distintos ámbitos de la cultura: literatura, comic, cine, música, etc.

[4] Véase Penedo y Pontón (1998), donde se incluyen dos aportaciones de Greenblatt: "La circulación de la energía social" (33-58) y "Balas invisibles" (59-128).

culturales, centrándose especialmente en aquellos elementos que denotan una cierta relación con el poder, ya sea de oposición, de sumisión o de camuflaje.

De hecho, como sucede con los estudios culturales o con los movimientos agrupados bajo la "Escuela del Resentimiento" de Bloom, el Nuevo Historicismo no es una corriente crítica establecida en sentido estricto, ya que no propone un método de análisis ni un corpus teórico homogéneo. Más bien se trata de una tendencia abierta, en la que se incluyen principalmente medievalistas y estudiosos del Renacimiento (sobre todo en el ámbito anglosajón) que comparten los principios básicos que hemos enumerado. Lo fundamental, sin embargo, es su interés en estudiar la relación de unos textos (sean literarios o no) con otros, y de todos ellos con determinada estructura de poder. Un vez más, se desplaza el objeto de investigación del centro del canon (las grandes obras, los "clásicos") a su periferia, ya que o bien se parte de textos poco considerados en las historias tradicionales de la literatura, o bien cuando se abordan textos pertenecientes al canon, se analizan en ellos aspectos hasta entonces considerados marginales o anecdóticos, pero significativos desde el punto de vista historicista.

Otro aspecto que resulta especialmente trascendente para nuestro estudio, es la insistencia del Neohistoricismo en reclamar la conjunción de ámbitos científicos y humanísticos diversos, como son la Historia, las Ciencias Políticas, la Antropología, etc. En efecto, la comprensión del hecho literario tal y como la conciben estos movimientos queda muy lejos del tradicional análisis meramente estético, que pretende cerrar el texto sobre sí mismo y estudiarlo como objeto autosuficiente e independiente del mundo.

También en Europa, el crítico Pierre Bourdieu propone una teoría específica que intenta explicar los mecanismos por los que el sistema literario se relaciona con los demás sistemas culturales y sociales. Parte para ello de su concepto de "campo": "El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones. Todas las posiciones dependen [...] de su posición actual y potencial en la estructura del campo" (Bourdieu 1995:342). Según Bourdieu, cada campo social y cultural funciona de acuerdo a normas más o menos generalizadas, más o menos específicas, que se complementan con (o se enfrentan a) un conjunto de costumbres sociales establecidas: lo que él denomina *habitus* de la sociedad en cuestión, que por una parte es poseído y practicado por los individuos de acuerdo a su posición social, y por otra parte actúa como modelo de enclasamiento dentro de esa misma sociedad. En el caso del campo artístico (del campo literario en concreto), Bourdieu considera que es a partir del siglo XIX (con Flaubert y

los escritores simbolistas) cuando se configuran las reglas de campo que aún hoy se mantienen vigentes.

Más allá del análisis concreto propuesto por Bourdieu, lo que resulta trascendental para este estudio es su propuesta de concepción del campo literario (como los demás campos) como un conjunto de relaciones entre distintas posiciones de prestigio o poder (incluyendo en el campo a todos los actores del proceso de producción: escritores, editores, etc.), y su defensa de una relación dual del *habitus* social con respecto a los individuos: es asumido por ellos como parte de su definición individual dentro de una determinada posición social, al mismo tiempo que los marca como pertenecientes precisamente a esa posición.

De este modo, se abre la posibilidad de estudiar el canon no como un objeto permanente y estructurado *a priori*, sino como el resultado de la actividad de un campo concreto, el académico-literario, con unas normas internas muy definidas y largamente incuestionadas (a pesar de que, internamente, en el campo se sucedan las crisis y revoluciones críticas), y que se relaciona muy diversamente con el resto de campos y estructuras de poder: económico, político, ideológico... Al mismo tiempo, establece el concepto de *habitus* que, como ha propuesto Pozuelo Yvancos (2000:113), puede paralelamente aplicarse a la canonicidad de acuerdo a su doble vertiente de relación con los objetos a los que se aplica: la canonicidad es tanto una característica propia de los textos organizados jerárquicamente, como el criterio que los sitúa en una determinada posición dentro de la jerarquía. Como el *habitus*, la canonicidad es una característica de clase, pero también un instrumento de enclasamiento.

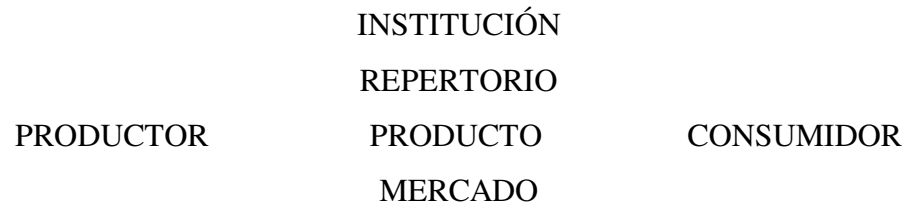
También las teorías sistémicas europeas pueden ofrecer importantes contribuciones al planteamiento de los estudios sobre el canon[5]. Así la escuela de Tartu, encabezada por I. Lotman, dota al debate de un fructífero conjunto de conceptos en torno al núcleo de la "semiosfera", un sistema en el que las oposiciones centro/periferia, arriba/abajo (en un sentido jerárquico) ofrecen una comprensión dinámica del sistema, en el que las fronteras y lo externo son igualmente importantes para la definición de lo interno a él.

Esta concepción dinámica permite además concebir, de un modo similar al de Bourdieu, la cultura más como un conjunto de mecanismos compartidos de selección y

[5] Así lo entienden Pozuelo Yvancos (2000:91) y Sullà (1998:223).

valoración de textos que como un conjunto de textos en sí mismos. Estos mecanismos de selección, además, implican una búsqueda de elementos similares que periódicamente se ven interrumpidos por lo imprevisible, lo novedoso, de modo que el canon se constituye, además de históricamente, como un todo movedizo y ondulante.

Sin embargo, la teoría de los polisistemas es quizás la que mejor resume la nueva concepción de la literatura surgida del estudio de los textos en relación con el mundo que los rodea. Esta teoría, desarrollada por Itamar Even-Zohar, propone precisamente que la literatura no es sino uno de los muchos sistemas (en un sentido menos estricto que el estructuralista) que componen la realidad social y cultural (Even-Zohar 1999:26). Un sistema entendido, según Even-Zohar, en un sentido dinámico y heterogéneo, y compuesto por una serie de elementos dispuestos de acuerdo al conocido esquema semiótico de Jakobson:



El concepto al que más atención dedica Itamar Even-Zohar es el de *repertorio*, equivalente en el nuevo esquema al concepto de "código" del esquema tradicional; la razón de que Even-Zohar rechace seguir empleando este término es el evitar que se entienda que sólo agrupa las reglas de producción del sistema (tal y como se entendía en ciertas tradiciones teóricas), y no, como él propone, las reglas y los materiales con los que esa producción se realiza. Así, un repertorio es un código común, compuesto por aquellos mecanismos que aplicados a ciertos materiales, permiten al productor crear un producto interpretable por el consumidor, que necesariamente comparte este repertorio. Un repertorio puede ser *activo* (cuando es empleado por un productor para crear un nuevo producto) o *pasivo* (cuando es el consumidor el que recurre a él para manejar, asumir y consumir un producto).

En una misma sociedad pueden aparecer distintos repertorios no coincidentes en relación con un determinado sistema (por ejemplo, en el tema que nos ocupa, distintas concepciones nacionales, distintos cánones, distintos materiales con los que construir y deconstruir un texto), lo que puede llevar a un conflicto entre repertorios, del que uno o varios pueden salir victoriosos, con o sin la ayuda de las instituciones o del mercado.

Pueden establecerse así distintos "modelos" de producción y de consumición de productos, no necesariamente equivalentes, que permiten un preconocimiento de los objetos del sistema, tanto al productor como al consumidor[6]. En todo caso, conviene recordar que Even-Zohar parte de una concepción dinámica del sistema, lo que supone aceptar la posibilidad de que los individuos adopten, adapten, rechacen o incluso creen determinados modelos y repertorios.

Como ya se ha dicho más arriba, otros dos elementos del esquema permiten el establecimiento de repertorios con los que manejar productos: la *institución* ("los individuos o colectivos que pretenden controlar, dominar y regular la cultura", Even-Zohar 1999:41) puede influir mediante normas o mediante su autoridad en la adopción de un determinado repertorio sobre otros, e incluso vincular ciertos elementos de dicho repertorio con una determinada identidad colectiva[7]; por otra parte, el *mercado* ("el conjunto de factores implicados en la producción y la venta del repertorio cultural", Even-Zohar 1999:51), de forma menos directa y normalmente más espaciada en el tiempo, también puede determinar repertorios, modelos o productos aceptables (o exitosos) frente a otros que no lo son.

La aplicación de estos conceptos al estudio de la literatura puede ser más que productivo, como han analizado Pozuelo Yvancos (2000:85) o Iglesias Santos (1994:309-356 y 1999:9-20). Muestra, en efecto, cómo la literatura puede y debe ser entendida como un campo sociosemiótico, en el que se relacionan de forma dinámica todos los elementos del sistema (los productores, por supuesto, pero también el mercado, la institución, los consumidores...) y que por lo tanto debe ser analizada desde una perspectiva igualmente dinámica y plural. La construcción del canon se observa así, no como proponía Bloom (como la solitaria creación de productos literarios por parte de solitarios escritores), sino como un complejo proceso de interacción entre las distintas fuerzas implicadas, a lo largo del tiempo histórico.

Esta perspectiva es precisamente la que permite estudiar cómo factores del contexto (de la institución) han provocado, o favorecido, la instauración de un determinado canon por encima de otro, situando en el centro del sistema una serie de

---

[6] El propio Itamar Even-Zohar relaciona en este punto (1999:38) su visión de la asunción de repertorios por parte de la sociedad con el concepto de *habitus* de Bourdieu, es decir, con el conjunto de modelos que una persona ha aprendido y asumido durante su experiencia.

[7] Una vez más, la aplicación a nuestro campo de estudio es evidente: como veremos más adelante, ciertos sectores de la crítica y de la historia literaria española han vinculado ciertos rasgos de la "literatura española" (su repertorio) con la identidad nacional: el carácter popular, el rechazo de lo extranjero, la religiosidad...

rasgos o modelos del repertorio, y rechazando frontalmente otros, considerados externos y opuestos al sistema, del mismo modo que permite apreciar cómo el sistema literario no es una esfera independiente del resto de las que componen la "cultura", sino que se interrelaciona con ellas en formas igualmente variadas y complejas, como intentaremos demostrar a lo largo de este estudio.

1.1.3.- Revitalización del debate sobre la historia: la historia como narración

Conviene recordar, además de lo dicho hasta ahora, que este estudio también se inscribe en la corriente de reflexión que se plantea el quehacer histórico desde un punto de vista teórico[8]. Así, por ejemplo, fue especialmente significativa la amplia polémica suscitada por el libro de Francis Fukuyama, *El final de la Historia y el último hombre* (2000), en el que propone que el advenimiento de la globalización del sistema neoliberal supone el final de los conflictos de los que se nutre la historia; más lejana en el tiempo, aunque de mayor calado intelectual, fue la propuesta de la llamada "Escuela de los Annales" francesa a comienzos de siglo[9].

Para los propósitos de este estudio, nos interesan más, sin embargo, aquellas discusiones en torno a la historia como narración, es decir, aquéllas en las que lo que se discute es la capacidad de construir una realidad narrativa similar a la ficción. Esta identidad del *mythos* poético e histórico, es decir, la construcción de una trama, está en el núcleo de la explicación de Paul Ricoeur en su *Tiempo y Narración* (1995-6). Un análisis de la *Poética* de Aristóteles y de las *Confesiones* de San Agustín le lleva a concluir que existe una vinculación entre la vivencia del tiempo y la configuración de la trama, es decir, que existe un círculo no vicioso que une el acto de narrar con la experiencia del tiempo.

De este modo, a juicio de Ricoeur, las escuelas que han cuestionado la narratividad de la historia se han topado con la realidad de que la narratividad, la construcción de una trama, está en el centro mismo de la historiografía, por el hecho de que, inevitablemente, narrar es la única manera de expresar el tiempo. Dicho de otra manera, lo que Ricoeur intenta demostrar a lo largo de su estudio es que, lo mismo que los filósofos no han sido capaces de describir el tiempo sin conectarlo con una trama,

[8] De entre la ingente bibliografía que se plantea las condiciones, metodología y resultados del quehacer histórico, nos hemos centrado en este apartado únicamente en algunas obras señeras que analizan la relación entre historia, narración e ideología, ya que es en el triángulo formado por estos tres elementos donde se sitúa nuestro propio estudio.

[9] Véase una introducción a dicha escuela en Aguirre Rojas (1999).

del mismo modo los historiadores no pueden establecer una trama histórica sin recurrir al tiempo, o lo que es lo mismo, a la narración.

Para ello, analiza las contribuciones historiográficas que han pretendido llevar a cabo lo que él llama "el eclipse de la narración" (principalmente la Escuela de los Anales francesa y la escuela de la *longue durée*, así como los modelos basados en el esquema explicativo de la causalidad), y estudia cómo estos modelos, llevados a la práctica e incluso al extremo, han acabado reasumiendo, de forma indirecta, la preeminencia de la narración (de la trama) como una necesidad del género histórico. Ello no supone, por supuesto, que no exista diferencia alguna entre una narración y otra; de hecho, Ricoeur se muestra siempre celoso de mantener dicha división, aunque acepta que existe un vínculo común en ellas, como es el de crear, frente al tiempo interior y al tiempo cosmológico, un tercer modelo temporal, como es, precisamente, el del tiempo histórico, ya sea a través del juego con el tiempo (en la literatura) o a través de la plasmación misma del tiempo histórico gracias a artefactos interpuestos (el calendario, la huella, el archivo...).

Esta unión entre historia y narración no es aceptada sin discusión por todos, sin embargo. Los estudiosos de la descolonización como Homi Bahbha (1990 y 1991) o Edward Said (1993 y 2004), y ciertos críticos de izquierdas son muy escépticos con respecto a la capacidad de la historia de construir narraciones que se convierten en mitos, y que en muchas ocasiones pueden estar al servicio de la clase dirigente. Estos autores se basan en el análisis de textos históricos y literarios para mostrar cómo, a partir de una determinada concepción del tiempo y de la narración, puede construirse una identidad colectiva en perjuicio de otra u otras[10].

En el mismo sentido de crítica al modelo histórico narrativo se sitúa también Hayden White, quien en *El contenido de la forma* (1992) analiza los distintos modelos historiográficos desarrollados a lo largo de los siglos, incluidos aquellos no narrativos como los anales, o que no responden al modelo de "trama" en el sentido aristotélico (y por tanto en el sentido en que lo emplea Ricoeur), como las crónicas. A diferencia de Ricoeur, White considera que son modelos alternativos al narrativo, y no simplemente fallos en la narrativización; además, para White el paso siguiente a la crónica es la

[10] Más adelante en este mismo estudio veremos que Benedict Anderson sitúa precisamente en la creación del tiempo histórico a través de la novela y el periódico una de las claves que explican la aparición del sentimiento (y la ideología) nacionalista en los siglos XVIII y XIX. Véase el apartado 2.2.2.3 de este estudio.

narración con una visión moral, cercana a la alegoría, lo que le lleva a preguntarse si es posible realizar una narración sin pretender una moralización.

La evolución posterior de la historia, especialmente a partir del siglo XIX, hacia una forma de supuesto "realismo", creó una falsa imagen de objetividad, definida en abstracto como la posibilidad de ofrecer la visión de los agentes implicados en los procesos históricos. Ello provocó que todas las narraciones históricas, tanto las liberales burguesas como las de corte marxista, ofrecieran una idéntica capacidad "visionaria", con la única diferencia del sujeto histórico elegido.

Por supuesto, como a Ricoeur, a White también le interesan los intentos modernos de eliminar el elemento narrativo de la historia, al considerar que esta forma narrativa, o bien no es científica, o bien presupone planteamientos ideológicos inherentes al modelo. Entre los críticos con esta forma narrativa se encuentran la Escuela de los Anales, Levi-Strauss, Barthes... Todos aquellos que consideran que la historia, a diferencia de otras ciencias, sigue presa de una falsa referencialidad del discurso, o aquellos, como Foucault, que pretenden desplazar el foco histórico, o incluso desenfocar los estudios históricos, de sus anteriores centros de atención.

La conclusión de White, adelantada en el título, es que precisamente la forma histórica, más que el contenido, se ha convertido en el verdadero objeto de debate histórico; se ha desplazado el centro del interés histórico del contenido a la forma. En efecto, tal y como White propone, la narración histórica nació cercana a unos determinados modelos de poder, y con una finalidad decididamente moralizadora. No es por ello disparatado pensar que pueda existir una relación estrecha entre el modelo, la forma elegida, y un cierto contenido ideológico, sutilmente incorporado con ella a la historiografía.

1.1.4.- Los problemas de la historiografía literaria

Si el estatuto epistemológico de la historia *tout court* está en cuestión durante prácticamente todo el siglo XX, otro tanto puede decirse, sin duda, de la historia literaria, que comparte con la historia general muchos de sus cuestionamientos fundamentales, y añade además otros que le son propios y específicos. Sólo es necesario analizar los títulos de algunas de las obras dedicadas a la historia literaria, publicadas en los últimos treinta años, para observar dicha situación: René Wellek (1983): *Historia literaria: problemas y conceptos*; David Perkins (1993): *Is literary history possible?*; Félix Vodicka (1995): *La historia literaria: sus problemas y tareas*; David T. Gies

(2004a): "El reto imposible de la historia literaria. El caso Cambridge" o Leonardo Romero Tobar (2004b): "La historia literaria, toda problemas". En todos los casos, como se puede apreciar, la historia literaria se considera una labor llena de dificultades, cuando no una labor imposible, o indefendible.

Naturalmente, esto no siempre fue así: durante los siglos XVIII y XIX –al que dedicamos precisamente el cuerpo de este estudio– la confianza en la capacidad totalizadora y explicativa de la historia (y de la historia literaria) se mantuvo intacta, en lo que Mainer denomina como "la madurez" del género de la historia literaria (Mainer 2000:76-80), y que viene a coincidir con la Ilustración, el Romanticismo y el positivismo. La situación varió drásticamente a finales del siglo XIX y sobre todo a comienzos del XX, en el que las críticas y los cuestionamientos a la metodología y a los resultados de la historia literaria desde, por ejemplo, posturas idealistas como las de Vossler y Croce (véase Mainer 2000:81-88) comenzaron a hacerse frecuentes, y coincidieron con el desarrollo de nuevas orientaciones comparatistas en el ámbito de los estudios literarios[11].

Durante gran parte del siglo XX, tal escepcitismo hacia las posibilidades y los logros de la historia literaria se mantuvo más o menos constante. Incluso en España, donde, como apuntaba Romero Tobar, el debate historiográfico europeo apenas tuvo ecos relevantes (2004b:69-70), es significativo el volumen publicado por Oscar Tacca con el título de *La historia literaria* (1968), en el que se repasan los problemas y preguntas pendientes de la historia literaria: cuestiones acerca de sus principios generales (criterios de enfoque, criterios de selección, literatura universal vs. literaturas nacionales...) o acerca de su metodología (delimitación, ordenamiento, función...).

En Europa, la voz más autorizada en la denuncia de la crisis de la historia seguía siendo la de René Wellek, quien entre 1936 y 1973 se refirió en diversos artículos al problema de la historia literaria[12], sin encontrar ningún asidero epistemológico o crítico que le permitiera una recuperación de la historia literaria que, sin duda, deseaba. Sus palabras de despedida del asunto de la historia literaria, escritas originalmente en 1973, no pueden ser más explícitas: "No hay progreso ni desarrollo, ni historia del arte a excepción de la historia de los escritores, las instituciones y las técnicas. Esto viene a

[11] Veremos un síntoma de este cambio de orientación, aunque tímido, es cierto, en la aparición de la asignatura de "literatura española comparada con la extranjera", y los manuales que vinieron asociados con ella. Véase el apartado 6.12.3 de este trabajo.
[12] Publicados en castellano con el título de *Historia literaria: problemas y conceptos* (Wellek 1983).

ser, al menos para mí, el fin de una ilusión, el ocaso de la historia literaria" (Wellek 1983:260).

Desde que Wellek pronunciara estas palabras, la historia literaria ha seguido siendo, en el aspecto teórico, una disciplina cuestionable, de difícil defensa epistemológica; y sin embargo, las historias de la literatura se siguen publicando, desde distintas perspectivas, y con una mayor autoconsciencia acerca de sus labores y sus contradicciones[13]. En el primer aspecto, es representativa la obra ya citada de David Perkins (1993), de significativo título: "¿Es posible la historia literaria?"; en el segundo, y en cierto modo como respuesta consciente a la pregunta planteada por Perkins, la *Cambridge History of Spanish Literature*, con un prólogo de David T. Gies (2004b)[14], supone uno de los últimos intentos por superar la inmovilidad impuesta por la teoría mediante la práctica.

Los problemas que Perkins plantea en su obra son desde luego amplios y, al parecer, insuperables. Efectivamente, tras la época de prestigio de la historia literaria, en que los fundamentos del género apenas eran cuestionados, la crisis de comienzos de siglo llevó a la convicción de que, como afirma Perkins, la única representación completa del pasado, que no incluyese selección ni manipulación, sería el pasado mismo; pero eso no sería "historia":

> Of course, representation and explanation can never be complete, as literary historians and theorists have always recognized. Even if a historian knew all the relevant facts and answers, he could not crowd them into a book. The only complete literary history would be the past itself, but this would not be a history, because it would not be interpretive and explanatory. (Perkins 1993:13)

En efecto, siguiendo estrechamente los planteamientos de Hayden White, Perkins afirma que toda narrativización del pasado es una *misrepresentation*, y que, al mismo tiempo, incluye un elemento valorativo, de crítica literaria, que está ausente de la historia *tout court* y que supone, por lo tanto, una de sus características propias y diferenciadoras.

> Literary history differs from history because the works it considers are felt to have a value quite different from and often far transcending their significance as a part of history. In other words, literary history is also literary criticism... It seeks to explain how and why a work acquired its form and themes and, thus, to help readers orient themselves. It subserves the appreciation of literature... We write literary history because we want to explain, understand, and enjoy literary works. (Perkins 1993:177-8)

[13] El Nuevo Historicismo, del que ya hemos hablado en un apartado anterior, es también una muestra de esta vuelta al interés por la práctica histórica.
[14] Traducido al español e incluido en Romero Tobar (2004a: 273-283).

La reacción de Perkins ante esta inherente manipulación de la realidad pasada en el acto de constituir una historia, será la de aceptar, estoicamente, las condiciones impuestas por el género: si la historia literaria es una construcción ficticia sobre el pasado, y no hay modo de escapar a ese desequilibrio entre realidad y narración, mejor será abrazarlo y asumirlo, aceptando la historia (literaria) como género de ficción: "Hence we might swing to the other extreme, and maintain that the function of literary history is to produce useful fictions about the past" (Perkins 1993:182).

El texto de David T. Gies que encabeza la *Cambridge History of Spanish Literature* puede ser considerado, de hecho, como una paráfrasis de la monografía de Perkins, ya que las citas de aquél son constantes. Lo que muestra Gies en su aportación es, básicamente, que los autores de una historia literaria en el siglo XX y a comienzos del XXI son conscientes de los problemas teóricos y metodológicos a los que se enfrentan; son conscientes de que, en la era posmoderna, no es posible ya suponer, ni siquiera defender, conceptos unívocos como "literatura", "historia" o "nación", y que, por lo tanto, lo mejor que se puede hacer es, como proponía Perkins, aceptar la propia contingencia y optar por la pluralidad y la colaboración para lograr una mayor amplitud de perspectivas sobre el objeto de estudio:

> Este tomo es un esfuerzo de colaboración, un diálogo entre autores y críticos, lectores y público, vivos y muertos a lo largo de diez siglos. Y si queremos crear «ficciones útiles» necesitamos aceptar la inquietud de la exclusión. La historia literaria es esencialmente una historia de familia, y diferentes miembros de la misma familia la verán de modos diferentes, subrayarán diferentes ramas genealógicas u honrarán a distintos integrantes. (Gies 2004a:283)

Terminemos este breve repaso a la trayectoria de la historia literaria, desde su apoteosis hasta su (casi) desaparición, con la lista de tareas que según Romero Tobar (2006:27-35) debe solucionar la historia literaria en su devenir actual y futuro, y que son, en realidad, los mismos que Perkins planteaba en su obra y que Gies esquivaba con cierta agilidad en su prólogo: la relación entre pasado y presente; la articulación de la temporalidad del objeto histórico, y la definición del cambio literario, objeto último de la historia literaria, como también señaló Claudio Guillén en su ya citado estudio de 1978, "Sobre el objeto del cambio literario" (Claudio Guillén 1989:199-148).

1.2.- Estudios de historiografía literaria española: estado de la cuestión

Todavía hace relativamente poco tiempo era común el lamento por el escaso interés que en España suscitaba el estudio de la historiografía literaria nacional. Así lo

encontramos incluso en Romero Tobar (2004b:69-70), quien se duele porque la reflexión sobre la labor historiográfica, en especial en el campo de la historia literaria, fuese prácticamente inexistente en España, al revés de lo que ocurría, por ejemplo, en otros países europeos en que la disciplina había sido objeto de acalorados debates tanto a comienzos como a finales del siglo XX.

Sin embargo, es innegable que en los últimos años (en lo que llevamos de siglo XXI, podríamos decir), el estudio de la historia literaria como objeto textual y como labor institucional es uno de los campos con mayor desarrollo teórico y práctico en España. Así lo atestiguan los trabajos de tipo teórico a los que ya nos hemos referido (singularmente, los de Pozuelo Yvancos 1995, 1996a, 1996b y 2000, o Sullà 1998), pero también el creciente número de investigaciones de tipo propiamente historiográfico (esto es, de análisis de historias literarias) que se han producido en la última década.

Evidentemente, estos trabajos de los últimos años no nacen de la nada: cabe citar precedentes de la talla de Claudio Guillén, quien se ocupó de la historia literaria en los ensayos reunidos bajo el título de *Teorías de la historia literaria* (1989). Como comparatista que era, no sentía Guillén especial atracción por las historias literarias nacionales como género o como institución; así lo expresó en "Sobre el objeto del cambio literario", un texto originalmente redactado en 1978: "la literatura nacional es una institución las más de las veces, desde un punto de vista histórico-literario, no ya insuficiente... sino espúrea y fraudulenta. Las raíces de la imaginación poética se hunden en la lengua y en la vida, no en las naciones ni en las razas" (Guillén 1989:235). Y sin embargo, ya apuntaba, un poco más adelante, en la dirección seguida desde entonces por otros investigadores: "La creación de *cánones* nacionales –de sistemas de autores, valorados y generalmente recomendados como autoridades– es digna de cuidadoso estudio" (Guillén 1989:236).

Otro de los pioneros fundamentales en el análisis de la historiografía literaria española es, sin duda, José Carlos Mainer, autor de estudios fundacionales como "De historiografía literaria española: el fundamento liberal" (1981) o "La invención de la literatura española" (1994), en los que se acerca al proceso de composición de las historias de la literatura española para descubrir los elementos ideológicos o identitarios que los explican. Trabajos suyos posteriores, como *Historia, literatura, sociedad* (2000) o *La filología en el Purgatorio* (2000) han insistido precisamente en esta misma línea, completando un amplio panorama personal sobre la creación y evolución de la filología

y la historia literaria españolas, desde su fundación en el siglo XIX hasta la segunda mitad del siglo XX.

Desde que Claudio Guillén afirmara el interés de la historia literaria como objeto de estudio a finales de los años 70, son muchos en efecto los investigadores que han seguido su recomendación, y varios, en el momento actual, los equipos de investigación que tienen este campo por objeto de estudio. Uno de los más productivos e interesantes es sin duda el surgido en la Universidad de Zaragoza en torno a las figuras de Mainer y de Leonardo Romero Tobar. Ya hemos hablado de las obras compuestas por el primero; al segundo se debe un conjunto de estudios, individuales y colectivos, entre los que destacan *Historia literaria / Historia de la literatura* (2004), volumen colectivo que recoge las contribuciones de un simposio sobre el mismo tema desarrollado en Zaragoza el año anterior con el título de "La Historia Literaria: teoría y práctica" (10-11 de abril de 2003); o *La literatura en su historia* (2006), en que se recogen varias de sus propias contribuciones sobre este tema, entre ellas "La historia literaria, toda problemas" (incluida también en el volumen anterior, y ya citada más arriba en este mismo trabajo) o "La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX", originalmente publicado en 1996, y que constituye un interesantísimo y completo repaso a las producciones historiográficas del siglo XIX.

Estos trabajos de Mainer y Romero Tobar se completan, además, con los producidos por otros miembros del grupo de investigación, como la "Bibliografía sobre la Historia de la Literatura Española en su contexto institucional" de Rosa María López (1996) o los trabajos de Martín Ezpeleta (el último de ellos, *Las historias literarias de la generación del 27*, actualmente en prensa).

Igualmente productivo, aunque desde una orientación algo distinta (más interdisciplinar y comparatista, y dirigida a la producción a su vez de una historia literaria de estas características) es el grupo de investigación radicado en la Universidade de Santiago de Compostela, en torno a Fernando Cabo, César Domínguez, Anxo Abuín o Anxo Tarrío Varela. Los dos últimos son los compiladores de un volumen teórico, *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da Península Ibérica* (2004), que sirve de preparación precisamente para una posterior obra de historiografía práctica, desde una perspectiva comparatista y panhispánica. Además de esta magna obra principal, los miembros del grupo también han producido trabajos individuales de investigación en torno a la historia literaria, entre los que cabe

mencionar los de Fernando Cabo (2001, 2004, 2008) o los de César Domínguez (2004 y 2006), entre otros.

La pujanza de ambos grupos de investigación, sin embargo, no agota el horizonte de los estudios actuales sobre historia literaria española: son muchos los críticos que, provenientes de distintas ramas de los estudios literarios, han dedicado uno o varios trabajos a analizar algún aspecto concreto de la historia literaria española. El más estudiado, precisamente por su centralidad en la historiografía literaria romántica y también, curiosamente, en las actuales investigaciones filológicas en España, es el teatro español del Siglo de Oro, del que se han ocupado, por ejemplo, Pozuelo Yvancos (2000c) o Ricardo Senabre (1998).

También la recepción historiográfica de los principales dramaturgos de esta época ha sido objeto de especial interés. A Lope de Vega, por ejemplo, está dedicado un completo monográfico, *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega* (García de Santo Tomás 2000), en que se analiza el proceso de su canonización y las diversas lecturas que su obra ha recibido a lo largo de los cuatro últimos siglos. También Joan Oleza ha dedicado un agudo artículo a la recepción romántica de Lope (1996), pero en este caso visto a través de los ojos de Adolf Friedrich von Schack (de cuya historia del teatro nos ocuparemos en el apartado 6.6 de este estudio), mientras que Felipe Pedraza ha analizado "La formación del canon dramático de Lope" (2001), y es autor de un estudio similar acerca de las interpretaciones de Rojas Zorrilla (2007).

Otro autor cuya recepción en la crítica, las historias y los manuales ha sido estudiada con cierta amplitud es Miguel de Cervantes, en especial, por supuesto, el *Quijote*. Además de las antologías de textos críticos de Ascensión Rivas Hernández (1998) y María Ángeles Varela Olea (2003), disponemos del completo estudio de Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, publicado originalmente en 1978 pero reeditado en 2005 con ocasión del centenario de la novela cervantina, en la que se realiza un atinado estudio del modo en que el *Quijote* y sus personajes han sido interpretados durante los siglos XIX y XX.

En otros trabajos no es un determinado autor o época el objeto del estudio historiográfico, sino un determinado concepto o movimiento. Es el caso, por ejemplo, del estudio de Manuel Blecua en torno al "concepto de Siglo de Oro" (2004), o acerca

del significado del término "literatura", desarrollado por Abad Nebot (2001) o por el propio Aullón de Haro (1994b).

También determinados críticos o historiadores han recibido una atención pormenorizada: es el caso, evidentemente, de los grandes fundadores de la filología hispánica, como Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo o Menéndez Pidal (cuya bibliografía, para no ser prolijos, citaremos en los apartados correspondientes de este estudio: 6.9, 6.10 y 6.16); pero también otros historiadores como Juan Andrés (véase Aullón de Haro, Navarro Pastor y García Gabaldón 2002), Agustín Durán (Gies 1975), Böhl de Faber (Carnero 1978, Pérez Isasi 2006a), Gil de Zárate (Senabre 1998, Ramos Corrada 2001), Amador de los Ríos (Pozuelo Yvancos 2002b), Ticknor (Dewey Amner 1928, Rathbun 1960), el Conde de Schack (Oleza 1996), Chabás (Martín Ezpeleta, en prensa) o Valbuena Prat (Pozuelo Yvancos 2000a, Díez de Revenga 2004, Serrano Asenjo 2006; Martín Ezpeleta, en prensa).

Por último, existen también obras de conjunto que, desde determinados planteamientos, pretenden iluminar periodos amplios de la crítica, la filología o la historiografía literaria española. Es el caso de las obras ya mencionadas de José Carlos Mainer (1988, 2000, 2001), o del trabajo de Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Figares (2005), centrado en el análisis de los manuales de enseñanza de literatura española producidos entre 1850 y 1960; del de Pedro Sainz Rodríguez (1989), que repasa la labor de los principales hispanistas hasta Menéndez Pelayo, incluidos autores como los jesuistas expulsos del siglo XVIII o Amador de los Ríos; o del penetrante estudio de José Portolés (1986), en que se analiza la trayectoria de los principales autores de la filología española entre 1896 y 1952, entre ellos Ramón Menéndez Pidal, relacionándolos además con las corrientes de pensamiento (positivista e idealista) dominantes en cada momento.

1.3.- Objetivos y metodología

Este estudio, como no podía ser de otra manera, se integra en el conjunto de las obras recién citadas, y comparte con ellas un mismo objetivo: el de completar la presentación y la interpretación contextualizada de la formación y el desarrollo de la historiografía literaria española entre 1800 y 1939, tanto en las historias de la literatura propiamente dichas, como en los manuales de enseñanza escritos durante ese mismo periodo, como en las obras de algunos de los críticos y filólogos fundamentales, sin cuyas aportaciones sería difícil comprender la deriva de la moderna historia literaria

española[15]. Intenta cumplir este estudio, de este modo, con una petición que se podía leer, por ejemplo, en Romero Tobar (1996:151): la de narrar la "Historia de las Historias de la Literatura Española", del mismo modo que Giovanni Getto lo hiciera con las italianas hace ya sesenta años (1948).

En el caso de este trabajo, nos hemos propuesto además analizar concretamente la relación entre el sistema literario y crítico español, y la naciente identidad nacional española, surgida, como veremos en el apartado 3 de este trabajo, a comienzos del siglo XIX. No se trata de una relación arbitrariamente establecida ni impuesta por *apriorismos* teóricos: como esperamos demostrar, el surgimiento de las modernas historias literarias nacionales está inseparablemente unido con la aparición de los modernos nacionalismos europeos, hasta el punto de que son estos mismos planteamientos nacionalistas los que explican algunas de sus características definitorias (la división de la historia literaria europea en historias literarias nacionales, en primer lugar; en segundo lugar, su subordinación a conceptos como el de "espíritu del pueblo" o "literatura nacional").

Para llevar a cabo esta labor, realizaremos, en primer lugar, una sucinta presentación teórica de las principales líneas dominantes en las actuales teorías acerca de la identidad nacional (capítulo 2 de este trabajo), así como un breve repaso cronológico del nacimiento y la diversificación del nacionalismo español y su influencia en la configuración de la historiografía española (capítulo 3). Ambos apartados, aunque no son propiamente el objeto de este estudio, son necesarios como contexto teórico e histórico imprescindible antes de pasar al análisis efectivo del corpus.

Dicho análisis, que ocupa los apartados 5, 6, 7 y 8 de este trabajo, se realizará por otra parte en un doble sentido. En primer lugar, en los apartados 5 y 6 se realizará una cronología en la que se analizarán, pormenorizadamente y situándolas en su contexto, las obras fundamentales de la historiografía literaria española entre 1800 y 1939, atendiendo a sus rasgos configuradores básicos y detallando la interpretación que en ellas se realiza de los diversos autores, obras y periodos de la literatura española. Posteriormente, en los apartados 7 y 8 se realizará un estudio vertical o transversal, es decir, diacrónico, de la evolución de diversos conceptos fundamentales en la historiografía literaria hispánica, como los de "historia", "literatura" o "nación"

[15] Una justificación más amplia y detallada del corpus elegido para este estudio, así como la explicación de las inclusiones y exclusiones concretas por las que se ha optado, se encuentra en el apartado 4 del presente trabajo.

(capítulo 7), así como de la recepción de algunos hitos especialmente significativos de la historia literaria española (capítulo 8).

Tras este doble análisis (horizontal y sincrónico primero; vertical o diacrónico después), estaremos en condiciones de extraer conclusiones generales acerca de la configuración y evolución del canon literario español en el periodo elegido.

2.- El concepto de identidad nacional y el nacimiento del nacionalismo

Los dos temas de los que se ocupa este apartado, es decir, la definición y la cronología del concepto de nación, pueden ser considerados independientemente, pero el desarrollo que aquí proponemos intenta demostrar que ambos se solapan y que no puede debatirse uno sin hacer mención del otro; que cada corriente y cada autor define la nación, la nacionalidad y el nacionalismo en función de la postura que adopta en cuanto a su momento histórico de aparición. No lo decimos en el mismo sentido que Gellner, para quien las naciones "sólo pueden definirse atendiendo a la era del nacionalismo" (1988:79), sino en el sentido de que todas las definiciones, incluida la de Gellner, presuponen unos planteamientos acerca de la cronología del fenómeno que no son en absoluto compartidos por el resto de autores en sus respectivas posiciones.

Como veremos, uno de los problemas específicos del concepto de nación es la imposibilidad de alcanzar un consenso científico de mínimos desde el que comenzar el debate. Para unos, la nación es una entidad intemporal, anterior a su manifestación en forma de Estado; para otros, un invento asombrosamente reciente. Para unos es una realidad inherente al ser humano, universal e insustituible; para otros, es algo tan contingente que ni tenía que haber surgido, ni tiene por qué seguir existiendo.

A lo largo de este capítulo se analizarán por lo tanto las distintas posibles definiciones de "nación", un término que ha demostrado ser esquivo a la acotación científica, así como de otros términos relacionados que se complementan y en ocasiones se sustituyen tanto en los textos teóricos como en los históricos, y por supuesto en los propios discursos nacionalistas.

2.1.- Definición de conceptos

Antes de analizar las distintas posturas acerca de la "definición-cronología" del concepto de nación, es preciso deslindar las diferencias entre términos peligrosamente próximos, como son los de *nación*, *pueblo* y *Estado*. La razón de que sea necesario distinguirlos está en las múltiples confusiones que suscitan, a causa de su proximidad semántica, en el lenguaje común y también en el histórico, por lo que su uso puede transparentar una determinada visión nacionalista.

La confusión más usual es la que hace sinónimos los conceptos de *nación* y *Estado*. Sin embargo, debe distinguirse claramente lo que es la organización política, administrativa y burocrática (el Estado), de las comunidades humanas, supuestamente diferenciadas y culturalmente homogéneas, voluntariamente autoconscientes, es decir, de las etnias o naciones que se inscriben dentro de ese Estado. El Estado controla los mecanismos de poder de una comunidad. De acuerdo con la definición de Max Weber: "es el agente que detenta el monopolio de la violencia legítima y de la exacción de impuestos dentro de la sociedad" (citado en Gellner, 1988:16). Las naciones o etnias están sujetas a ese poder, lo consideren legítimo o no; se sientan representadas por ese Estado o no. De hecho, los movimientos nacionalistas de separación tienen su origen precisamente en situaciones en las que una etnia o nación, incluida en un Estado plurinacional, se revela contra un poder que considera ilegítimo, por ser ejercido, mayoritariamente, por una etnia o nación distinta a la propia.

Una idea común subyace a todos estos movimientos nacionalistas: la de que debe existir identidad de fronteras entre los Estados y las naciones. Esta idea, desconocida en el mundo anterior a la Revolución Francesa, no se impuso tampoco uniformemente en todo el mundo ni en el mismo momento: el Congreso de Viena (1815) y el Tratado de Versalles (1919) son sus dos grandes hitos, a pesar de los inmensos problemas suscitados por las divisiones, muchas veces interesadas, que en ellos se llevaron a cabo[16]. En esta línea, puede muy bien incluirse la tesis de J. Breuilly, para quien toda lucha nacionalista es sencillamente una lucha por el control del poder estatal, camuflado bajo otras premisas:

> Aquí nos ocuparemos principalmente del nacionalismo como una forma de política entendida, sobre todo, como de oposición... Considerado desde un punto de vista muy amplio, una oposición nacionalista mantiene tres clases de relación con el Estado existente. O bien intenta separarse del Estado, o trata de acceder al poder del mismo para reformarlo, o busca unirse con otros Estados. (Breuilly 1990:22)

De ahí que en su obra *Nacionalismo y estado* rechace cualquier acercamiento teórico al nacionalismo, que no sería otra cosa que caer en los engaños de las distintas clases en lucha (no siempre las dominantes) por hacerse con el poder.

[16] Estos problemas sólo prueban dos de los argumentos más importantes de los críticos del nacionalismo: el primero, que no es posible distinguir naciones con la claridad que afirman los nacionalistas; el segundo, que aun en el caso de distinguirlas, no es posible (o al menos no es fácil) crear Estados independientes para cada nacionalidad en cada zona que ocupa. En zonas con una abigarrada mezcla de etnias y naciones, como la Europa del Este o el África subsahariana, las soluciones adoptadas pueden ser más que discutibles, con el peligro que esto conlleva de conflictos étnicos.

Otros términos cercanos a éstos han sido comúnmente desterrados del debate científico en torno a la nacionalidad, a pesar de su vigencia en el discurso político y a su recurrencia en los textos nacionalistas. El más importante de estos términos es el de *pueblo*, en el que confluyen al menos tres significados distintos[17]: por un lado, en un sentido no nacionalista, "pueblo" sería la población, o aquella parte de ella, que tiene derecho a la ciudadanía, y en quien reside por lo tanto la soberanía de un determinado estado, imperio o nación. Es este precisamente el sentido en el que se usaba el latino *populus*, como opuesto a *gens,* reservado a aquellos pueblos no latinizados, y por tanto excluidos de la ciudadanía y la ley romanas. Este uso del término ha permanecido vigente al menos hasta la Ilustración ("todo por el pueblo pero sin el pueblo"), y es el que puede identificarse en los textos de Rousseau y Montesquieu, de Voltaire y de Jovellanos.

Sin embargo, esta acepción ha sufrido con posterioridad la "invasión" semántica de la otra acepción, de origen romántico y carácter esencialmente nacionalista. En esta segunda acepción, "pueblo" no es ya la población legal de un determinado territorio o estado, sino todas aquellas personas unidas por un conjunto de rasgos étnicos o culturales; es decir, se ha transformado en un sinónimo de "nación". Ya en algunas traducciones bíblicas *natio* y *gens* alternan para designar a determinadas agrupaciones de población, lo que en lengua vernácula debió ser traducido como "nación" y "pueblo", a falta de un equivalente moderno para *gens*[18].

En cuanto al término *nación*, centro de nuestra discusión, podemos aceptar con Greenfeld (1995:9) que ha sufrido, desde sus orígenes, una evolución determinada por la ampliación de su uso a campos distintos. Esta definición pasa luego a las universidades medievales, donde los estudiantes se agrupaban en naciones, con un sentido ya ampliado: además de un origen común, se supone a los pertenecientes a una *natio* universitaria una comunidad de opinión. De esta forma, se añade al término el matiz de capacidad de decisión común, de que antes carecía.

Este matiz se amplifica en la siguiente evolución del término, producida por su uso en el contexto de los concilios eclesiásticos. También aquí los participantes se reúnen en naciones; también aquí mantienen una común opinión, una solidaridad a

[17] Dejando a un lado, por supuesto, el que aquí es impertinente de "población pequeña".
[18] Véase en Hastings (2000) la discusión en torno a la evolución de estos términos a partir de sus traducciones bíblicas.

partir de su origen. Pero además, no eran ya sólo gentes de origen común con capacidad de decisión: ahora eran, de entre sus compatriotas, *aquéllos que tenían capacidad de decisión*. Se vuelve así fundamental el concepto de poder o soberanía autónoma en la definición de lo que es una nación. No sólo se trata de pensar igual: también hay que tener voz, y voto, para hacer que esa decisión sea efectiva.

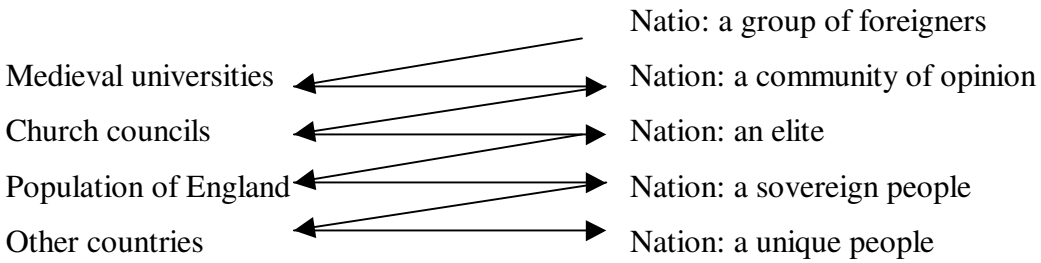
Aún nos quedan dos pasos más hasta alcanzar la visión moderna del concepto de nación. El primero, según Greenfeld, se da en la Inglaterra tardomedieval, cuando, aplicado a sí mismo por el pueblo inglés, por primera vez toma el sentido de "comunidad soberana", es decir, prácticamente un sinónimo de "pueblo". Y será por último al pasar a otros países (Holanda y Francia primero, luego España, Alemania, Italia...) cuando el término se cargue de connotaciones nacionalistas, pasando a significar, como lo hace aún hoy, "pueblo único y diferenciado de los que le rodean".

Como volveremos a explicar más adelante, resulta difícil sostener la idea de que el pueblo inglés tardomedieval fuera soberano, o nacional (en el sentido en que él lo supone), ya que la misma estructura social medieval fomentaba una estratificación vertical muy clara, en la que la división entre unas capas superiores unificadas y otras inferiores disgregadas en torno a identidades menores, es tajante e infranqueable[19]. Así pues, para dar una evolución que se corresponda mejor con el concepto que más adelante manejaremos de nacionalización moderna, es posible sustituir los dos últimos movimientos semánticos propuestos por Greenfeld por otros dos: en primer lugar, la aplicación de la "nación" conciliar al conjunto del Estado, hace que se extrapole a él el sentido de "elite con capacidad de decisión". De esta forma, durante la Edad Media tardía, y también el Renacimiento, "nación" es un término empleado para referirse generalmente a las capas más altas de la sociedad, en quienes reside la capacidad de decisión, aunque a veces, implícitamente, se refirieran con él también a un pueblo que no tenía conocimiento ni intención de pertenecer a dicha nación.

Por último, con la llegada de la educación masiva, de la socialización del servicio militar, y por supuesto con la participación del pueblo en la vida política, "nación" llegó realmente a ser sinónimo de "pueblo" (de ahí la alternancia entre "soberanía nacional" y "soberanía popular" en las constituciones del siglo XIX), ya que todo el pueblo (idealmente) había adquirido la misma capacidad de decisión que antes se reservaba a la aristocracia y al clero.

[19] Véase el análisis de los planteamientos de Gellner, en el apartado 2.2.2.2 de este estudio.

He aquí resumida la evolución según Greenfeld:



El empleo del término "moderno" en este contexto se relaciona con las teorías a las que nos referiremos en el apartado siguiente, a las que daremos el calificativo genérico de "modernistas", y que sitúan el momento del nacimiento de las naciones, o bien en la Edad Media (caso de los "medievalistas", entre los que se encuentra el propio Greenfeld), o bien en el periodo posterior a la Revolución Francesa, en la que se abre indudablemente la era de los nacionalismos que ha venido a dominar toda la esfera política de los siglos XIX y XX.

El hecho de rechazar la aplicación del término *nación* para comunidades anteriores al siglo XVIII-XIX nos lleva inevitablemente a otro conflicto: cómo denominar a estas comunidades sociales, políticas e identitarias que, de hecho, existían desde mucho tiempo antes. En realidad, no todos los autores estarían de acuerdo en aceptar esta distinción. Para unos, los de talante nacionalista sobre todo, no hay diferencia sino continuidad entre unas y otras comunidades: lo que existen (desde siempre) son naciones aletargadas o naciones eternas, que sólo esperan el momento propicio para manifestarse y obtener un Estado *ad hoc*; en el otro extremo se situarían los modernistas más estrictos, como Anderson o Gellner, para quienes no existe ningún tipo de identidad comunitaria verdaderamente significativa (en el sentido en que lo son las naciones) previa al surgimiento del nacionalismo.

Para Anthony Smith, el gran impulsor del término *etnia* en los debates sobre el nacionalismo, en cambio, es posible hablar de un tipo concreto de identidad comunitaria, extendido por todo el mundo, que supera al de "tribu", "aldea" o "polis", y que sin embargo puede distinguirse del de "nación" tal y como se entiende desde el siglo XVIII. Éstas son las características de una etnia según Smith:

> Se pueden encontrar seis elementos principales de la comunidad étnica:
> 1. un gentilicio
> 2. un mito de origen común
> 3. recuerdos históricos compartidos

> 4. uno o varios elementos de cultura colectiva de carácter diferenciador
> 5. una asociación con una «patria» específica
> 6. un sentido de solidaridad hacia sectores significativos de la población. (Smith 1997:19)

Sorprende, leyendo esta definición, la proximidad, casi identidad, de lo que Smith llama "etnia" con lo que el lenguaje común llama "nación". En efecto, la obra de este autor puede llevar a un lector poco atento a la conclusión errónea de que para él, el Antiguo Egipto y la Francia moderna pertenecen al mismo tipo de comunidad. Sólo una aproximación cronológica e ideológica permite ver las diferencias. En primer lugar, aunque Smith no lo dice expresamente, la etnia es previa a la modernidad (a las revoluciones de los siglos XVIII y XIX); la nación, en cambio, es moderna por definición (lo veremos más adelante); en segundo lugar, la nación es también por definición democrática, en sentidos que han evolucionado igualmente a lo largo del tiempo: para que exista una nación, según Smith (y en esto concuerda con la mayoría de los modernistas) es necesario que exista participación activa de la comunidad en la vida social y política, a través de la educación, el ejército, las manifestaciones simbólicas o el derecho a voto[20].

De hecho, el propio Smith reconoce la dificultad, en la práctica, para distinguir etnias de naciones, dada la similitud de conceptos. Tanto es así, que cuando pone ejemplos de uno y otro en la actualidad, considera a Cataluña como una nación, y a Galicia en cambio como una etnia, sin que pueda explicarse claramente en qué consiste la diferencia entre una y otra en cuanto a niveles de participación, cohesión social o elementos culturales diferenciales.

Tal vez por esta misma dificultad de separar los conceptos de "etnia" y de "nación", otros autores, entre los que se encuentran por ejemplo Hobsbawm (1991) o Álvarez Junco (2000) para el caso español, prefieren hablar de "protonación", otorgando al concepto un sentido meramente cronológico, es decir: aquellas comunidades identitarias anteriores al nacimiento de las naciones, que, sin embargo, contienen en sí varios de los rasgos propios que posteriormente se adjudicará a éstas. A pesar de su utilidad práctica para evitar extrapolar el término "nación" a épocas en las que resulta claramente anacrónico, "protonación" tampoco está libre de problemas; el más importante de ellos es dar la impresión de que toda protonación (con una lengua,

[20] Dejamos para más adelante la discusión sobre si esta distinción es suficiente, y su confrontación con otras teorías modernistas, a nuestro juicio, más aclaratorias de la gran revolución que supuso la aparición del nacionalismo moderno.

unos mitos, una cultura...) está destinada a convertirse en nación –algo que la realidad histórica ha negado en infinidad de ejemplos–.

Tampoco el término "nacionalismo" está libre de controversia. Anthony Smith es quien ofrece una sistematización más efectiva de sus distintos significados:

> 1.- todo el proceso de formación y mantenimiento de las naciones o Estados-nación.
> 2.- la conciencia de pertenecer a una nación, junto con los sentimientos y aspiraciones a su seguridad y prosperidad.
> 3.- el lenguaje y el simbolismo de la "nación" y de su papel.
> 4.- una ideología, que incluye una doctrina cultural de las naciones y de la voluntad nacional y normas para que se hagan realidad las aspiraciones nacionales y la voluntad nacional, y
> 5.- el movimiento social y político que se propone alcanzar los objetivos de la nación y hacer realidad la voluntad nacional. (Smith 1997:66)

Para este estudio, como para la mayoría de trabajos científicos sobre el tema, los sentidos primordiales del término "nacionalismo" son los dos últimos, es decir, aquéllos que pueden situarse históricamente con la aparición, a lo largo del siglo XIX, de una ideología muy concreta que defiende la autonomía de las naciones como principio básico de ordenamiento geopolítico, y que vino acompañado de un conjunto de movimientos culturales, sociales y por supuesto políticos destinados a llevar a la práctica estos planteamientos.

A partir de estos puntos básicos de encuentro, aparecen sin embargo nuevas subdivisiones en el modo de comprender el nacionalismo. La oposición básica podría situarse, como hace Gellner (1988:17), entre quienes ofrecen una definición objetiva de nación (Smith, Hobsbawm...) y quienes optan por una subjetiva, basada en la propia conciencia del individuo (herederos de Renan, como Anderson). Estas dos posturas acerca de la definición de la nación se relacionan, a su vez, aunque no directa ni unívocamente, con las dos tendencias centrales del nacionalismo, de las que hablaremos nuevamente cuando enumeremos sus fuentes originales: los "nacionalismos étnicos" y los "nacionalismos territoriales".

El primero, el *nacionalismo étnico*, presupone a todos los miembros de la nación una ascendencia común, muchas veces mítica, relacionada con un antepasado originario, una historia común, y unas relaciones raciales, lingüísticas y culturales. Este tipo de nacionalismo suele denominarse "asiático" o "alemán", considerando que en dichos lugares ha primado históricamente el contenido racial de la nación sobre el político o comunitario.

El origen de esta ideología nacionalista etnicista debe situarse desde luego en la Alemania anterior a su unificación. En ella, algunos elementos ideológicos ya formulados con anterioridad[21] y otros nuevos se desarrollaron y conformaron una nueva forma de entender las relaciones con el poder, con la comunidad y también con la historia, y dieron lugar a la aparición del nacionalismo romántico, de carácter generalmente conservador.

Este tipo de nacionalismo se caracteriza por establecer de modo esencialista las características de la nación, a partir de elementos supuestamente objetivos: la raza, la lengua, la religión, la historia en común, etc. Así Herder, a quien se debe la plasmación del exitoso concepto del "espíritu del pueblo" (*Volksgeist*), considera que existe un carácter nacional, que se manifiesta en la historia de un pueblo y que se mantiene invariable a lo largo de los siglos: "La naturaleza educa a las familias; de ahí que el estado más natural sea también un pueblo con un carácter nacional. Este se conserva por miles de años y puede desarrollarse con mayor naturalidad si el príncipe respectivo se empeña en ello..." (Herder 1774).[22]

También Johan Gottlieb Fichte, autor de los *Discursos a la nación alemana* (uno de los textos fundamentales del nacionalismo, compuesto por unas lecciones dictadas por primera vez en 1807-1808), sitúa la lengua en el primer lugar en la constitución de una nación, junto con el origen étnico ("el alemán es ante todo una estirpe de los germanos", Fichte 1807:63). La importancia de la relación con el territorio se minimiza, mientras que la filosofía, la religión y la historia se consideran, según Fichte, manifestaciones del carácter del pueblo. De hecho, en la ideología de Fichte, hay una estrecha relación entre el destino del pueblo y la plasmación de una voluntad suprasensible en la forma del pueblo:

> Éste es un pueblo en el sentido superior de la palabra, y desde el punto de vista de un mundo espiritual: el conjunto total de hombres que conviven en sociedad y que se

[21] Sin entrar a debatir, como hacen Kedourie y Gellner, si escritores como Kant son o no "responsables" de la aparición del nacionalismo en el mundo, sin embargo sí puede advertirse cierta continuidad de algunos elementos; así, por ejemplo, ya Lord Shaftesbury había hablado antes que Herder de un cierto "espíritu del pueblo"; algunos teóricos de la política, como Rousseau o Montesquieu habían reconocido la necesidad de que la forma política de un pueblo se adaptase a su carácter, determinado por circunstancias como el clima; y por supuesto (lo que constituye el núcleo de la discusión Kedourie-Gellner), Kant había establecido el principio de la autodeterminación individual, lo que permitió a Fichte extenderlo al nivel colectivo. Véase Kedourie (1985).

[22] La idea de "carácter nacional" ha tenido una gran extensión entre los movimientos nacionalistas, como demuestra el estudio de Caro Baroja, *El mito del carácter nacional* (Caro Baroja 1970), donde estudia cómo se ha aplicado dicho mito en la historiografía española. En este mismo estudio lo veremos aparecer con profusión cuando analicemos los planteamientos fundamentales de la historiografía literaria romántica (apartado 7.2, entre otros).

> reproducen natural y espiritualmente de manera continuada, que está sometido en su totalidad a una determinada ley especial del desarrollo de lo divino a partir de él. (Fichte 1807-8:139)

Esta manifestación de lo divino a través de un pueblo exige, además, que sea el propio pueblo el que se gobierne por sí mismo, siempre que no haya renunciado a su propia identidad: "de la misma manera que, sin lugar a duda, es cierto que allí donde hay una lengua específica debe de existir también una nación específica con derecho a ocuparse de sus asuntos con autonomía y gobernarse ella misma..." (Fichte 1807-8:216).

Frente a esta rama de nacionalismo tradicionalmente denominado "alemán", que prima los sentimientos de pertenencia étnica frente a la mera participación política, y que pretenden basarse en criterios objetivos de pertenencia o exclusión (la lengua, la raza o la cultura –sea ésta lo que sea, y se defina como se defina... –), existe otra corriente, cuyo máximo exponente es el francés Renan, que podemos calificar de subjetivista y política.

Los planteamientos de Renan en *Qué es una nación*, conferencia dictada en 1882, parten en primer lugar de la negación de los principios étnicos objetivistas del nacionalismo alemán (que recordemos, en aquel momento había contribuido a la guerra franco-prusiana): una a una, Renan rechaza cada una de las supuestas bases de adscripción nacional, sean la pertenencia a una etnia, la lengua, la religión, la unidad económica de intereses, o la geografía. Rechazados estos planteamientos, sólo queda afirmar que la nación es un "principio espiritual" (Renan 1882:82), basado primordialmente en el peso impuesto por un pasado común, y que se materializa, metafóricamente, en un "plebiscito cotidiano" (Renan 1882:83) mediante el cual los pertenecientes a una nación se ratifican en su decisión de seguir perteneciendo a ella. Este plebiscito, por lo tanto, ancla la identidad nacional en la subjetividad, al mismo tiempo que la dota de un carácter voluntario, frente a concepciones sobrehumanas y providencialistas de la nación.

Pero Renan también establece dos principios fundamentales del nacionalismo tal y como se entiende a partir del siglo XIX: en primer lugar, su unión a sistemas políticos, más o menos democráticos, en los que exista una igualdad mínima de derechos de los ciudadanos ante la ley, y un control del poder en relación con sus súbditos. Dicho de otra manera, para que exista nacionalismo es necesario que exista un modelo político

similar al liberal instaurado en los distintos países europeos a lo largo del siglo XIX. Sin ciudadanos, dice Renan, no hay nación.

Y ésta es la causa de otra de sus grandes diferencias con respecto al nacionalismo étnico alemán: su modernismo. A pesar de asumir, como hemos dicho, que la nación es una construcción histórica, y que en muchos aspectos se basa en los hechos que ocurrieron (o no ocurrieron) en el pasado, Renan sostiene que las naciones como tales son un fenómeno relativamente moderno en la historia de la humanidad. "Egipto, China, la antigua Caldea, no fueron en modo alguno naciones" (Renan 1882:61); y no lo eran, como hemos dicho, porque no estaban constituidas como sociedades igualitarias.

2.2.- Teorías del nacionalismo: cronología del nacimiento de las naciones

Pasemos ya, pues, a estudiar cómo conciben las naciones los distintos estudiosos favorables, o contrarios, al nacionalismo. A grandes rasgos, pueden dividirse las diversas posturas en "perennistas" frente a "no perennistas", y este segundo grupo a su vez en "medievalistas" y "modernistas".[23]

2.2.1.- Posturas perennistas y primordialistas

Entre las primeras se sitúan todas aquellas que defienden que las naciones son un elemento permanente de la sociedad humana. Según las posturas perennistas, tanto los antiguos griegos como los primitivos hebreos son una nación. Más aún, las propias naciones modernas (es decir, España, Francia, Inglaterra) son entidades eternas que, si no han sido reconocidas políticamente hasta hace relativamente poco es porque han estado dormidas, por causas muchas veces externas a ellas mismas (invasiones, traiciones, manipulaciones externas). Sólo cuando despierten, obligadas igualmente por circunstancias externas o azuzadas por una apropiada *intelligentsia* nacional serán reconocidas como tales en el concierto internacional, lo que necesariamente supone la aceptación de su existencia previa.

A esta postura, la más extrema, identificable no sólo con nacionalismos decimonónicos, sino también con muchos de los actuales, podemos denominarla como "perennista" *sensu stricto*. Es la teoría manejada por algunos de los autores a los que nos hemos referido en el apartado anterior (Herder, Fichte, etc.). Para estos autores, la

[23] Esta clasificación está tomada, con ligeras modificaciones, de A. Smith (2000).

nación es una unidad identificable a lo largo del tiempo, desde unos orígenes míticos, enraizados en muchos casos con la divinidad, con un pasado histórico común y una serie de atributos culturales, hasta su expresión política actual, no siempre satisfactoria.

Éstas son, según Anthony Smith, las proposiciones fundamentales de la ideología, o "doctrina básica" del nacionalismo, que se enraiza precisamente con esta concepción perennista de las naciones:

> 1. El mundo está dividido en naciones, cada una de las cuales tiene su propia individualidad, su propia historia y su propio destino.
> 2. La nación es la fuente de todo poder político y social, y la lealtad a la nación sobrepasa a las demás lealtades.
> 3. Los seres humanos han de identificarse con una nación si quieren ser libres y realizarse.
> 4. Las naciones han de ser libres y seguras para que la paz y la justicia prevalezcan en el mundo. (Smith 1997:67-68)[24]

La necesidad de autogobierno se convierte así en uno de los presupuestos básicos de toda nación. No se concibe ningún otro sistema de gobierno capaz de asegurar la libertad y seguridad. Tampoco ésta es una idea intemporal que haya sido universalmente aceptada: hasta la edad moderna, prácticamente, se consideraba como ideal la existencia de un Estado plurinacional, capaz de garantizar la seguridad y la paz en sus territorios, idea que sobrevivió al menos desde Alejandro Magno hasta Napoleón. La idea nacionalista, es decir, que el ideal es el Estado nacional, se impuso precisamente tras la caída del Imperio Napoleónico, y todavía duran sus efectos en la configuración de las unidades políticas mundiales, si bien algunos autores creen que asistimos al agotamiento de este principio[25].

Los autores de corte nacionalista, sin embargo, no son tampoco tan unívocos como podría pensarse al respecto, ni en cuanto al origen ni en cuanto a la definición de las naciones. En primer lugar, encontramos en algunos de ellos una especie de cínico reconocimiento de su propia labor de "creadores de lo eterno": ni creen ni fingen creer en la inmutabilidad de su propia nación, sino que se saben inventores y manipuladores voluntarios de la Historia.

El ejemplo más claro y más citado de esta autoconciencia cínica lo encontramos en un texto de Mazzini, el impulsor ideológico de la unificación italiana:

---

[24] Rodríguez Abascal (2000) analiza de manera admirable las consecuencias de la asunción de estos principios, así como la gran dificultad de distinguir un nacionalismo étnico de uno meramente cultural o político, y por lo tanto uno plenamente democrático de uno excluyente.

[25] Recuérdese por ejemplo la teoría del "patriotismo constitucional" de Habermas como propuesta para la superación del nacionalismo (Habermas 1989).

> La nación no existió nunca, dicen: por lo tanto no puede nunca existir. Pero nosotros –contemplando la cuestión desde la altura de nuestra síntesis organizadora– declaramos: La nación no ha existido hasta ahora; por lo tanto, debe existir en el futuro. Un pueblo destinado a realizar grandes cosas en aras de la humanidad debe constituirse un día u otro como nación. (Citado en Kohn 1966:163)

Además, a esta primera tendencia perennista se une la de los llamados "primordialistas", quienes defienden que la nación, como fenómeno social, sí es eterna, mientras que no lo son las naciones concretas en las que ese fenómeno se manifiesta. Para los primordialistas, la nación sería por lo tanto un constructo psico-social instintivo, heredero de las agrupaciones animales como manada o bandada, de orden superior a las comunidades de contacto real (como la tribu o la aldea), y que existe desde y para siempre, aunque adopte formas políticas distintas y se concrete en distintos ámbitos geográficos.

Esta idea primordialista de nación puede confundirse con la idea de *etnia* de A. Smith que presentábamos más arriba, concepto con el que se vinculan las comunidades premodernas desde las de Mesopotamia. Sin embargo, las similitudes no son tantas como para que sea aceptable llamar a Smith "primordialista", como hace Jon Juaristi en su introducción a John A. Hall (2000:13), ya que, en primer lugar, Smith emplea su concepto de "etnia" precisamente como *opuesto* a "nación", y no como sinónimo, y además, en ningún momento llega a afirmar que la reunión en etnias o naciones sea sustancial e inevitable al ser humano. Más bien se puede deducir de sus obras lo contrario, es decir, que durante un lapso que duró siglos, lo más común fue agruparse en torno a unidades sociales menores que la etnia, hasta que ésta apareció y se generalizó; y lo mismo sucedió con las naciones, a partir del Renacimiento, y sobre todo a partir de la Revolución Francesa.

2.2.2.- Posturas no perennistas (medievalistas y modernistas)

Entre las posturas que rechazan el carácter eterno de la nación existe una pluralidad aún mayor, ya que la gran mayoría de los estudiosos del nacionalismo en nuestro siglo se agrupan en torno a esa negación de la esencialidad del sentimiento nacional. Básicamente pueden distinguirse dos corrientes no perennistas: la de los medievalistas (quienes sitúan en la Inglaterra y Holanda medievales el origen de la nación) y los modernistas (para quienes antes de 1789 es imposible usar el término "nación" sin resultar anacrónico); y dentro de estos segundos coexisten teóricos que rechazan el nacionalismo en sí (como Kedourie), críticos marxistas modernistas en

sentido puro (como Gellner o Hobsbawm) o estudiosos de la nación como "narración", como Benedict Anderson o Homi Bahbha[26].

2.2.2.1.- Posturas "medievalistas"

La primera división entre modernistas puede situarse entre los "modernistas" *sensu stricto* y los "revisionistas" o "medievalistas", quienes defenderían que algunas naciones (sobre todo Inglaterra, y en menor medida Holanda y Francia) habían desarrollado ya su identidad antes de la Revolución Francesa y el Congreso de Viena, y mucho antes del concepto romántico de nacionalidad. Esta rama que denominamos "medievalista" tiene un precedente en el estudio de Carr (1945), quien analiza la evolución de las naciones-estado desde la disolución de los imperios medievales hasta nuestros días.

Según Carr, existe un primer nacionalismo que nace "with the gradual dissolution of the medieval unity of empire and church and the establishment of the national state and the national church" (Carr 1945:2)[27]. Esta primera, tímida etapa de nacionalismo europeo, terminaría con la Revolución Francesa, las guerras Napoleónicas y el Congreso de Viena, con el que se inaugura el segundo periodo.

A este segundo periodo correspondería el "nacionalismo moderno" ("modern nationalism"), cuyo fundador, en la forma en que se desarrolló durante el siglo XIX, es Rousseau, quien, "rejecting the embodiment of the nation in the personal sovereign or the ruling class, boldly identified 'nation' and 'people'" (Carr 1945:7). Es decir, se achaca a Rousseau la responsabilidad de haber pasado del cuarto al quinto sentido del término "nación", de acuerdo con el esquema que proponíamos más arriba a partir del de Greenfeld. La evolución de este segundo periodo hacia el nacionalismo étnico, un proceso de "socavamiento" (*undermine* en palabras de Carr) iniciado en torno a 1870, marcará la catástrofe que supone la Primera Guerra Mundial.

El tercer periodo en la teoría de Carr cubre la etapa de entreguerras, y se define por la explosión del crecimiento catastrófico del nacionalismo y la quiebra del internacionalismo, debido según Carr a tres razones: "the bringing of new social strata within the effective membership of the nation, the visible reunion of economic with

[26] Ya nos hemos referido a Homi Bahbha en el apartado 1.1.3 de este estudio, por su visión de la historia como objeto textual desde los planteamientos de los estudios postcoloniales. Valga citar, nuevamente, sus dos obras fundamentales (Bahbha 1990 y 1991).

[27] No nota aquí Carr ningún anacronismo en el hecho de usar los términos "Iglesia nacional" o "Estado nacional", obviamente extrapolados desde nuestro presente al pasado tardomedieval.

political power, and the increase in the number of nations" (Carr 1945:18). Tras la Segunda Guerra Mundial, consecuencia de estos nuevos nacionalismos agresivos, transformados en fascismos con la inclusión del totalitarismo y el racismo entre sus fundamentos, se abre una posible cuarta etapa cuyo signo el autor no se atreve a pronosticar.

Evidentemente, lo que Carr describe es una evolución de las relaciones entre poder, pueblos y Estados en los últimos siglos de historia europea. ¿Es esto, sin embargo, una historia de las naciones? El mayor problema del libro, dejando aparte su absoluto eurocentrismo, es que carece de una definición coherente y desarrollada de "nación" o de "nacionalismo". El propio Carr lo resume en estos términos:

> The nation is not a "natural" or "biological" group–in the sense, for example, of the family. It has no "natural" rights in the sense that the individual can be said to have natural rights[28]. The nation is not a definable and clearly recognizable entity; nor is it universal. It is confirmed to certain periods of history and to certain parts of the world. (Carr 1945:39)

La propia ambigüedad de la definición se comenta por sí misma. De ahí que, para Carr, sea tan "nacional" la España de 1600 como el Liechestein moderno. El mayor problema, una vez más, consiste en no preguntarse qué características se le exige a una comunidad para ser considerada nacional; de lo contrario, podría argüirse que la Grecia clásica era una nación, y antes de ella el Antiguo Egipto, y antes de ella las distintas poblaciones acadias, sumerias o hebreas. Por supuesto, incluso desde antes de la consolidación de la *pax romana*, no existe en Europa ninguna comunidad que pueda considerarse "nacional", y de ahí proviene el error de considerar que los Estados surgidos después del desmoronamiento del Imperio, necesariamente debían serlo, más cuando algunos de ellos "conectan" directamente con Estados-nación actuales, tales como Francia o Portugal (casos aún menos polémicos que España o Reino Unido).

Después de Carr, el "medievalista" más beligerante en sus planteamientos es el británico Hastings (2000), quien intenta probar, mediante documentación de la época y por la evolución social de la Inglaterra medieval, que ya desde la expansión del cristianismo por Beda el Venerable hay en Inglaterra un sentimiento de comunidad que podemos llamar nacional. Su concepto de nación sería similar al del resto de los autores

[28] Y sin embargo, las Naciones Unidas reconocerían años más tarde, en sucesivas resoluciones, derechos de pueblos y naciones a la decisión sobre su propio futuro: el llamado "derecho de autodeterminación". Una vez más, nos encontramos con un problema de definición: los pueblos tienen el derecho de autodeterminación; pero no hay manera objetiva de distinguir a un pueblo / nación de algo que no lo es.

modernistas, esto es, incluiría una cultura común, una identificación con un pasado y con un mito originarios, una lengua y una serie de características étnicas comunes. Deberían estar ausentes de su definición, en cambio, las ideas de igualdad ante la ley, participación social o educación y alfabetización, que tanto Smith como Gellner o Anderson incluyen entre los requisitos de una nación moderna[29].

Sí se observa, en este caso, una definición coherente de lo que es una "nación": "una *nación* es una comunidad mucho más consciente de sí misma que una etnia. Formada a partir de una o más etnias, y normalmente identificada por un corpus propio de textos escritos, posee o reclama el derecho a la identidad y a la autonomía política como pueblo, junto con el control de un territorio específico" (Hastings 2000:14). A pesar de abrir el camino a una definición subjetivista de la nacionalidad ("grupo de personas que *posee o reclama* la identidad"), la suya resulta una definición aplicable, en su conjunto, a las comunidades nacionales, aunque quizás también a otras, anteriores o diversas, igualmente autónomas e identificables (una vez más Egipto, o Israel).

Menos convincentes resultan los argumentos de Greenfeld (1995), quien al parecer intenta demostrar que todos los rasgos de la nación moderna (incluida la participación, la igualdad y la educación) estaban ya presentes en la Inglaterra medieval, pasaron luego a Francia y se expandieron posteriormente al resto de Europa y del mundo. Es el Protestantismo, según Greenfeld, el que hace posible este adelanto, ya que, además de fomentar los usos cultos del idioma nacional, también contribuyó a la alfabetización de las clases inferiores de la sociedad.

> Protestantism was able to perform this crucial *active* role in the furthering of English nationalism because it, to an unprecedented degree, stimulated literacy. Its effect was in part due to what it made people read, and to at least an equal extent resulted from the fact that it required them to read at all. (Greenfeld 1995:53)

Resulta discutible esta afirmación, aplicable quizás a una parte de la sociedad, pero no a su conjunto, que seguiría estando formado mayoritariamente por campesinos incultos, a quienes la Biblia les sería leída, en su propio idioma, es cierto, pero a través de la voz del pastor de la comunidad. Lo mismo puede decirse respecto a la participación activa en la vida política. Es cierto, desde luego, que el sistema parlamentario inglés estaba mucho más avanzado que los sistemas de Cortes español o francés en el camino a la igualdad de derechos; sin embargo, deducir cualquier forma de

[29] Más abajo volveremos sobre el tema de si estos requisitos pueden ser realmente exigibles a una nación o no.

democracia, en el sentido moderno, de esta relativa ampliación de los hombres públicos, resulta un tanto exagerado y anacrónico.

Además, tampoco las fuentes en que se basa Greenfeld para su estudio parecen las más adecuadas, ya que se componen, mayoritariamente, de textos literarios, políticos o religiosos en los que se hace referencia a la unidad nacional inglesa, y a partir de ellos se extrapola este sentimiento al conjunto de la sociedad. Conviene recordar que las clases dirigentes de las sociedades medievales (nobleza, Corte, burocracia) sí solían presentar un sentimiento de comunidad nacional, lo mismo en Inglaterra que en Francia o en España[30], sin que por ello consiguieran (ni quisieran, en muchos casos) extender ese sentimiento a las capas bajas de la sociedad. No sería suficiente con presentar por lo tanto escritos de esa clase dominante: habría, además, que argumentar de manera sólida cómo y hasta qué punto esos ideales consiguieron descender hasta una sociedad que, en aquel momento, no participaba ni en el ejército, ni en la elección política, ni en un sistema educativo común.

El último crítico aparentemente no modernista al que vamos a referirnos es Hans Kohn (1966), de quien Greenfeld parece haber aceptado la cronología de fundación del nacionalismo, ya que lo sigue casi con total fidelidad. Sin embargo, hemos preferido analizar sus posturas en último lugar, ya que hay una fundamental ambigüedad en sus planteamientos, que nace precisamente del hecho de que en él conviven dos concepciones distintas de lo que es una nación, el nacionalismo o la identidad nacional. Es significativo que de hecho rehuya siquiera un mínimo intento de definición del término "nación": "las nacionalidades son el producto de las fuerzas vitales de la historia y, por lo tanto, son fluctuantes y nunca rígidas. Son grupos de suma complejidad y es difícil definirlas con exactitud" (Kohn 1966:11).

En cuanto a su origen en el tiempo, es muy claro en sus planteamientos iniciales, pero muy contradictorio en sus desarrollos e implicaciones. Por una parte afirma:

> El nacionalismo es un estado de ánimo, en el cual el individuo siente que debe su lealtad suprema al Estado nacional. Durante la historia toda existió en grado variable un profundo apego por el propio suelo nativo, por las tradiciones locales y por la autoridad territorial establecida. (Kohn 1966:10)

Esta definición lo sitúa más cerca de posiciones primordialistas que de las modernistas, ya que parece defender que no sólo es inherente al hombre el sentimiento

[30] Volveremos a enfrentarnos a este problema en el apartado 3 de este estudio, referido concretamente a la identidad nacional española.

de pertenencia, sino también su expresión en forma de "amor a la patria", que él identifica con "nacionalismo". Pero a continuación añade lo siguiente:

> Pero sólo a fines del siglo XVIII se convirtió el nacionalismo, en el sentido moderno de la palabra, en un sentimiento generalmente reconocido que modela en grado creciente la vida pública y privada... Aun antes de la era del nacionalismo, encontramos individuos que profesan sentimientos similares. Pero estos sentimientos se limitan a individuos. Las masas no sienten nunca que su propia vida –cultural, política o económicamente– dependa del destino del cuerpo nacional. (Kohn 1966:10-11)

De esta manera, parece situarse en cambio con los modernistas puros, los que no admiten nación alguna antes (por poner una fecha simbólica) de la Revolución Francesa. Con todo, sí admite en cambio que "la primera manifestación plena del nacionalismo moderno tuvo lugar en la Inglaterra del siglo XVII" (Kohn 1966:20), con lo que ahora lo encontramos prácticamente defendiendo las tesis medievalistas, y como decíamos, como un precedente en plena sintonía con los postulados de Greenfeld (1995) o Hastings (2000).

Sin embargo, un párrafo que aparece más adelante en la misma obra nos ayudará a aclarar cuáles son sus dos definiciones distintas de "nacionalismo" y por tanto de "nación": "Herder no fue un nacionalista en el moderno sentido de la palabra. No pretendió la creación de un Estado-nación ni la unificación de las naciones. El concepto de nacionalidad no era para él un concepto político o biológico, sino espiritual o moral" (Kohn 1966:41). Así pues, Herder, de quien no se puede dudar que fuera un nacionalista, no lo era "en el sentido moderno de la palabra". Desde luego, poseía el sentimiento de pertenencia a la nacionalidad, el "amor a la patria". Lo que le faltaba, en cambio, eran las implicaciones políticas que ese sentimiento alcanzó durante el siglo XIX, especialmente en la Alemania de Herder. Frente a un nacionalismo-sentimiento, que puede existir intemporalmente y ser inherente a la humanidad, se define un nacionalismo-movimiento político, con unas reivindicaciones y unos planteamientos concretos en el tiempo y en el espacio.[31] En resumen, si tomamos la definición "política" de nacionalismo como la única válida (que es lo que parece sugerir el propio Kohn cuando lo sitúa, como fenómeno generalizado, a fines del siglo XVIII), Kohn sería en realidad un modernista puro, atrapado, eso sí, entre las telarañas conceptuales de los nacionalistas primordialistas.

2.2.2.2.- Posturas modernistas

[31] El problema de fondo es el de la polisemia del término "nacionalismo", al que ya nos hemos referido en el apartado 2.1. de este trabajo.

La postura de los modernistas puede definirse a partir de unos planteamientos comunes, a los que se añade luego el matiz definitorio de las tesis de cada autor. Este tronco común podría resumirse en los siguientes puntos:

-Las naciones no son eternas, son un fenómeno relativamente reciente, de carácter económico, sociopolítico y cultural.

-La idea de nación y el nacionalismo como movimiento político nacen a finales del siglo XVIII y principios del XIX.

-Las naciones no existirían si no las "activase" / "crease" un nacionalismo.

El otro precursor de las teorías modernistas, junto con Kohn, del que ya hemos hablado, es Elie Kedourie, quien en su libro ya clásico *Nacionalismo* (1985) hace algunas de las afirmaciones más extremas que se pueden leer en contra del nacionalismo y de sus ideólogos. Para Kedourie, el nacionalismo es el gran virus que ha corrompido a las sociedades europeas modernas. Es el causante de gran parte de los conflictos que han sacudido el continente, y de las divisiones que lo atraviesan. Además, añade Kedourie, lo más trágico es que el nacionalismo es un fenómeno contingente, es decir, la historia podría perfectamente haberse pasado sin él.

El nacionalismo, tal y como lo explica históricamente Kedourie, parte de la malinterpretación por parte de Fichte del principio de autodeterminación kantiano, y del concepto de "espíritu del pueblo" de Herder, adoptado también por Schlegel. Estas ideas, amalgamadas de la mejor manera posible (que no es muy buena, a juicio de Kedourie) fueron adoptadas por una serie de *diletantes* desubicados por las transformaciones sociales, como Mazzini en Italia, quienes consiguieron imponer la idea de que toda nación (real o inventada) debe tener su propio Estado, a cualquier precio.

Kedourie, por su parte, no ofrece ninguna definición propia de lo que es una nación, ni una cronología específica acerca del origen de su nacimiento. Parece aceptar tácitamente la realidad histórica, sin preocuparse de superponerle conceptos que sirvan para interpretarla o adaptarla a esquemas externos. Naciones, para Kedourie, serían las que se definieron en su momento como naciones (sin serlo, es decir, tergiversando la realidad, provocando la ruina de Europa); y nacieron cuando sus creadores las hicieron nacer, desde comienzos del siglo XIX.

No todos los autores son tan extremos en su rechazo del nacionalismo, ni por sus consecuencias ni por la evitabilidad de su nacimiento. Es cierto que Kedourie consigue

ofrecer una imagen coherente y útil de la formación de las ideologías nacionalistas, que nos será de mucha ayuda en el apartado tercero de este capítulo; sin embargo, su juicio general y sus valoraciones concretas sobre sus manifestaciones están demasiado condicionados por un rechazo apriorístico a partir de las últimas tragedias causadas por movimientos herederos, supuestamente, del nacionalismo: los fascismos y el nazismo[32].

Anthony Smith se sitúa en una postura modernista más moderada que el resto de los autores, y es desde luego uno de los autores más influyentes en este campo: en el terreno de las definiciones objetivistas, es claramente el autor más destacado, a pesar de las críticas que por ello ha recibido, entre otros, del propio Gellner. A Smith se debe, por así decirlo, la definición de la *task list* implícita a todo nacionalismo en su "creación" de una nación: territorio, historia común, mitos colectivos, cultura pública de masas (que incluiría lengua, literatura, arte, tradiciones, símbolos identitarios, y actualmente también selecciones deportivas y medios de comunicación nacionales), una economía unificada e igualdad de derechos y deberes para todos sus miembros (Smith 1997:13).

Si comparamos esta definición con la de *etnia* del mismo autor[33], llama la atención la similitud entre ambas. Tan sólo el término "algunos elementos culturales" ha sido sustituido por "una cultura pública de masas", la "asociación a una patria" por la posesión de un "territorio histórico"[34], y se han añadido la "economía unificada" y los "derechos y deberes legales iguales para todos sus miembros" en sustitución de la más vaga "solidaridad hacia sectores significativos de la población"[35]. La pregunta que plantea esta definición es la siguiente: ¿realmente hay diferencias específicas entre etnias y naciones? ¿No cabe suponer entonces que todas las etnias pueden fácilmente convertirse en naciones, y que todas las naciones han debido nacer de una etnia?

Se trata de una discusión que se ha prolongado, dentro de cauces científicos y amigables, entre Gellner, maestro, y Smith, discípulo, bajo el metafórico planteamiento

---

[32] Aunque no hay consenso entre los autores en la clasificación de estos movimientos: para A. Smith no son realmente nacionalistas, ya que se componen de muchos otros elementos ideológicos, a veces más importantes; idea que Gellner no comparte, ya que en su opinión los fascimos y el nazismo representan únicamente la última y brutal etapa a que se han visto conducidos los nacionalismos étnicos en circunstancias concretas.

[33] Véase el apartado 2.1 de este mismo estudio.

[34] La sustitución no es casual: según Smith, una etnia puede tener una relación afectiva con un territorio; una nación, en cambio, debe estar asentada en ella, habitarla y dominarla estatalmente (Smith 1997:36).

[35] Es fácil notar que ninguna de estas características de las naciones existían antes de la modernidad: ni la igualdad de derechos sin democracia, ni la posibilidad de una cultura pública de masas sin imprenta ni *mass media*, ni probablemente la economía unificada sin industrialización.

de: "¿tienen ombligo las naciones?"[36]. La metáfora está tomada de las discusiones escolásticas sobre la creación *ex nihilo* de Adán y Eva en el Génesis. En nuestro campo, los "ombligos" de las naciones serían precisamente las "etnias" de Smith: comunidades previas a la nación, con una identidad cultural, histórica, mítica, lingüística. Para Gellner, como veremos más abajo, es imposible que existieran estas comunidades, y si existían eran reducidas en extensión e intensidad. Smith, en cambio, cree que estas comunidades habían creado lazos poderosos, y que de hecho se encuentran detrás de la mayoría –aunque reconoce que no de todos– los "renacimientos" nacionalistas. La diferencia no es tan insalvable como parece en sus acalorados debates: no se trata tanto de si existen "protonaciones" o no; lo importante es que, según Gellner, aunque existan, no importan para la posterior fundación de una nacionalidad. Hay tanto naciones sin etnia como etnias sin nación.

Llegamos así al otro foco de discusión entre ambos autores: incluso aceptando que las naciones tienen ombligo, ¿por qué unos ombligos han generado naciones y otros no? ¿Por qué no "ladran todos los perros"? (nuevamente la metáfora es de Gellner, basada esta vez en una historia de Sherlock Holmes). Según Gellner, hay en el mundo decenas de miles de naciones potenciales, de las que sólo unas pocas han producido, y podrán producir nunca, naciones reales. Es imposible, dice, prever qué etnias se nacionalizarán y cuáles permanecerán "dormidas". La respuesta de Smith y de otros autores a esta objeción de Gellner, es bastante obvia. En primer lugar, Gellner se basa en el aspecto lingüístico para contar sus naciones potenciales, cuando la lengua casi nunca es el único elemento cohesivo que fomenta el nacionalismo. Además, Gellner es deliberadamente exagerado en sus exigencias: aunque está claro que no se puede prever dónde ni cuándo surgirá un nacionalismo, sí hay una serie de pautas, un conjunto de elementos culturales, sociales e históricos que, sumados, permiten comprender cuáles son las zonas y los momentos más susceptibles de producir un movimiento nacionalista. Lo cual no quiere decir, claro está, que se acierte siempre.

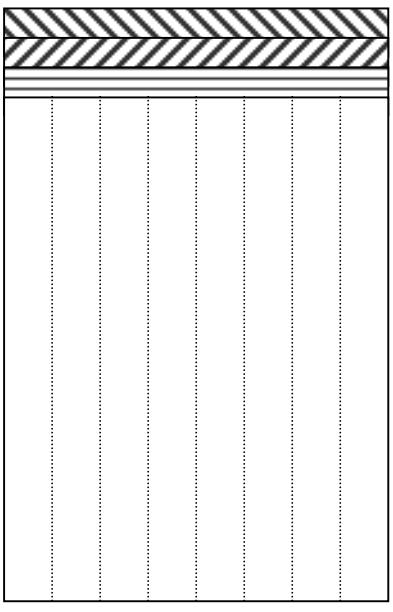
En cualquier caso, y a pesar de la innegable utilidad de la definición de nación de Smith, y de la innegable realidad de que existen comunidades anteriores a ellas que las prefiguran y que colaboran en su posterior formación, a pesar de todo ello parece insuficiente la separación, en la teoría de Smith, entre etnias y naciones. Tal y como él las define, parecería que de hecho naciones y etnias son el mismo hecho sociopolítico,

[36] Así aparece por ejemplo en Gellner (1988).

pero adaptado a distintos momentos históricos: ¿cómo podría una etnia ofrecer participación política, igualdad o educación a sus miembros antes de que ambas se generalizasen en ningún lugar del mundo? De lo que se trata, en definitiva, es de cargar de significado el fenómeno de nacimiento de las naciones en el siglo XIX, y no convertirlo en una tautología o un círculo vicioso.

Ésta es precisamente la tarea que acomete Ernest Gellner en su estudio del nacionalismo, que se inserta dentro de su visión global de la historia, dividida en tres periodos básicos: el preagrario, el agrario y el industrial. Cada uno de estos periodos comporta unos métodos interrelacionados en los campos de la producción, la coerción y la cognición (Gellner 1994). El nacionalismo, por sus propias características internas (sobre todo porque implica una gran intromisión del Estado-nación en la vida cotidiana, y una gran participación del ciudadano en la vida social), no *puede* aparecer antes de que se den las revoluciones que condujeron de la segunda a la tercera etapa.

Propone Gellner un esquema que facilita bastante la comprensión de este punto, y de muchos de los argumentos modernistas esbozados hasta ahora. En la sociedad agraria (civilizaciones clásicas, hasta la Edad Media europea) la sociedad contaba con unos estratos limitados, organizados horizontalmente, que se situaban en lo más alto de la "pirámide social"; se trataba de los clérigos, los nobles, los cortesanos, los burócratas, etc., para quienes desde luego sí existía un "pueblo" o "nación" con el que identificarse y al que defender cultural y militarmente. Por debajo de ellos, la inmensa masa campesina no tenía conciencia alguna de identidad nacional, cultural, ni de ningún otro tipo, de no ser una vaga "lealtad dinástica" a la Corona, ya que su estructuración social no era horizontal sino vertical, en comunidades cerradas basadas en el contacto directo como la aldea o la región. La figura sería ésta:



Para que este esquema se rompa y se pase a otra sociedad basada en las solidaridades horizontales (dentro de una misma clase social) y verticales (entre distintas clases sociales), como pretende ser la nación moderna, es necesario que se produzcan varias revoluciones simultáneas e interrelacionadas: industrial, social, tecnológica, política, cultural..., todas ellas catalizadas por la revolución industrial, que fomentada por la revolución tecnológica, hace necesaria la aparición de nuevas estructuras económicas (capitalismo) y sociales, con mayor movilidad dentro de la propia clase; ello exige una educación nueva, que prepare a los individuos para integrarse en la maquinaria capitalista, lo que, junto con el desarrollo de la imprenta y de los medios de comunicación desemboca en la aparición de una cultura de masas...

Se situaría así Gellner en una postura cercana a los autores marxistas que consideran el nacionalismo como propio de la superestructura del capitalismo, aunque con un desarrollo "funcionalista", que parte de un análisis histórico de los movimientos sociales y analiza las funciones que unos y otros cumplen en el sistema antes y después del cambio. Así, el nacionalismo no es una contingencia, sino una necesidad producida por los movimientos sociales, políticos y económicos de los siglos XVI-XVIII. No así las naciones, que son según Gellner creaciones artificiales, y que como concepto resultan indefinibles, sea a través del esquivo concepto de "cultura", sea a partir de la "voluntad" de los ciudadanos[37]. De hecho, afirma, sólo puede definirse la "nación" como entidad dentro del contexto del nacionalismo. Fuera de él, el término "nación" carece de todo sentido, o lo que es lo mismo, según su celebrado aforismo: "El nacionalismo engendra a las naciones, no a la inversa" (Gellner 1988: 80).

Por último, Gellner defiende dos esquemas de evolución del nacionalismo, uno temporal y otro espacial, que pueden ayudarnos igualmente a entender el nacionalismo español del que hablaremos más abajo. Así, Gellner distingue cinco etapas de transformación en la evolución del nacionalismo (Gellner 1999:73-94):

> 1.- Etapa vienesa, nacimiento de los nacionalismos, no se considera la etnicidad como elemento fundamental.
> 2.- Etapa del irredentismo, nacionalismo separatista con carácter étnico.
> 3.- El tratado de Versalles y Wilson, la consagración del "principio de nacionalidad": todo pueblo es una nación y tiene derecho a un Estado.
> 4.- Periodo de fascismos y limpieza étnica.

[37] "Debemos rechazar ese mito. Las naciones no son algo natural, no constituyen una versión política de la teoría de las clases naturales; y los estados nacionales no han sido tampoco el evidente destino final de los grupos étnicos o culturales. Lo que en realidad existen son culturas, culturas a menudo sutilmente agrupadas, a la sombra unas de otras, superpuestas, entremezcladas; y generalmente, aunque no siempre, existen unidades políticas de todas formas y tamaños" (Gellner 1988:70-71).

5.- Mitigación del sentimiento nacionalista, internacionalismo.

Estas fases coinciden, aproximadamente, con la expansión del nacionalismo hacia el este, de acuerdo a las siguientes zonas o "husos horarios" (Gellner 1999:97-110):

> A.- Grandes Estados dinásticos: España, Portugal, Francia e Inglaterra: nacionalismos desarrollados desde arriba por estados ya existentes.
> B.- Italia y Alemania: nacionalismos de unificación a partir de una cultura común, pero sin ningún Estado previo.
> C.- los Balcanes, el Cáucaso, el Volga... Nacionalismos secesionistas, étnicos y de complicada solución debido a la mezcla de etnias y culturas.
> D.- la exURSS, nacionalismos de separación con una cultura propia.

En el caso de España, situada en el primer "huso horario", debería corresponderle un nacionalismo no étnico, desarrollado desde arriba, y que evolucionase después, a través de las etapas propuestas, hacia la etnicidad y hacia el fascismo (no en su conjunto, pero sí al menos en una parte de la sociedad).

En una línea similar a la de Gellner se sitúa J. E. Hobsbawm, el mayor representante de la crítica marxista del nacionalismo. Parte Hobsbawm de unos fundamentos muy claros, no tan distintos a los de los demás modernistas. Él mismo los resume al comienzo de su libro *Naciones y nacionalismo desde 1780* (1991). He aquí los dos elementos que más nos interesan para nuestro estudio:

> 2.- Al igual que la mayoría de los estudiosos serios, no considero la nación como una entidad social primaria ni invariable. Pertenece exclusivamente a un periodo concreto y reciente desde el punto de vista histórico.
> 3.- La "cuestión nacional", como la llamaban los marxistas de antaño, se encuentra situada en el punto de intersección de la política, la tecnología y la transformación social. Las naciones existen no sólo en función de determinada clase de estado territorial o de la aspiración a crearlo... sino también en el contexto de determinada etapa del desarrollo tecnológico y económico... (Hobsbawm 1991:17-18)

Con estos dos planteamientos, Hobsbawm se sitúa en un lugar propio entre los modernistas. El punto segundo podría ser perfectamente asumido por Gellner, quien ya hemos visto que defiende una tesis muy parecida acerca de la indefinibilidad de la nación. El tercero, por su parte, lo vincula indirectamente con el acercamiento marxista, según el cual el nacionalismo debe explicarse a través de condicionamientos económicos, además de sociopolíticos. Sin embargo, no aparece en Hobsbawm, al menos en esta obra, el simplismo achacable a otros autores marxistas, para quienes el nacionalismo no es más que un instrumento de control en manos de las clases

dominantes, para sojuzgar a las clases dominadas e imponerles desde arriba un falso sentimiento de comunidad interclasista[38].

Un último punto en los planteamientos de Hobsbawm se refiere expresamente a un problema al que nos enfrentamos en este estudio: "La evolución de las naciones y el nacionalismo dentro de estos estados que existen desde hace tiempo como, por ejemplo, Gran Bretaña o Francia, no se ha estudiado muy intensivamente..." (Hobsbawm 1991:18). En efecto, el hecho de que estas naciones tuvieran un Estado "esperándolas" a su nacimiento parece haber convencido a los estudiosos de que no había necesidad de explicar nada, algo ciertamente poco acertado. España, y más aún Portugal, se ven especialmente relegados en los estudios sobre nacionalismo: casi nunca aparecen siquiera citadas (cfr. Greenfeld 1995), y cuando lo hacen, o bien se les despacha en unas pocas líneas, o bien se hace referencia únicamente a los nacionalismos separatistas *dentro* de España. Esta actitud conlleva dos peligros contrarios de los que debemos intentar huir: el primero, pensar que no existe un nacionalismo español; el segundo, pensar que la nación española existe de manera tan evidente, que no merece la pena discutirlo.

2.2.2.3.- Posturas subjetivistas

Los autores analizados hasta este punto pueden clasificarse entre los que se sitúan en una línea de definición claramente objetivista (Smith), y aquéllos que, prácticamente, renuncian a definir la nación como no sea dentro de su propio contexto, como fenómeno existente pero no definible. Benedict Anderson, por su parte, se sitúa también dentro del grupo que hemos denominado "modernistas *sensu stricto*", pero intenta una definición subjetivista en la línea del "plebiscito cotidiano" de Renan.

El título de su obra más conocida, *Comunidades Imaginadas* (1993), hace referencia precisamente a su definición del término "nación": "Así pues, con un espíritu antropológico propongo la definición siguiente de la nación: una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana" (Anderson 1993:23). Y a continuación, explica Anderson los términos de esta definición:

[38] Sí admite Hobsbawm que, históricamente, sobre todo a partir del alineamiento a la derecha de los nacionalismos europeos y de la Revolución Soviética, se advirtió una oposición dual entre nacionalismo y socialismo: a más nacionalismo, menos socialismo (internacionalista por definición), y viceversa (Hobsbawm 1991:132ss.). Esta indentificación contrasta en cambio con la postura de Stalin, más nacionalista que marxista en este punto. Volveremos brevemente sobre el tema en el apartado tercero de este capítulo.

> Es *imaginada* porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas[39]...
>
> La nación se imagina *limitada* porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones...
>
> Se imagina *soberana* porque el concepto nació en una época en que la Ilustración y la Revolución estaban destruyendo la legitimidad del reino dinástico jerárquico, divinamente ordenado...
>
> Por último, se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. (Anderson 1993:23-25)

El mayor problema que se puede achacar a esta definición es el carácter abstracto de sus términos, lo que hace que difícilmente sirva para deslindar a la nación de otras comunidades anteriores o inferiores que también pueden considerarse imaginadas, soberanas y limitadas (como las autonomías españolas o los cantones suizos). Su mayor virtud consiste en explicitar varios de los diversos aspectos de la idea modernista de nación que en otros autores quedan más veladas: el carácter histórico de sus planteamientos (a partir de la Ilustración); sus implicaciones políticas (exigencia de soberanía); su relación con un territorio que consideran propio y limitado, o su vinculación afectiva comunitaria, en un intento evidente de dar una definición de nación que no excluya ni los planteamientos étnicos ni los territoriales; ni las primeras naciones europeas ni las más modernas fruto de la descolonización.

En cuanto al momento de aparición de las naciones, ni que decir tiene que Anderson se sitúa entre quienes no reconocen nación alguna antes del siglo XVIII, si bien considera que los procesos de independencia de América del Norte y del Sur representan un precedente que no debe ser desdeñado, y al que tradicionalmente se ha prestado escasa atención.[40]

Para Anderson, como para Gellner y a diferencia de Kedourie, el nacionalismo no es un hecho casual, provocado por una *intelligentsia* aburrida, sino una necesidad histórica derivada de la continuada crisis de identidad de los intelectuales, ante la crisis

---

[39] Añade también Anderson aquí una nota de disensión con Gellner, para quien aparentemente las naciones son comunidades "más imaginadas" o "más artificiales" que las demás. "De hecho, dice Anderson, todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales de contacto directo (y quizás incluso estas) son imaginadas" (Anderson 1993:24).

[40] Otros autores como Gellner o Hobsbawm no estarían de acuerdo con esta afirmación, ya que el carácter de las revoluciones americanas fue, por un lado, un movimiento de clases medias y superiores criollas por un control económico y político mayor, sin intentar extender sus planteamientos a las clases inferiores; y por otro, como en el caso de los Estados Unidos, se basaba en ideales universales de libertad e igualdad, sin que supusiera una reafirmación de la cultura propia en oposición a la de la metrópoli, como sí sucederá en las descolonizaciones del siglo XX, o en los movimientos independentistas dentro de los grandes imperios europeos.

del sistema de creencias Ilustrado y la secularización de la vida individual y social. El nacionalismo se convierte así, para estos intelectuales de finales del siglo XVIII y de todo el XIX, en la única ideología completa capaz de responder a sus ansias de identificación y de infinito como individuos y como colectividad, más incluso que el marxismo, que niega y ridiculiza todo intento de trascendencia humana.

Pero hace además Anderson un análisis que lo sitúa más allá de los anteriores autores modernistas, y que lo enlazan con las contemporáneas teorías de la descolonización (Edward Said, Homi Bahbha...), según las cuales la nación, además de ser una construcción política, es el producto de una narración unitaria, construida sobre una nueva concepción de "tiempo vacío" (el concepto de tiempo inaugurado con la secularización social en el Renacimiento), y con sus ejemplos máximos en la novela realista del siglo XIX, y en la narración periodística. El hecho de construir narraciones colectivas en un tiempo vacío, constituye para Anderson el germen del sentimiento de comunidad que dará origen, precisamente, a la ideología nacionalista.

He aquí un cuadro que puede ayudar a comprender las relaciones entre las diversas teorías que hemos expuesto, en relación a cronología y a definición de las naciones:

<table>
<tr><td>Las naciones son</td><td>Principalmente herramientas de elites manipuladoras o máscaras ideológicas que esconden intereses</td><td>Principalmente expresiones de identidades auténticas</td><td>A la vez herramientas de las elites y expresiones auténticas de identidad</td></tr>
<tr><td>Realizaciones perennes y permanentes de la humanidad</td><td></td><td>Johan Gottfried Herder
La mayoría de los nacionalistas</td><td>Johan Gottlieb Fichte</td></tr>
<tr><td>(a menudo) continuidades con etnias premodernas</td><td></td><td colspan="2">Hastings
Anthony Smith</td></tr>
<tr><td>(mayoritariamente) modernas</td><td>Kedourie
J. E. Hobsbawm</td><td></td><td>Ernst Gellner
Benedict Anderson</td></tr>
</table>

Adaptación del cuadro propuesto por Brendan O'Leary (John A. Hall 2000:111)

2.3.- Recapitulación

Los planteamientos generales en que se basa este estudio, centrado en el nacimiento de la historiografía nacional española a comienzos del siglo XIX, parten de las teorías del nacionalismo recién estudiadas, en especial las de los autores de las corrientes no perennistas y modernistas. Al igual que Gellner o que Hobsbawm (o que

Álvarez Junco, como veremos en el capítulo siguiente), partimos del convencimiento de que no es posible emplear, sin caer en el anacronismo, los términos de "nación" o "nacionalismo" con anterioridad a 1800, y que, cuando surgen, son estos nacionalismos los que forjan las identidades nacionales correspondientes, y no al revés.

Por otra parte, el debate entre Gellner y Anthony Smith acerca de la existencia de otras identidades previas a la aparición de dichos nacionalismos, no debe preocuparnos en exceso para los objetos de este análisis: parece claro que existían en España ciertas solidaridades que pueden remontarse, según algunos autores (como vamos a ver también en el capítulo siguiente) hasta la Edad Media, o hasta los siglos XVI o XVII –llámense estas relaciones "étnicas", como quiere Smith, o "protonacionales", como propone Hobsbawm–. En todo caso, por el tipo de texto que estudiamos (las historias de la literatura nacional) y por el periodo elegido (entre 1800 y 1939), a nosotros sólo nos interesará un tipo específico de relación: la identidad nacional, y ésta, como acabamos de ver, y como insistiremos más adelante en numerosas ocasiones, sólo nace en el tránsito entre la Ilustración y el Romanticismo.

Sin embargo, esto no quiere decir que el estudio de los planteamientos nacionalistas, que hemos denominado perennistas o primordialistas, carezca de interés para el objeto de este estudio: son precisamente las teorías de Herder y Fichte, adaptadas al ámbito literario por los hermanos Schlegel fundamentalmente, las que dirigen y explican los propósitos de los propios historiadores que constituyen nuestro objeto de estudio. De ahí que la comprensión de dichos principios acerca del nacimiento de las naciones (manteniendo siempre, claro está, la distancia crítica necesaria) es fundamental para poder comprender los planteamientos nacionalistas subyacentes en la historiografía romántica.

3.- El nacionalismo español

3.1.- Orígenes históricos de la identidad española; orígenes del nacionalismo español[41]

A partir de los planteamientos teóricos expuestos en el capítulo anterior, resulta evidente que hay que emplear con gran cuidado el término "nación" para referirse a cualquier tipo de identidad comunitaria anterior a la Edad Moderna, y anterior también, muy probablemente, a las grandes revoluciones del siglo XIX. Ello no es obstáculo, sin embargo, para que, como muchos autores han hecho, puedan buscarse rastros de cierto sentido de unidad en épocas anteriores, especialmente a partir de la unificación del estado a partir del Renacimiento.

La investigación sobre el origen de la nación española está también íntimamente unida al estudio del origen del nacionalismo español; en efecto, conviene recordar las afirmaciones de Hobsbawm y de Gellner[42], según las cuales es imposible hablar de las naciones antes de la época de los nacionalismos, porque son los nacionalismos los que crean o inventan las naciones. Sin embargo, la discusión al respecto resulta complicada ya que, en múltiples ocasiones, incluso hasta nuestros días, los historiadores de la nación española no escapan a los propios planteamientos nacionalistas, buscando, por no decir con Hobsbawm "inventando", continuidades históricas que van más allá de donde sería razonable llevarlas.

De este modo, es posible leer afirmaciones como éstas: "La indiscutible comunidad de España tiene raíces viejas de más de dos milenios, lo que la coloca entre las dos o tres naciones más antiguas y más definidas de las que hoy integran la vieja Europa" (González Antón 1997:9); sin embargo, el propio autor, unos párrafos más adelante, refiriéndose a los nacionalismos periféricos afirma: "Los nacionalistas

[41] Dado que el campo al que pertenece el presente estudio no es propiamente el de la teoría política, ni el de la historia de España *tout court*, sino el de la historiografía literaria, esta rápida introducción al nacimiento y progreso del nacionalismo español debe ser considerada, precisamente, como una introducción o planteamiento de carácter muy general; por ello, no realizaremos un estudio exhaustivo ni de toda la bibliografía existente al respecto, ni de todos los problemas teóricos e históricos que este tema presenta. Para el estudio histórico del nacimiento del nacionalismo español estas páginas se basan, fundamentalmente, en González Antón (1997) y Álvarez Junco (2001); también son de singular importancia las obras de Blas Guerrero (1989), Juan Pablo Fusi (2000) o el volumen de *Reflexiones en torno al ser de España* publicado por la Real Academia de la Historia (1997); la reciente publicación de obras como la de Anna María García Rovira (1999) o Carlos Taibo (2007), entre otras muchas, demuestran la vigencia de los debates en torno al nacionalismo español, aun cuando las disputas políticas contaminen en demasiadas ocasiones los debates científicos o históricos.

[42] Véase el apartado 2.2.2.2 de este estudio.

retroproyectan sobre el pasado, incluso remoto, concepciones políticas que sólo han surgido en el mundo contemporáneo; es decir, después de la Revolución Francesa. La autoafirmación "nacional" de hoy se traduce en la búsqueda de esta nación en el ayer, sin detenerse ante el absurdo histórico"… (González Antón 1997:13)". Por lo demás, el resto del libro de González Antón es un más que notable repaso a las relaciones históricas de los distintos reinos de la "España" medieval, sus relaciones entre sí y con el colectivo, y el conjunto de identidades estatales, que no nacionales, que los conformaban.

Lo que este texto muestra es que, incluso entre aquellos historiadores españoles más rigurosos ha existido en muchas manifestaciones de la actividad historiográfica una relación muy estrecha con planteamientos nacionalistas, en especial en cuanto al intento de retrotraer los orígenes de la nación española lo más lejos posible en el tiempo[43]. Hay diversas formas de estructurar esta continuidad. Una, la más habitual, es la de considerar el territorio en el que se asienta (solución no carente de dificultades, obviamente):

> La arbitrariedad de la historia… desaparece en el mismo instante en que el estudio de la realidad se plantea siguiendo una instancia creadora comunitaria estructuralmente, es decir, manteniendo como línea principal de acción aquello que permanece de modo constante. La base fundamental de asentamiento de una Nación… es el territorio sobre el cual, en virtud de un proceso histórico constante, se constituye la Nación. (Hernández Sánchez-Barba 1995:23)

Nos interesa en todo caso investigar cuáles son los orígenes de la identidad nacional española en la historia, lo cual supone plantearse dos preguntas diferentes, cuyas respuestas son igualmente diversas: en qué momento se crea una cierta identidad colectiva que abarque todo el conjunto del territorio español (si es que dicha conciencia colectiva existe o existió, algo que no todos los historiadores defenderían con igual seguridad); y en segundo lugar, cuándo esa identidad se transformó en lo que propiamente, y de acuerdo a las definiciones del capítulo anterior, podemos llamar identidad nacional.

Respecto a la primera pregunta, no faltan en la historiografía española posiciones perennistas y primordialistas, que o bien consideran que la nación española

[43] Contrasta este intento de proyección al pasado con los intentos contrarios de historiadores cercanos a los nacionalismos periféricos, e incluso con la opinión de historiadores a quienes no cabe suponer nacionalistas de ningún género, como es el caso del francés Jacques Lafaye, quien llega a afirmar: "La Nation espagnole est donc jeune, puisqu'elle n'a pas encore deux siècles d'âge. Les nationalités régionales de la Péninsule ibérique sont au contraire anciennes ; elle sont nées il y a à peu près 1000 ans, comme on le voit en consultant les travaux des historiens médiévistes, en particulier en France Philippe Wolff, Pierre Bonnassie, Ch. E. Dufourcq et J. Gautier-Dalché" (Fondation Singer Polignac 1985 :28).

ha existido siempre como entidad abstracta, o bien ha existido como continuidad desde las primeras poblaciones prerromanas. Así, algunos historiadores, entre ellos Jiménez de Rada, consideraban a Tubal, quinto hijo de Jafet, hijo de Noé, como el ascendiente común de toda la nación española. Otros, sin recurrir a elementos bíblicos, situaban el nacimiento de dicha nación en la unión de dos pueblos, el celta y el ibero. Estos orígenes anteriores a la romanización tenían la ventaja, para la cosmovisión nacionalista, de poder asimilar como plenamente españoles a los héroes de la lucha contra las invasiones romanas y cartaginesas, como Viriato, o los habitantes de Sagunto o Numancia[44].

También la etapa de reinado visigótico es un posible punto de partida de la identidad española, ya que se trata del primer momento de independencia de un Estado (asumiendo que hasta cierto punto el de los visigodos fuera un reino con la suficiente unidad para ser considerado un Estado) que abarcase, con más o menos exactitud, los territorios de la Hispania Romana. Para las versiones tradicionalistas y católicas del nacionalismo español, la conversión de Recaredo al cristianismo tenía el aliciente, además, de suponer la primera identificación de comunidad y religión, algo que en cambio no sucede con el periodo de ocupación musulmana.

Al margen de estos intentos, impregnados generalmente de nacionalismo, de retrotraer el origen de la nación española más allá de la Edad Media, la discusión científica en torno al nacimiento de una cierta identidad española busca sus raíces, tras la disolución del Imperio romano, en el momento en el que el término España comienza a aplicarse a los distintos reinos cristianos, que se consideran a si mismos herederos de la primitiva provincia romana. Cabe plantearse, por lo tanto, si entre los reinos cristianos del Norte existía algún tipo de identidad o solidaridad que pudiéramos denominar "nacional" durante la Edad Media[45].

La respuesta a esta pregunta es por supuesto bien distinta según los planteamientos de los historiadores. Para los que se encuentran más próximos a posturas nacionalistas, el hecho de que se empleasen las fórmulas *Imperator Hispaniae* o *Rex Hispaniae*, "Rey de España" o "de las Españas" en los documentos oficiales de todos los reyes peninsulares de León, de Navarra o de Castilla, implica sin lugar a dudas que

[44] Véase la reflexión al respecto y las distintas tendencias en torno a los orígenes míticos de España derivados de la Biblia, en González Antón (1997:117).

[45] A este respecto, además de las obras de González Antón (1997) y Maravall (1997), véanse los trabajos recogidos en Palacio Atard (2005), en especial los de Julio Valdeón Baruque o Miguel Ángel Ladero Quesada.

todos ellos eran conscientes de ser parte de un todo que sólo podía aspirar a la unidad en el futuro[46]. Otros, en cambio, consideran que la aparición del plural en diversos documentos indica la multiplicidad de identidades interiores, de modo que la posible identidad de los reinos en torno al término singular España tenía más un sentido propagandístico (señalar a cada uno de los reinos como parte integrante, si no como heredero directo, del reino visigótico) que una intención asimiladora. Luis González Antón parece optar por esta segunda posibilidad: "Las masas se identifican más fácilmente con su rey propio y con el conjunto de las tierras que él domina, que con una idea de España que les resulta ajeno" (González Antón 1997:113)[47].

En todo caso, fuera cual fuera el nivel de identificación de estos reyes con un todo común, parece bastante dudoso que este sentimiento penetrase más allá de las capas dirigentes de la sociedad, entre quienes podía existir el deseo de impulsar una comunidad en el nivel superior de las relaciones comerciales, culturales y religiosas, pero que no debían de estar excesivamente interesados en expandir conciencia alguna entre los campesinos o las crecientes comunidades urbanas[48].

La misma pregunta puede ser planteada sobre el periodo del Imperio de los Habsburgo, es decir, podemos cuestionarnos hasta qué punto existía un carácter nacional durante el reinado de los Austrias. A favor de la identificación de los españoles con la política imperial parecen mostrarse los testimonios de abundantes escritores del Siglo de Oro, tales como Quevedo, Cervantes, Lope o Calderón, en quienes comienza a hacerse patente con especial fuerza el llamado "problema de España". Puede pensarse, como hace Juan Pablo Fusi, que durante esta etapa se robusteciera entre el pueblo lo que anteriormente no era sino una pretensión de las capas dominantes, esto es, la sensación de pertenecer a algo mayor que el propio Reino, que la propia región:

> El caso español cabría, plantearlo así: los españoles salieron de la Edad Media como un Estado unido y vagamente conscientes de su identidad. Pero fue en los casi dos siglos de dominio de la casa de los Austrias (1516-1700) cuando España se configuró como nación, esto es, como un Estado centralizado y sustentado en una cultura española

[46] Es la vision, por ejemplo, de Maravall (1954), para quien la utilización del plural, mucho menos abundante que el singular, no responde a ninguna coordenada de tipo ideológico o identitario, sino que más bien corresponde a una simple *variatio* retórica.

[47] Véase en cambio la opinión contraria de J.A. Maravall (1954:63-64). Por otra parte, obviamos en este punto el complejo aunque apasionante tema de la España musulmana y su inclusión o exclusión en el concepto general de nación.

[48] Recordemos el esquema de estructuración de la población propuesto por Gellner (apartado 2.2.2.2 de este estudio), en la que se defiende precisamente esta idea: la permeabilidad de las capas superiores de la sociedad frente a la relativa división estanca del resto de la sociedad, con un margen de identificación que no iría más allá de los límites geográficos de la comarca, salvo contadas excepciones (mercados, ferias, puertos, etc.), en las que el conocimiento de otros territorios más amplios no implicaría sin embargo ninguna identidad nacional, sino más bien todo lo contrario.

> (que cabría asociar a la religión católica y al arte y la literatura del Siglo de Oro). (Fusi 2000:50)

Esta identificación estaría reforzada, en este caso, por la multitud de ataques externos, tanto militares como ideológicos (la creación de la Leyenda Negra es el ejemplo más acabado) a los que se vio sometido el Imperio español: "las guerras de los Habsburgo tuvieron un efecto nacionalizador no porque los ejércitos fueran nacionales (eran profesionales contratados), sino porque favorecieron una imagen unitaria frente al enemigo exterior" (José Álvarez Junco 2001:50).

Con todo, al igual que en la etapa anterior, dado el mantenimiento generalizado de las fronteras legales y jurídicas interiores, y puesto que la situación económica y social siguió siendo similar a la medieval en muchos aspectos, cabe pensar que las identidades colectivas imperantes entre las capas populares siguiesen siendo más locales, más reducidas que la idea de España, y que lo que unía a cada región con el resto del Imperio era un cierto sentido de lealtad dinástica. A esta falta de identificación popular con la idea de España debió contribuir sin duda la ausencia de elementos comunes: el ejército no era nacional sino mercenario, la educación generalizada era inexistente, se mantenían las costumbres y muchas de las leyes propias de cada territorio (fueros, consejos, etc., a pesar de las sucesivas iniciativas para centralizar relativamente el Estado)…

Además, la identidad española se veía sumergida en otras dos identidades más amplias y no coincidentes: el Imperio de los Austrias (que, aun siendo español, era indudablemente más amplio que "España") y la Cristiandad, la Iglesia, un factor identitario con el que la dinastía reinante tuvo relaciones no siempre cordiales, de modo que resultaba complicado identificar unívocamente la cultura española con el catolicismo[49].

El siglo XVIII, tras la Guerra de Sucesión y con la llegada de los Borbones al trono español, supuso una nueva etapa de fortalecimiento del centralismo en España, con medidas destinadas a eliminar los remanentes de los fueros regionales, como los Decretos de Nueva Planta con los que se abolían los privilegios de las provincias levantinas. Estos decretos, acompañados por otras medidas de fortalecimiento del Estado, no consiguieron sin embargo difuminar las identidades internas a España, ni

[49] Por otra parte, como hemos argumentado en el capítulo anterior de nuestro estudio, conviene recordar que siempre es equívoco emplear el término "nacional" antes de las grandes revoluciones de los siglos XVIII-XIX.

difundir una identidad colectiva común, especialmente en lo tocante a las que se llamaron "provincias exentas", aquellas que, por haber mostrado fidelidad a la dinastía triunfante, mantuvieron sus privilegios.

Sí puede decirse, sin embargo, que el siglo XVIII fue decisivo en cuanto a la formación de un Estado moderno (aun cuando estuviera lastrado por herencias del Antiguo Régimen), con la sustitución del anterior sistema de Consejos y Cortes, lento y muy burocratizado, por otro más eficiente, con unas únicas Cortes del Reino y una red de Secretarios que actuaban en nombre del Rey en los distintos territorios[50].

Así llegamos a un momento decisivo en la formación tanto del sentimiento nacional como del pensamiento nacionalista español: la denominada "Guerra de la Independencia", desatada tras la renuncia, forzada por Napoleón, de los reyes Carlos IV y Fernando VII, la imposición en el trono español a su hermano, José Bonaparte, y la entrada masiva de tropas francesas en España, con el fin de controlar a la población civil. Frente a esta invasión militar y suplantación dinástica, de manera casi inmediata comienza una violenta respuesta popular, estimulada por dos factores con especial fuerza: la Iglesia, que llama al alzamiento contra una potencia extranjera, revolucionaria y atea; y el movimiento liberal, que se sitúa al frente del movimiento de insurrección y organiza las Juntas Nacionales, sobre las que recae el gobierno alternativo al oficial francés; y con las Juntas como base convocan las Cortes de Cádiz, en las que se redactará la Constitución de 1812, de carácter marcadamente progresista, así como decididamente nacionalista[51].

Tradicionalmente, se ha considerado la Guerra de la Independencia como un alzamiento popular y nacional, por no decir nacionalista, donde los españoles mostraron ante la potencia invasora su rechazo total a la dominación exterior (lo que constituye, de paso, uno de los caracteres del "espíritu nacional" según los mismos autores nacionalistas). Esta visión es la mantenida por ejemplo por el historiador Luis González Antón: "…la Guerra de la Independencia es el ejemplo más acabado, incluso a escala de toda Europa, de contienda "nacional", de alzamiento de todo el pueblo español en armas frente a un imperialismo militar que venía amenazando al Continente" (1997, 422). Según esta visión, lo que habría movido a los españoles a levantarse contra los

[50] Sobre este aspecto puede verse el apartado correspondiente de González Antón (1997:347-415), o Antonio Morales Moya: "El Estado de la Ilustración", en Gortázar (1994:15-75).

[51] Más adelante discutiremos con más detalle el espíritu nacionalista de estos levantamientos, y los diferentes puntos de vista al respecto.

invasores habría sido, al mismo tiempo que su condición innata de pueblo luchador y amante de la independencia, su conciencia de ser una nación, que como tal tiene derecho a ser independiente de cualquier potencia exterior.

Dejando a un lado el hecho de que este planteamiento lleva implícitos supuestos de tipo nacionalista (por ejemplo, que la nación es el único tipo de sentimiento colectivo existente que puede llevar a una rebelión contra el invasor, o que toda nación debe gobernarse a sí misma para ser plenamente nación), tampoco parece tan claro que los documentos existentes afiancen esta postura. Según Álvarez Junco:

> Presentar, por tanto, la larga y sangrienta confrontación de 1808 a 1814 como una "guerra de independencia", o enfrentamiento con "los franceses" por una "liberación española" es una de esas simplificaciones de la realidad tan típicas de la visión nacionalista del mundo… Es innegable que aquélla fue, en primer lugar, una guerra internacional, reñida entre Francia e Inglaterra, las dos grandes potencias europeas y mundiales del momento… Múltiples elementos permiten también clasificar aquella guerra como civil… en aquel momento la lealtad de sus élites se dividió profundamente.
>
> Un ingrediente que puede entenderse como una forma indirecta de afirmación nacional fue la dosis de xenofobia, específicamente antifrancesa, que indiscutiblemente existió en la reacción popular… Otro de los elementos que movieron de manera decisiva a muchos combatientes de 1808 fue un planteamiento maniqueo y personalista de los problemas políticos del momento… su impopularidad [la de Godoy] se debía más a juicios morales que a razones políticas, ya que todo el mundo le cría amante de la reina y burlador del rey…. Este planteamiento moral tradicional puede vincularse con otro aspecto…: su carácter de cruzada contra el ateísmo ilustrado-jacobino moderno. Un último aspecto que cuestiona el carácter nacional del levantamiento antinapoleónico, es "el predominio del patriotismo local sobre la unidad nacional"…; un particularismo que dotó precisamente de especial fuerza a la resistencia contra los franceses. (Álvarez Junco 2001:119-128)[52]

La cita es larga, pero su interés es evidente para este estudio. En primer lugar, pone de manifiesto la gran complejidad de los sentimientos que movilizaron a la población contra los franceses, de órdenes muy diversos. Tanto la religión como la imaginación popular, o la francofobia incubada durante los siglos anteriores, se conjugaron con los intereses extranjeros y con los proyectos de los propios políticos españoles. En opinión de Fernando García de Cortázar:

> ...por mucho que Argüelles o Quintana llamaran al pueblo a luchar por las viejas virtudes de los comuneros, por mucho que Torrijos imaginara un pueblo dichoso con su Constitución y sus soflamas políticas, el grito liberal tuvo mucho menos eco que el de las arengas del clero en defensa de la monarquía y la religión tradicionales. (García de Cortázar 2003:242).

Por otro lado, expresa la fragilidad del sentimiento nacional o nacionalista en España: si algo unía a todos los españoles era precisamente su rechazo por el invasor

[52] La cita incluida en las últimas líneas del texto de Álvarez Junco es de John Tone (1994).

francés; más allá de ese elemento de carácter negativo, las identidades realmente movilizadoras seguían siendo las de la "patria chica", aunque se imbricasen con una decidida lealtad al rey y a la monarquía en el trono. En otras palabras, a principios del siglo XIX no existía todavía un sentimiento de pertenencia común a toda la geografía española, con toda seguridad porque, hasta entonces, no se había hecho casi nada por que existiera.

En opinión de Moreno Alonso, lo que se puso de manifiesto en esta revolución era la tensión constante existente en la España del siglo XIX (tensión que se prolonga prácticamente hasta nuestros días) entre nacionalismo centrípeto y regionalismo centrífugo. Así, aunque el movimiento careció de la unidad que oficialmente se le quiso adjudicar ("La Junta Central se vio desobedecida y amenazada por las *Juntas de Provincias* surgidas espontáneamente en todo el territorio", Moreno Alonso 1985:71), sin embargo también es cierto que "La 'revolución española', a diferencia de la francesa, tuvo como origen una explosión de nacionalismo, triplemente manifestado: en el alzamiento popular, en la guerra total y en la obra política de Cádiz" (Moreno Alonso 1985:72).

En efecto, aunque los sentimientos nacionalistas eran más bien escasos con anterioridad a esta fecha, la situación estaba a punto de cambiar, precisamente a raíz de la invasión de las tropas francesas. Porque paradójicamente, la creación de las Juntas Nacionales y la redacción de la Constitución de Cádiz suponían la adopción de muchos de los planteamientos revolucionarios y al mismo tiempo nacionalistas desarrollados en Francia a partir de la Revolución Francesa, como, por ejemplo, el empleo de términos como "nación", "pueblo", "nacional", etc., hasta entonces poco habituales en el vocabulario político. Nace así la primera corriente de nacionalismo español, de carácter liberal y progresista, y a quien se deberán el primera parte del siglo XIX los primeros intentos de nacionalizar España[53].

A partir de esta primera explosión de nacionalismo español, y tras el reinado absolutista de Fernando VII (durante el cual gran parte de los liberales españoles huyeron al exilio), el siglo XIX supone la consolidación del Estado liberal burgués, a

[53] En la Revolución Francesa sitúa también Juan Pablo Fusi el origen del nacionalismo a nivel europeo: "Por supuesto que ya antes existían brotes de nacionalidad, conciencias nacionales, manifestaciones de protonacionalismo… Pero fue la Revolución Francesa (1789-1815) la primera gran explosión del nacionalismo en la historia" (Fusi 2000:43). Así, la Guerra de la Independencia se convierte para él, como es lógico, en el momento de arranque del Estado nacional en España.

través de diversas etapas bien conocidas[54]: los primeros gobiernos de transición desde el absolutismo a un sistema liberal (1833-1843), años durante los cuales se intenta la redacción de una Constitución de 1837 heredera de la de Cádiz, pero con concesiones a la monarquía y al moderantismo; la "Década Moderada" (1843-1854), con Narváez como figura cada vez más autoritaria a medida que avanza el periodo; el "Bienio Progresista" (1854-1856); los doce años (1856-1868) dominados por la Unión Liberal, partido ecléctico pero más cercano a la opción moderada dominado por O'Donell; a partir de la Revolución Gloriosa de 1868 se inicia el "Sexenio Revolucionario" o "Democrático" (1868-1874), durante el cual se produce el breve experimento (menos de un año) de la I República española; y finalmente, tras la Restauración, el sistema bipartidista de turnos auspiciado y controlado por la figura de Cánovas, que dominará la política del fin de siglo.

El siglo XX se abre con una situación más convulsa que la diseñada por Cánovas: tras la pérdida en 1898 de las colonias antillanas y de Filipinas, que provocó una crisis de identidad sin precedentes en la historia española[55], el reinado de Alfonso XIII vino a significar la decadencia del sistema político de la Restauración. A la inconsistencia política y a la deprimida autoestima nacional se unían problemas en el interior (conflictos obreros cada vez más graves, sobre todo en Barcelona) y exteriores (la sangría humana y económica de la guerra de Marruecos). Este conjunto de circunstancias, con la aquiescencia del propio monarca, favorecieron el pronunciamiento del general Primo de Rivera en 1923, y la instauración de una dictadura que duraría hasta 1930. Durante la posterior II República (1931-1936) la situación social siguió siendo crispada, y constantes los cambios de signo político en el gobierno. Una situación insostenible, agravada por la inexistencia de una fuerza política de centro que templase los ánimos, que estalló brutalmente con el levantamiento de los generales del Norte de África, en lo que terminaría siendo la Guerra Civil (1936-1939).

[54] Proponemos como referencia cronológica para este periodo el volumen de José María Jover, Guadalupe Gómez-Ferrer y Juan Pablo Fusi (2001).

[55] La bibliografía sobre el 98 y su relación con la idea de España es abundantísima; repasarla nos llevaría a un terreno ajeno a los objetivos de este estudio, por lo que

3.2.- Tendencias del nacionalismo español[56]

3.2.1.- El nacionalismo liberal

Como se ha visto más arriba, y pese a la relación mencionada en el capítulo anterior entre los primeros nacionalismos y el Romanticismo conservador alemán[57], en España, como en Francia, la primera plasmación de este género es de un carácter progresista, y unido además al concepto de revolución política y social contra el Antiguo Régimen. El nacimiento de este nacionalismo liberal español fue violento, como acabamos de ver, y estuvo, además, mezclado con muchos otros elementos identitarios, por lo que es difícil definir con exactitud su extensión inicial, ya sea horizontalmente, a través del territorio español, ya verticalmente, a través de los distintos estratos sociales.

Puede decirse, a la luz de lo estudiado en el capítulo anterior, que el nacionalismo liberal español adquiere, en el momento de su nacimiento, las características de un nacionalismo de tipo estatal, caracterizado por su difusión desde arriba, a través de medidas como el reclutamiento obligatorio, la educación pública y nacionalizadora o la igualación de derechos entre todos los ciudadanos, lo que comporta factores de progreso (la eliminación de las desigualdades de los ciudadanos ante la ley) y también de conflicto, como la supresión progresiva de las leyes y fueros regionales, que llevaron a la aparición del carlismo fuerista o la aparición de los regionalismos y nacionalismos periféricos.

No cabe duda, por otra parte, de que en este caso contamos con un documento excepcional en el que se reúnen los planteamientos del nacionalismo liberal con gran claridad y concisión: la Constitución de Cádiz de 1812. En ella se encuentran las primeras afirmaciones explícitas de España como nación moderna: "Artículo 1: La nación española es la reunión de todos los españoles de ambos hemisferios" (1º, I, 71)[58], donde se observa la amplitud generosa con la que sus redactores consideraban a los

---

[56] Siempre que se realizan intentos de clasificación de fenómenos tan complejos como el que nos ocupa, hay que mantener toda la cautela posible. De hecho, una parte importante del trabajo de investigación que queda por realizar en fases posteriores consiste precisamente en analizar en qué manera estos modelos e ideologías se aplican (o no) a la historia literaria, evolucionando a lo largo del tiempo, moldeándose con las circunstancias, etc. En todo caso, esta caracterización del nacionalismo español, dividido fundamentalmente en una versión liberal y otra tradicionalista (con variantes extremas de ambos planteamientos) está bastante extendida entre los estudiosos, y coincide con la propuesta, entre otros, por Borja Riquer i Permanyer (1996:21-22), María del Mar del Pozo Andrés (2000:187, 204, 235 y 268) o Álvarez Junco (2001:431 y 604).

[57] Véase el apartado 2.2.1 de este estudio.

[58] Citamos la edición de la *Constitución Política de la Monarquía española* de Cádiz de 1812 publicada por Aguilar, Madrid, 1976. En cada cita se dará el número de título, capítulo y página.

españoles. Los dos siguientes artículos son aún más característicos del pensamiento nacionalista: "Artículo 2: La nación española es libre e independiente, y no es ni puede ser patrimonio de ninguna familia ni persona; Artículo 3: La soberanía reside esencialmente en la Nación, y por lo mismo pertenece a esta exclusivamente el derecho de establecer sus leyes fundamentales" (1º, I, 71-2).

También es notable, como ejemplo de los planes mediante los cuales los liberales esperaban nacionalizar España, el que dos de los últimos capítulos de la Constitución estén dedicados al ejército y a la instrucción pública (títulos 7º y 8º). El primero se divide en fuerzas permanentes, entre las que se incluye el servicio militar obligatorio, del que "ningún español podrá excusarse" (7º, I, 320), mientras que la segunda, sin denominarse obligatoria, sí debe extenderse a todos los rincones del Reino. Ejército y educación pretenden convertirse así en elementos básicos de la nacionalización de España, una nacionalización, como hemos dicho, impuesta por el Estado y que pretende la igualación de los españoles ante la ley.

Esta tendencia del nacionalismo español tuvo su plasmación política en las diversas actuaciones llevadas a cabo por los sucesivos gobiernos liberales a lo largo del siglo XIX, ya fueran progresistas, moderados, o cercanos incluso a sectores conservadores, como en la Unión Liberal de O'Donnell[59]. Sus iniciativas, durante este periodo, coinciden significativamente con el programa de actuación que supone la Constitución de Cádiz. Así, en 1820 se acomete la reordenación de las regiones y provincias, atendiendo tanto a razones históricas como prácticas (comunicación, población, etc.); se establece de forma progresiva el sufragio universal (definitivamente instaurado durante el Sexenio Democrático), y se intenta imponer el servicio militar nacional y obligatorio, aunque durante gran parte del siglo se mantienen los privilegios de clase, así como la visión negativa del ejército, una "contribución de sangre" de las clases inferiores que además dedicaba buena parte de sus esfuerzos al mantenimiento del *statu quo* social y económico.

Hemos visto más arriba cómo la educación fue uno de los primeros elementos regulados por el liberalismo español en la Constitución de Cádiz de 1812. En efecto, educar al pueblo, más como medio nacionalizador que como finalidad en sí, fue uno de los esfuerzos constantes del liberalismo. En 1814 se redactó un primer proyecto de ley

[59] En cuanto a las acciones de nacionalización llevadas a cabo por el nacionalismo liberal español, véase Alvarez Junco (2001:550-552)

para la creación de un sistema de enseñanza, y en 1857 se aprobó la Ley Moyano, que suponía el monopolio del Gobierno sobre la concesión de títulos universitarios y de secundaria, pero estos decretos, más bienintencionados que efectivos, chocaron constantemente con la realidad de la enseñanza, muy poco desarrollada, controlada en la mayoría de las ocasiones por la Iglesia[60], o en manos de la buena voluntad de maestros mal pagados, poco reconocidos socialmente y con una preparación no siempre adecuada.[61]

El idioma fue otro de los elementos el liberalismo español un elemento de unidad y de identificación. No sólo era asignatura central de los planes de estudio el idioma castellano, sino que se intentó imponer sobre las demás lenguas de la península en aquellas regiones en que existieran. Una ocasión especial para demostrar esta identidad con el idioma llegó en 1905, durante la celebración del Centenario del Quijote: la obra de Cervantes se convirtió en fuente de orgullo y en lectura obligatoria en las escuelas del país[62].

Por su parte, la creación de símbolos y la construcción de monumentos fueron campos singularmente importantes para la nacionalización de España, en los que se llevaron a cabo iniciativas innovadoras, aunque quizás tardías en relación a otros estados europeos, y limitadas en sus efectos de concienciación nacional[63]. Por ejemplo, la bandera roja y gualda, originalmente reservada a la marina de guerra, fue adoptada por los liberales durante la Guerra de Independencia, y su uso como "bandera nacional" se extendió sobre todo durante la Revolución de 1868, aunque con reservas desde los sectores carlista, conservador y republicano. Algo similar sucede con el himno. Aunque el más empleado fuera el Himno de Granaderos, hubo de convivir con el Himno de Riego, más apreciado por los sectores, así como con multitud de otras músicas del gusto de unos y de otros, antes de la generalización de la Marcha Real como himno común.

Del mismo modo que con la bandera y el himno, también en la construcción de monumentos y celebraciones patrióticas llegó tarde el liberalismo español, y estuvo rodeado de dudas e incertidumbres. El gran "Panteón de Hombres Ilustres" aprobado en 1869, ni siquiera llegó a realizarse; la mayoría de los monumentos construidos

[60] Según la instrucción ministerial de 1850 los párrocos se convertían en "inspectores natos de las escuelas y custodios vigilantes de que en ella se inculque a la juventud la moral religiosa" (Luis González Antón 1997:464).
[61] Volveremos a ocuparnos de las sucesivas reformas educativas del siglo XIX en el apartado 6.3, en que las relacionaremos además con la enseñanza de la historia literaria en las escuelas.
[62] Véase María del Mar Pozo Andrés (2000:188).
[63] Seguimos en esto especialmente el análisis de Álvarez Junco (2001)

mostraban un contenido más católico que nacional, y ninguno de ellos, ni siquiera el obelisco a los muertos en la guerra de 1808 llegaron a alcanzar la veneración popular; ninguna festividad a lo largo del año consiguió tampoco el apoyo unánime ni el suficiente arraigo popular como para ser considerada la Fiesta Nacional.

El resultado de todo ello es la tan comentada debilidad del proceso de nacionalización en la España del XIX. Una debilidad que, probablemente, explica en parte la pujanza de los regionalismos y nacionalismos en esa misma época, y que sirve también para contextualizar muchas de las reacciones producidas tras la derrota de España en 1898. En opinión de Borja Riquer i Permanyer, el problema de España era, precisamente, el propio nacionalismo, o mejor la ausencia de nacionalismo español:

> El 98 evidenció la existencia de una grave crisis de la "conciencia nacional". Pero el problema no era España, como decían los regeneracionistas, sino el nacionalismo español, su insuficiente penetración social, el escaso enraizamiento de la identidad española, lo cual explica las grandes dimensiones políticas, sociales e incluso psicológicas que tendría el desastre. (Riquer i Permanyer 1996:11-12).

Ello era debido, según el mismo autor, a la coincidencia de cuatro procesos históricos: a) la escasa centralización territorial, jurídica y administrativa; b) el desequilibrado desarrollo económico de los diferentes territorios del Estado; c) el escaso consenso político democrático y el reducido prestigio social del régimen liberal, y d) la reducida nacionalización realizada desde el Estado[64].

Como todo el mundo ideológico y cultural, también el nacionalismo español se vio sacudido fuertemente por el desastre del 98, en el que no sólo se perdieron las últimas colonias de ultramar. De capital importancia fue en este punto el llamado regeneracionismo, un movimiento tan complejo que apenas presenta características generalizables a todos sus componentes, más bien un rótulo que agrupa a todos aquellos que, preocupados por la situación española, pretendían devolverle su esplendor y su posición privilegiada, o cuando menos aseada, en la escena internacional.

Para ello, el nacionalismo liberal propugnaba diversas soluciones de orden práctico o filosófico, económico, cultural o social. Entre las más importantes estaba la de reformar la educación, un eterno tema de preocupación que se vio situado de pronto

[64] Resulta significativo que un investigador, Justo G. Beramendi (1998), cree una subcategoría específica para España (al menos no se ofrece ningún otro ejemplo), en su clasificación de las revoluciones decimonónicas, para situar en ella a aquellos países que llevaron a cabo una "construcción inicial de un Estado mononacional suficientemente defectuoso para que acabe convertido en plurinacional andando el tiempo".

en el centro de las preocupaciones nacionales. Desde el ámbito oficial, se propugnó la imitación de modelos novedosos, aplicados ya con éxito en el extranjero, como la escuela graduada, que dividía a los alumnos por grupos de nivel en vez de juntarlos a todos bajo la tutela de un único maestro (método aplicado en la mayoría de las escuelas rurales españolas hasta entonces)[65]. También los grandes colegios de las ciudades estadounidenses (*high schools*) pasaron a ser imitados, creando la paradoja de intentar imitar el modelo de educación de la potencia que había humillado a España en la guerra del 98. Se consideraba que en este modelo, además de permitir la división en grupos, se facilitaba el acceso a instalaciones más amplias y modernizadas, algo fundamental en una educación que se pretendía más práctica, más activa y destinada a formar hombres autosuficientes.

Paralelamente a estas iniciativas oficiales, los herederos ideológicos del krausismo de Joaquín Costa pusieron en práctica un modelo independiente de educación integral[66]. Así, gracias a la iniciativa de Giner de los Ríos, continuada por Manuel Bartolomé Cossío, la Institución Libre de Enseñanza, creada en 1876, se vio complementada con la Junta para la Ampliación de Estudios e Investigación, y con otros dos centros relacionados: el Centro de Estudios Históricos y el Instituto Nacional de Ciencias Físico-Nucleares. En el mismo camino de proporcionar una formación completa, se fundan la Residencia de Estudiantes y el Instituto-Escuela[67].

Todo ello representaba la consumación de un plan de educación integral, destinado necesariamente a un grupo restringido social y culturalmente, pero destinado a recibir una educación completa y a ser preparado para constituir la "elite dirigente" del país, que alcanzaría una singular relevancia en el primer tercio del Siglo XX, y que influiría igualmente en la configuración de una parte de las historias de la literatura española escritas durante dicho periodo[68].

---

[65] Sobre la evolución de la educación en este periodo, véase Puelles Benítez (1979-1992 y 2004).

[66] Sobre la influencia del krausismo en la educación española se ha escrito mucho, y bien. Valga citar, a modo de ejemplo, López Morillas (1956 y 1973), Jiménez García (1994), o Alvarez Lázaro y Vázquez-Romero (2005).

[67] De entre las monografías sobre el institucionismo destaca sobre todo el trabajo de Vicente Cacho Viu (1962), donde se repasa la trayectoria de la Institución desde su fundación hasta su relativa consolidación durante el primer tercio del siglo XX, hasta la Guerra Civil. Más breve y por ello más general es el estudio de Molero Pintado (2000).

[68] Como veremos en los apartados dedicados a las historias de Juan Chabás (apartado 6.17) o Valbuena Prat (6.18) de este estudio.

Borja Riquer y Permanyer (1996:22) diferencia aún otra variante o tendencia del nacionalismo español que se sitúa en un perfil más progresista que el "liberal", que denomina "nacionalismo 'jacobino' de la izquierda política obrera". Se trata de un nacionalismo progresista más allá del liberalismo, relacionado con el socialismo y el comunismo, cercano en ocasiones al anarquismo, y asociado generalmente con planteamientos republicanos y federalistas.

Como puede suponerse, los orígenes de este cuarto nacionalismo se vinculan con la aparición de movimientos obreros durante la segunda mitad del siglo XIX, formalizados posteriormente en sindicatos (la UGT nace en 1885, la CNT en 1910) y en partidos (el Partido Socialista se funda en 1879). Estos movimientos tuvieron un difícil encaje en el sistema de alternancia de partidos de la Restauración, lo que supuso su relativa paralización en el ámbito político, paralela a una estrategia de acción directa especialmente fuerte en las zonas de mayor industrialización (Barcelona, Asturias, etc.) hasta el inicio del siglo XX.

3.2.2.- El nacionalismo tradicionalista

Este primer nacionalismo, de carácter liberal y democrático, suscitó en un primer momento el recelo de los conservadores, quienes lo relacionaban con la secularización del poder (especialmente de la monarquía) y de la vida social, así como con tendencias revolucionarias extranjeras. Esta primera impresión no puede desligarse del contexto de la Guerra de la Independencia, donde el bando francés parecía identificarse, para la Iglesia y los sectores conservadores, con la revolución, la barbarie, el ateísmo y el nacionalismo.

Así pues, durante la primera mitad del siglo, frente a los intentos de los liberales de uniformizar a los españoles (en lengua, educación, símbolos, etc.), los conservadores propugnaban precisamente lo contrario: el mantenimiento de las costumbres, las leyes y las lenguas locales, en las que veían, probablemente, la encarnación del espíritu tradicional del pueblo español. De hecho, la llegada al poder de Fernando VII, que suponía en gran medida la entronización de planteamientos ultraconservadores, no tuvo en cambio reflejo alguno en el avance del proceso nacionalizador, sino más bien todo lo contrario. Ninguno de los proyectos liberales (ejército, escuela, institución de símbolos o celebraciones patrióticas…) tuvo continuidad durante su reinado.

Sólo a mediados de siglo comenzó a fraguarse la unión entre conservadurismo y nacionalismo[69], heredera directa de la variante romántica del nacionalismo de la que hemos hablado antes, y alejada de su versión liberal, revolucionaria y democrática. Esta tendencia tradicionalista y conservadora la introdujo en España, entre otros, Nicolás Böhl de Faber, traductor de Schlegel, comentador de obras de Lope y Calderón y fuertemente influido por la idea de "espíritu del pueblo" de Herder. A él se debe, además, el establecimiento en España de una firme relación entre tres elementos fundamentales para este estudio: nacionalismo, historicismo y literatura[70].

Entre los precursores de este modelo nacionalista cabe citar además, entre otros, a Juan Donoso Cortés, escritor conservador y católico que sin embargo no se mostró especialmente interesado por el nacionalismo, a pesar de que luego fuera utilizado por las tendencias conservadoras por su defensa a ultranza del catolicismo frente a la secularización de la sociedad[71]. Más cercano a un pensamiento nacionalista se encuentra en cambio Jaime Balmes, pensador de fundamentos igualmente católicos, impulsor de la neoescolástica católica y uno de los primeros conservadores en asumir conscientemente las tareas y las posibilidades de futuro del nacionalismo, identificándolo, por encima de cualquier otra consideración, con la religión católica. Así, en sus *Escritos políticos*, se lee, por ejemplo: "Varias veces hemos dicho, y lo repetimos aquí, que la Religión Católica es el más fecundo elemento de regeneración que se abriga en el seno de la nación española" (Balmes 1847:63), una afirmación que sin duda, como vamos a ver, compartiría Menéndez Pelayo, a quien en muchos sentidos puede considerarse como un continuador *sui generis* de Balmes.

Esta conciencia del nacionalismo español tradicionalista no impedía sin embargo que sintiera comprensión y hasta una cierta simpatía hacia el primer regionalismo catalán, complicidad que se observa también en la postura de los conservadores con respecto a la educación. En efecto, los nacionalistas conservadores tenían puestas sus esperanzas en modelos de educación bien distintos a los de los progresistas. Además del mantenimiento de estructuras establecidas, como el magisterio de la Iglesia en cuestiones de contenido, les preocupaba sobre todo la conservación del sistema

[69] Un análisis preciso de esta relación entre conservadurismo y nacionalismo lo encontramos en Blas Guerrero (1989).
[70] Más adelante en este estudio resultará inevitable volver a referirse a la figura de Böhl de Faber (véase el apartado 5.2.1 de este trabajo), a quien situamos aquí en el contexto del pensamiento nacionalista conservador.
[71] Véase por ejemplo su *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (Donoso Cortés 1851).

tradicional de costumbres y creencias. Para ello, no dudaban en exaltar el amor a la "patria chica" como camino posible y lógico para alcanzar el amor a la "patria grande", España.

En el mundo político, este nacionalismo conservador se vincula con dos facciones cercanas ideológicamente pero de distinta realización práctica: el carlismo y el tradicionalismo identificado con el partido Conservador. El primero, heredero de los partidarios del candidato don Carlos en la Guerra de Sucesión, se mantuvo con especial fuerza en las "provincias exentas" (País Vasco y Navarra), donde la defensa de los antiguos fueros y de la moral tradicional católica se mezcla, por una parte, con intereses económicos de clase (el traslado de las aduanas de los "puertos secos" a los puertos marítimos perjudicaba claramente a la oligarquía), y por otra con un progresivo sentimiento de identificación regional a medida que avanza el siglo XIX. Este modelo de nacionalismo conservador permaneció ajeno y hostil al sistema de partidos liberal, y partía de unos planteamientos políticos e históricos distintos al que fue asumido por los liberales moderados.

En la vertiente integrada dentro del sistema parlamentario liberal, Cánovas es el mayor exponente del nacionalismo conservador decimonónico: fue él quien construyó su primera articulación clara y expresa, a través de escritos y discursos, entre los que destaca el pronunciado en el Ateneo de Madrid, el 6 de noviembre de 1882[72]. En él, contestando a las ideas recientemente expuestas por Renan en su *Qué es una nación*[73], Cánovas defendía un modelo objetivista y casi perennista, según el cual las naciones son comunidades históricas que constituyen una realidad indisoluble. Entre las características que reúne –o debe reunir– una nación, Cánovas incluye un territorio común, una raza propia, una comunidad de idioma y por último un principio psicológico (el "alma" de la nación"), que lo acerca, aunque con matices, a la postura de los pensadores alemanes (Herder, Fichte) y su "espíritu del pueblo".

Por un lado, su postura perennista contrasta con su reconocimiento de que, en España, faltó durante la Edad Media un sentimiento de comunidad que aglutinase las identidades fragmentarias de la Península (castellanos, aragoneses, catalanes…). Ello supone el acatamiento hasta cierto punto del modernismo de Renan, y parece hacer

[72] Cánovas del Castillo (1997). Sobre el pensamiento político y nacionalista de Cánovas puede verse, entre otros, Juan Pablo Fusi (2000), Seco Serrano (2005) o Carlos Dardé: "Cánovas y el nacionalismo liberal español" en Gortázar (1994:209-238).

[73] A Renan y su teoría del "plebiscito cotidiano" nos hemos referido

suponer que Cánovas comparte el pensamiento de que las naciones pueden existir a un nivel "metafísico", aunque en el nivel físico (histórico) no hayan encontrado aún el vehículo estatal adecuado.

En cambio, resalta en su definición de la nación española la ausencia de referencias a la religión, algo esperable en un nacionalista, como él, decididamente creyente y conservador. Esta unión de nacionalismo conservador y religión, amalgama de los pensamientos de Cánovas y de Donoso Cortés, habría de realizarla de manera definitiva Menéndez Pelayo[74]. Como es bien sabido, su entrada en el mundo ideológico español se produjo de manera sorprendentemente temprana y agresiva, con intervenciones sonadas en la polémica sobre la ciencia española, o como su polémico "Brindis del Retiro" (Menéndez Pelayo 1881b).

Su visión de España y su historia eran marcadamente tradicionalistas, como hemos visto, pero también originales con respecto a los autores del mismo sector ideológico. En primer lugar, rechazaba retrotraer todo el pensamiento filosófico y científico al tomismo, única fuente de conocimiento aceptado por los neoescolásticos. Para Menéndez Pelayo, la labor científica era una manera decisiva de contribuir al crecimiento de la nación. Además, situó de manera clara y definitiva el centro de la identidad nacional en la unidad entre España y la Contrarreforma, por lo que la religión se antepuso a cualquier otra consideración como elemento constituyente del "espíritu del pueblo"[75]. Es más que conocido el párrafo de sus *Heterodoxos españoles* en que deja establecido este principio de manera tajante:

> España, evangelizadora de la mitad del orbe; España martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; ésa es nuestra grandeza y nuestra unidad; no tenemos otra. El día en que acabe de perderse, España volverá al cantonalismo de los arévacos y de los vectores o de los reyes de taifas (Menéndez Pelayo 1880-2: VI,508)

Esta será, después de él, la tesis fundamental del nacionalismo católico español, y esa será la nueva clave desde la que se interprete la historia de España, como volveremos a recordar más abajo. De hecho, Menéndez Pelayo, a través de su influencia

---

[74] El pensamiento filológico de Menéndez Pelayo será analizado con mayor profundidad en el apartado 6.10 de este estudio, por lo que aquí sólo realziaremos una primera aproximación a su pensamiento político para situarlo en el contexto del pensamiento nacionalista español.

[75] Aunque para ello era necesario obviar los momentos históricos en los que la relación entre Iglesia y estado español habían sido tempestuosas, y muy especialmente los conflictos entre el Imperio de los Austrias y el Papado. Así lo resume García de Cortázar: "lejos de ser espada de Roma, y luz de Trento, los Austrias supeditaron las más de las veces la religión a la razón de Estado, hicieron prevalecer en sus dominios la voluntad real en los asuntos temporales de la Iglesia y consiguieron de los Papas, después de enfrentarse a sus ejércitos en el campo de batalla, que reconociesen sus derechos" (García de Cortázar 2003:28)

personal y su labor como director de la Real Academia de la Historia, marcó de un modo decisivo la trayectoria historiográfica posterior, con especial fuerza en lo referente a la literatura.

A raíz del llamado desastre del 98, surgió además en España, entre ciertas capas del ejército principalmente, un nuevo tipo de nacionalismo que Riquer i Permanyer denomina "unitarista, antiseparatista y agresivo" (Riquer i Permanyer 1996:22). Se trata de una variante muy conservadora de nacionalismo expansionista, admiradora del Imperio católico español, tendente al castrismo y partidario de una dictadura militar o mesiánica.

Dos son los posibles motivos de este movimiento extremista dentro del nacionalismo tradicionalista: en primer lugar, de modo evidente, el desastre militar contra Estados Unidos, lo que llevó a un desprestigio del ejército que se agravaría aún más con las sucesivas guerras (y derrotas) en Marruecos. Como reacción, algunos de los mandos de dicho ejército se situaron a sí mismos como ejemplo y garante de la españolidad en peligro, y se autoincluyeron en la elite dominante, con derecho, por tanto, a tomar decisiones en nombre de España. El hecho mismo de perder las últimas colonias americanas les hace, además, añorar los tiempos del Imperio, añoranza que se vuelca en los territorios africanos.

Por otra parte, los nacionalismos periféricos, que incluso habían sido contemplados con más simpatía por el sector conservador que por el liberal cuando todavía podían considerarse como meros regionalismos culturales adecuados a una mentalidad tradicionalista, habían comenzado a mostrar un sesgo más secesionista e independentista tras el desastre del 98. Esa amenaza de "ruptura de España" lleva igualmente a los sectores más conservadores y autoritarios a una actitud violentamente centralista.

El nuevo modelo de nacionalismo tenía sus antecedentes en escritores como Ganivet, quien en su *Idearium Español* (1898) se muestra partidario de que asuma el poder una clase o una persona destinada para ello. En posiciones cercanas a esta se situaron, en algunos momentos de su trayectoria, otros pensadores como Unamuno o Maeztu, sobre todo el segundo, quien mantuvo posiciones más conservadoras y autoritarias. Los planteamientos de este nacionalismo español, son según Riquer y Permanyer los siguientes:

> Se trata de una corriente con claras connotaciones autoritarias, militaristas y expansionistas. Hostil a los partidos políticos y al parlamentarismo liberal, no hacía de la confesionalidad católica ni de la monarquía uno de sus ejes ideológicos fundamentales, a pesar de no ser genuinamente ni laica ni republicana. Esta segunda tendencia surgía con el militarismo revanchista de principios de siglo, y se ampliaba con los "africanistas" hasta derivar hacia los ya fascistizados Ledesma Ramos, Primo de Rivera y el grupo de Falange Española. (Riquer i Permanyer 1996:22)

3.3.- Nacionalismo e historiografía en España

Además de su influencia en la vida política y social española, la aparición del nacionalismo tuvo además un reflejo en otros ámbitos que nos interesan muy especialmente para el objeto de nuestra investigación: la actividad historiográfica. No puede pensarse que este hecho sea excepcional, ni por supuesto puede aislarse de corrientes europeas similares, ya que, como ponen de manifiesto entre otros Moreno Alonso (1985) o Carolyn Boyd (2000), hay una estrecha relación entre identidad nacional e historicismo, a través de un tercer eslabón que cierra el círculo: el Romanticismo.

En efecto, como veíamos más arriba (apartado 2.2.1), los primeros pensadores románticos del nacionalismo (Herder, Fichte, los hermanos Schlegel) tenían el pleno convencimiento de que existía un "espíritu del pueblo" (*Volksgeist*) que se manifestaba a lo largo de la historia de la nación en toda clase de manifestaciones culturales, políticas, artísticas, religiosas… La historia se convertía así en un instrumento indispensable para el descubrimiento (si no para la construcción) de las identidades nacionales que los románticos habían situado en el centro de sus intereses.

Del mismo modo, la historia era un modo inmejorable para buscar, con la imprecisa nostalgia que acompaña a muchos sentimientos nacionalistas, el momento en que hubo una plenitud en la historia de la felicidad: una Arcadia, inevitablemente perdida (y que necesita ser recuperada), basada en la independencia política, la pureza de los valores nacionales y la armonía entre todos los estamentos sociales: la ausencia de conflicto interior. Ello llevó a muchos historiadores románticos a cultivar el medievalismo, o a estudiar las manifestaciones más populares de la cultura, en las que esperaban encontrar los restos de esa Arcadia perdida[76].

[76] Este interés por lo popular, identificado con lo auténtico y por lo tanto con lo nacional, será fundamental en etapas posteriores de esta investigación, y llega a España introducida por Böhl de Faber en su traducción de Schlegel.

No muy lejana de estas concepciones historiográficas estaba la decidida vocación didáctica de muchos historiadores. Así, si algunos estudiaban el pasado desde una postura teleológica, como preludio y preparación de la realidad contemporánea, y otros como confrontación histórica de esa misma realidad, todos ellos buscaban en ella un medio esencial para educar a las generaciones futuras, no sólo en el conocimiento de los hechos del pasado, sino sobre todo en los valores considerados inseparablemente nacionales[77].

La actividad historiográfica tenía ya una larga tradición en España, y desde sus inicios había estado cargada de un evidente tinte patriótico. Este carácter patriótico se mantuvo también en otros autores y textos medievales y del siglo de Oro, culminando en la que sería la obra más difundida de la historiografía nacional, la *Historia de España* del Padre Mariana. La Ilustración supuso un cambio cualitativo, por cuanto se creó la visión de la historia como ciencia autónoma y rigurosa, así como la figura del historiador "erudito", una de cuyas misiones básicas consistía en la búsqueda y recuperación de fuentes documentales sobre las que construir su discurso. Con todo, y salvo excepciones en las que se impuso la visión pesimista de la propia patria, el mismo espíritu de exaltación de los siglos anteriores impregnó las obras que marcaron el inicio de la historia como ciencia a lo largo del siglo XVIII[78].

La historiografía de España del siglo XIX se comprende así como una continuidad con el pasado, al mismo tiempo que una cierta ruptura de la tradición anterior. La continuidad puede situarse en la convicción apriorística de la existencia de una nación llamada España, mientras que la ruptura se basa en la aplicación a la historia de las nuevas estructuras ideológicas del Romanticismo y el nacionalismo. En opinión de Riquer i Permanyer:

De este modo, desde Modesto Lafuente y Antonio Pirala, hasta el mismo Rafael Altamira, y acabando en Claudio Sánchez Albornoz o Ramón Menéndez Pidal, los historiadores españoles, en su gran mayoría, sostuvieron planteamientos que respondían a evidentes convicciones nacionalistas y defendieron como incuestionable la existencia de una nación española. (Riquer i Permanyer, 1996:4)

[77] Pueden encontrarse reflexiones sobre la estrecha relación entre historia, educación y nacionalización, entre otros, en Carolyn Boyd (2000) o Cirujano Martín (1985)

[78] Ya que nosotros no nos detendremos en la historiografía de estos periodos, remitimos a García Cárcel (2004) en sus capítulos correspondientes.

El siglo XIX supuso, además, la continuación de la actividad historiadora con carácter científico iniciada en el siglo anterior, aunque con características muy específicas, como son, entre otras, la politización de la actividad historiográfica, la nueva preponderancia concedida al pueblo frente a los hechos de los grandes héroes o señores, o la construcción de nuevos mitos y teleologías nacionalistas.

La politización de la historia no era ni mucho menos una excepción durante el siglo XIX. De hecho, en la Academia de la Historia, hasta un 80,95% de los elegidos durante la primera etapa de la Restauración pertenecían a los partidos de turno, con un carácter netamente conservador dada la influencia personal de Cánovas[79]. Esta politización de las instituciones conlleva, por supuesto, una paralela politización de las obras, en las que se transparenta la visión de los distintos nacionalismos sobre el trascurso de la historia española, muy diversa, como vamos a ver, para unos y otros.

Es también una característica propia de esta historiografía romántica el conceder un papel preponderante a las acciones o situaciones en las que el pueblo toma una postura clara y manifiesta. Un ejemplo reciente lo tenían los historiadores en la propia Guerra de la Independencia. Estos momentos de apoteosis del pueblo en la vida política eran especialmente útiles para observar en ellos la manifestación de ciertas características del "espíritu del pueblo", tales como la resistencia violenta al invasor o la defensa de los valores y la fe católica[80].

Lo que variaba en este caso no era, por tanto, el sujeto de la historia (el pueblo español), sino la definición que se hacía del propio sujeto: la acotación de los elementos que lo componían[81]. En la historiografía liberal, el pueblo se identifica indistintamente con la *plebs* y con el *etnos*, es decir, con las capas sociales no aristocráticas, incluso en aquellos casos en que se manifestaron contra el poder establecido (caso ejemplar es el de los Comuneros castellanos); una especial importancia adquirían lógicamente, en las historias burguesas, los propios burgueses, mostrados muchas veces como ejemplo de virtud progresista[82]. Para los conservadores, en cambio, el pueblo no era una masa informe y anárquica, sino todo lo contrario, una jerarquía poderosamente unificada, que

[79] Véase Peiró Martín (1998:33).
[80] "Tomaba carta de naturaleza un sujeto colectivo, pero no sólo ya para los hechos coetáneos, sino también proyectándolo al pasado, configurándose una nueva visión de la historia de la conquista cristiana contra los musulmanes, o del significado de las Comunidades y de las Germanías, o de la colonización de América. Una visión con enfoque nacional, sostenida por la acción de todo un pueblo" (Cirujano Martín *et alii* 1985:7)
[81] Véase Juan Francisco Fuentes 1988:176-209 y 1999:60-64.
[82] Cirujano Martín *et alii* (1985:8).

actuaba impulsado por su lealtad a los poderes humanos y divinos, bajo la atenta mirada de la monarquía constitucional.

Si el sujeto de la historia había sido redefinido en la historiografía decimonónica, también el ámbito de estudio fue objeto de debate entre los historiadores. La ausencia de una gran "Historia General"[83] de España hacía que esta rama de la investigación tuviera un mayor prestigio académico, ya que se consideraba una necesidad tanto para el buen conocimiento del pasado como para la correcta educación de las nuevas generaciones.

El autor de la Historia General de España más leída durante todo el siglo XIX (e incluso parte del XX) fue Modesto Lafuente, quien se declaraba heredero y continuador de la tradición establecida por el P. Mariana. En una monumental *Historia General de España desde los tiempos primitivos hasta nuestros días,* publicada entre 1850 y 1867, en treinta volúmenes, el historiador, cercano al liberalismo progresista primero, y a la Unión Liberal después, pretende terminar de reunir y ordenar los diversos materiales diseminados en distintas historias particulares, y los presentara de un modo "en que pudieran aprender los españoles por qué serie y encaminamiento de vicisitudes había pasado su patria para llegar a ser lo que era"[84]. La intención didáctica se manifestaba una vez más desde el principio, con un éxito relativamente alto en este caso, si tenemos en cuenta que para sus contemporáneos "la obra de Lafuente fue la historia de España por antonomasia" (José María Jover 1984:10). Su postura ante la historia, como buen miembro de la Unión Liberal, será ecléctico y hasta contradictorio, al intentar unir una visión católica con un liberalismo crítico, aunque predomina en él la actitud, a la que antes hacíamos referencia, de escribir desde la culminación del progreso histórico, actitud que le acerca más a historiadores conservadores que a los progresistas.

Otras historias generales compuestas en esta época fueron las de Alcalá Galiano o Dionisio Aldama, pero sobre todo hay que destacar, ya que supuso un cambio de mentalidad en la redacción de este tipo de obras, la obra coordinada, a partir de 1890, por Cánovas del Castillo, en la que cada volumen fue encargado a un especialista en la materia. Hasta 1894 se publicaron 18 volúmenes, todos ellos escritos por miembros de la Real Academia de la Historia. Esta *Historia General de España*, junto con las

[83] Entendida como lo hace Moreno Alonso (1979:314), como "la que trata de los sucesos pertenecientes a un pueblo o nación desde su origen".
[84] Discurso preliminar de la *Historia General de España*, citado por Moreno Alonso (1985:315)

aportaciones que contemporáneamente estaba realizando Menéndez Pelayo, dieron un nuevo empuje a la historiografía conservadora en España.

El liberalismo netamente progresista también tuvo sus distinguidos historiadores a lo largo del siglo XIX y principios del XX, y sobre todo destaca la figura de Rafael Altamira, muy cercano ideológicamente a los institucionistas y seguidor de Giner de los Ríos, quien escribió una *Historia de España y de la civilización española* con unos métodos que podemos calificar de modernos y novedosos para la época (1900-1911). Altamira asumía como historiador una doble tarea: ampliar el fondo de conocimiento histórico fiable, y trasmitirlo sin manipulación, con la finalidad última de conseguir una reacción patriótica en el pueblo español frente a los desastres del 98[85].

La Historia General se vino a convertir, de esta manera, en el género más característico de la historia escrita durante el periodo romántico. Sin embargo, lo contrario, es decir, las Historias particulares en cuanto al periodo, al tema o al territorio sobre el que se centraban, eran más abundantes aún que las historias generales. Por ello, florecieron en España diversos subgéneros historiográficos, como las Historias del Derecho, Historias de la Iglesia, Historias Económicas o, por supuesto, las Historias de la Literatura, además de otros géneros adyacentes, como la bibliografía, la autobiografía o la propia historiografía[86].

La historiografía general romántica española fue sin duda un elemento sustancial del proceso de nacionalización de España, ya que cada tendencia descubrió, si no "inventó" los suyos, de acuerdo a un esquema básico y repetido[87]: formación – triunfo – pérdida – renacimiento. Ahora bien, lo que todos los historiadores comparten durante el periodo estudiado, es la creencia en que existen unos determinados caracteres nacionales, visibles y localizables en la historia, y que trazan una trayectoria nacional coherente a lo largo de los siglos. A partir de esta certeza inicial, cada tendencia del nacionalismo español establece sus propios anclajes de triunfos y decadencias, no pocas veces opuestas entre unos y otros historiadores.

---

[85] Véase un amplio y completo análisis de la obra de Altamira en su contexto histórico en Carolyn P. Boyd (2000:117-149).

[86] De todos estos géneros pueden encontrarse enumeraciones y ejemplificaciones en Moreno Alonso, 1979:313-319 y 1979:369-455; no les dedicaremos más tiempo, salvo lógicamente a la historiografía literaria, a la que nos referiremos por extenso en el cuerpo de este estudio.

[87] Estos son, según Anthony Smith (1993:181) los mitos que integran la historia nacionalista de la nación: 1.- mito de origen en el tiempo; 2.- mito de origen en el espacio; 3.- mito del ancestro; 4.- mito de la migración; 5.- mito de la liberación; 6.- mito de la edad dorada; 7.- mito de la decadencia; 8.- mito del renacimiento. Es fácil identificar varios de ellos en la historia de España escrita durante este periodo.

Así, para el nacionalismo liberal progresista, la Edad Media suponía un momento en el que el pueblo (léase en muchos casos, la burguesía), a través de las Cortes y los fueros municipales, especialmente en el Reino de Aragón, había tenido una cuota de poder envidiable, en oposición muchas veces al poder de los reyes[88]. Por ello, los intentos de los Reyes Católicos de centralizar y monopolizar el poder, en detrimento de las instituciones intermediarias entre la monarquía y el pueblo, no fueron especialmente bien vistas por este sector.

La gran decadencia de este sistema llegó, en cualquier caso, a ojos de los progresistas, con la llegada al poder de los Austrias, en la persona de Carlos I. Este rey personificaba la maldad política para un liberal: era centralista, imperialista, apoyó la Contrarreforma (con todos sus matices) y además era de origen extranjero. De aquí nace el mal llamado "austricismo", es decir, rechazo de la dinastía de los Austrias, basado en las tres coordenadas recién citadas. Y de aquí nace también la identificación con el mito de los comuneros, representantes del pueblo contrario a una dinastía extranjera.

Aún quedaba un nuevo vaivén en la historia de la "liberalización" de la sociedad española. Al periodo de la Ilustración, alabable por sus intentos de modernización y su decidido carácter secular, pero atacable por su clara influencia extranjera, sucedió el negro periodo del reinado de Fernando VII, que ahogó al liberalismo, expulsándolo del país, y restauró varios de los viejos baluartes del tradicionalismo español, individualizados en la Inquisición.

A pesar de que la historia tal y como la estudiaban las historias liberales culminaba, en cierto modo, en el Estado isabelino, sin embargo se observa una insatisfacción de los historiadores progresistas con respecto al propio sistema político liberal, una insatisfacción que derivaban hacia el futuro y que plasmaron, en la escena política, en la revolución de 1868. Para los historiadores progresistas, era necesaria una transformación de la sociedad y del Estado que culminase el proceso histórico nacional emprendido hasta entonces.

Los historiadores conservadores, por su parte, veían la historia de un modo prácticamente opuesto, con los momentos de esplendor y los de decadencia poco menos que intercambiados. Situaban el origen (posible) de la nación española en la Antigüedad, con las luchas de Viriato o de los Numantinos, y aislaban luego momentos

[88] Ello no quiere decir nada sobre la verdad de estas afirmaciones, obviamente idealizadoras del pasado como casi todas las que parten de una visión nacionalista de la historia.

fundamentales en la consolidación de su espíritu, como la conversión de Recaredo o la batalla de Covadonga.

Los Reyes Católicos eran, desde luego, el primer gran modelo de monarquía española: a la unificación de los reinos de Castilla y Aragón se sumaba su catolicismo, su centralismo y también el que durante su reinado se hubiera descubierto el continente americano, pieza clave para la constitución del Imperio, y para la expansión de la nación española, así como del catolicismo.

En la figura de Carlos V debieron los nacionalistas conservadores conjugar dos tendencias opuestas: su rechazo al origen extranjero del monarca, frente a su admiración por su defensa de Trento (según su propia visión de la historia), su capacidad para dominar todo el orbe militarmente, y su mantenimiento de las estructuras sociales y de poder. Más claro aún fue su posicionamiento a favor de Felipe II, un rey plenamente español por nacimiento y por vocación, y que no sólo continuó sino que acrecentó el Imperio heredado.

Les resultaba muy fácil, por ello, identificar el periodo de decadencia a partir de ese momento. Una decadencia, desde su punto de vista, más prolongada y continuada que la vista por los progresistas, ya que incluía la desafortunada gestión de los últimos Austrias, reyes ineptos y enfermizos que malgastaron los bienes y los valores nacionales, y la llegada al trono por parte de los Borbones, dinastía extranjera y extranjerizante en su concepción del poder, contraria a los principios de la religión y a las leyes regionales mantenidas durante la etapa anterior. De ahí que el carlismo, en su nacimiento, fuera una tendencia religiosa, conservadora de tradiciones y fueros (del Antiguo Régimen en definitiva) y contraria por tanto no sólo al triunfante rey borbónico, sino también al sistema liberal instaurado durante el siglo XIX.

Por todo ello, y a diferencia de los progresistas, los historiadores conservadores entre 1833 y 1936 escribían desde el punto de llegada de sus proyectos históricos para España. Se había abortado un conato de nueva "pérdida de España" durante el siglo XVIII y ahora, una vez superado el reinado de Fernando VII, se había alcanzado un punto satisfactorio en el proceso evolutivo de la nación española. Sólo faltaba, a su entender, restaurar el perdido prestigio internacional, para lo que sería necesario volcarse en las colonias norteafricanas.

Así resume Álvarez Junco (2000:431), de forma muy esquemática, la evolución de los distintos mitos nacionales en la visión de unos y de otros:

Mitologema	EDAD DE ORO	DECADENCIA	REDENCIÓN
Nacional-Católico	RRCC, Carlos V, Felipe II, Trento Imperio, mística Autos Sacramentales	s.XVII: reyes débiles s.XVIII: Reformismo *antiespañol* s. XIX: Revoluciones	Unidad política y religiosa. Imperio en África
Laico-Liberal	Edad Media Cortes de Aragón Fueros municipales Las tres religiones	Austrias, absolutismo *extranjerizante* Imperio (error)	Soberanía nacional Democracia municipal Unión Ibérica

Una vez establecidos estos ejes interpretativos de la historia, el siguiente paso era el transmitirlos al pueblo, a la nación, no sólo como conocimiento teórico de la propia historia, sino sobre todo como enseñanza de los valores nacionales, de la existencia de un carácter nacional, un "espíritu del pueblo" español que hasta ese momento no era conocido ni aceptado generalmente en la sociedad. El camino más directo para llevar acabo esta labor de expansión de la nacionalidad era, por supuesto, la escuela. Sin embargo, cabe recordar aquí todo lo que decíamos acerca de la situación de las escuelas en el siglo XIX: maestros mal pagados y escasos en número, preparación y motivación (además de socialmente desprestigiados), aglutinación de alumnos en una misma aula sin división por niveles, libros de texto inadecuados… Recordemos también que todos los intentos del estado liberal por modernizar la enseñanza chocaban con abundantes obstáculos: la inercia de maestros, padres y alumnos, la falta de medios y por supuesto la oposición de la Iglesia, que gozaba hasta ese momento de una posición de privilegio que no estaba dispuesta a ceder[89].

Se intentó igualmente regular el contenido de los libros de historia desde los ministerios, para evitar algunos de los abusos a los que se veían sometidos los alumnos y sus padres: abundancia de manuales diversos, redactados muchas veces por los propios maestros, textos poco adecuados a la enseñanza, contenidos claramente ideologizados en una u otra dirección. Llegó incluso a proponerse, en varias ocasiones, la instauración de un manual único para cada materia, pero si bien liberales y conservadores estaban de acuerdo en la necesidad de consensuar un único texto, en lo que no llegaron a ponerse nunca de acuerdo es en cuál debía de ser ese manual obligatorio, ni cuáles debían ser sus características generales.

[89] Carolyn Boyd (2000) ofrece un magnífico análisis de la evolución de la enseñanza de historia española desde 1875, que puede ser completado con las aportaciones de María del Mar Pozo Andrés (2000).

Y sin embargo era evidente el interés por crear manuales adaptados a los alumnos de enseñanza primaria y secundaria: los listados amplios, sin ser exhaustivos, de Moreno Alonso así lo atestiguan (Moreno Alonso 1985:225 y 275); faltaban en muchos de ellos, sin embargo, el orden expositivo y la claridad que a priori se recomendaba vehementemente. Además, en muchos casos –sobre todo en la enseñanza secundaria– una gran parte de la utilización efectiva de los voluminosos manuales quedaba a discreción del maestro, cuya influencia era decisiva en el proceso de transmisión.

El resultado de todo ello al terminar el siglo era decepcionante para las expectativas liberales: faltaban escuelas; si se creaban escuelas faltaban maestros; si había maestros no había materiales, y cuando los había no eran adecuados. De esta forma, puede decirse con Carolyn Boyd que "el Estado liberal español también se apartó del modelo europeo por su incapacidad de convertir la enseñanza de historia nacional en un instrumento efectivo de socialización política e integración nacional" (Carolyn Boyd, 1985:77). Debe tenerse en cuenta, en todo caso, que el afán didáctico de los historiadores románticos se aplicaba en todas las manifestaciones de su labor, estuvieran o no destinadas a la enseñanza. La historia, por tanto, se ponía al servicio de la nación, al servicio de la nacionalización, fuese cual fuese su nivel de éxito efectivo.

4.- Establecimiento y descripción del corpus

El objeto de este estudio, como ya se ha apuntado, consiste en el análisis de la progresiva formación del canon literario español entre 1800 y 1939. Ambas fechas han sido seleccionadas porque señalan hitos históricos e ideológicos, aunque no se trate de barreras impermeables a las corrientes críticas: 1800, señalando el inicio del siglo XIX más que la fecha exacta, marca como veremos el comienzo de la introducción en España del movimiento romántico, especialmente en su vertiente historicista y conservadora, a través de figuras como Agustín Durán o Nicolás Böhl de Faber, lo que supone un vuelco fundamental en los modos y planteamientos filológicos imperantes hasta entonces, dominados por las tendencias neoclásicas; 1939, fecha del final de la Guerra Civil española, supone también un corte, este por motivos políticos, en la trayectoria historiográfica nacional: la labor de los críticos, una vez instaurada la dictadura del general Franco, se verá condicionada por la ideología nacional-católica que eliminó, al menos durante los primeros años, cualquier posibilidad de lectura alternativa.[90]

En las páginas siguientes presentamos los materiales que se han seleccionado para la elaboración de este estudio, explicando los motivos de inclusión de estas obras en el corpus, así como, incidentalmente, los de exclusión de otras obras de ámbitos cercanos a las tratadas. Dicho corpus se divide en tres apartados: las historias de la literatura española –que componen el núcleo del corpus-, los manuales de enseñanza de esta misma disciplina, y otros materiales complementarios que se hacían imprescindibles para completar el cuadro de la evolución historiográfica española durante el periodo estudiado.

4.1.- Las historias de la literatura española (1800-1939)

El material básico para realizar este estudio, como ya se ha señalado, lo constituyen las Historias de la Literatura Española publicadas durante este periodo, tanto las publicadas por críticos españoles (en España o en el extranjero) como las publicadas por extranjeros, y traducidas posteriormente al castellano. En este segundo caso, la obra estudiada es la traducción al castellano, y no la obra original, aun en

[90] Baste como ejemplo la compleja situación, científica y personal, en que quedó Menéndez Pidal y su Centro de Estudios Históricos, explicada por Diego Catalán en su introducción a la ed. póstuma de *La épica medieval española, desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero* (1992). Véase también Mainer (2003), acerca de la situación de la filología española durante el franquismo.

aquellos casos en que la traducción castellana está incompleta (como sucede con la *Historia de la Literatura Española* de Bouterwek) o cuando ha sufrido grandes alteraciones, las cuales, a su vez, pueden ser altamente significativas (el ejemplo más claro sería la *Historia* de Sismondi, corregida y adicionada por sus traductores sucesivos, José Lorenzo Figueroa y Amador de los Ríos).

Cabe señalar que este segundo grupo de obras –las escritas por extranjeros y traducidas posteriormente al castellano– es muy numeroso, sobre todo en los primeros pasos de la historiografía literaria española. Pozuelo Yvancos (2000a) o Romero Tobar (1997), entre otros críticos, han mostrado la impronta en la naciente filología española de los críticos e historiadores extranjeros, principalmente alemanes, comenzando por Herder o los hermanos Schlegel, introducidos en España principalmente por Nicolás Böhl de Faber[91]; en efecto, el hispanismo alemán produjo obras fundamentales de la naciente historiografía literaria española, tales como la *Historia de la Literatura Española* de Bouterwek, o la *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, del Conde de Schack. A este hispanismo alemán se unió más tarde la labor del hispanismo anglosajón, personificado en historiadores como Fitzmaurice-Kelly o Ticknor, o la de autores como Simonde de Sismondi, introductor del pensamiento literario romántico en Francia.

Como complemento a este interés extranjero, y en buena parte como su respuesta patriótica, a mediados del siglo XIX surgieron en España las primeras muestras de historiografía literaria nacional. La primera de ellas es la monumental *Historia Crítica de la Literatura Española*, de José Amador de los Ríos, obra magna que quedó incompleta, y cuyos siete tomos sólo alcanzan al periodo medieval. Esta obra inauguró la línea de historiografía nacional escrita por españoles, que pasaría a ser la predominante a partir de entonces, aunque con influyentes incursiones de críticos foráneos.

El desarrollo de esta naciente historiografía literaria tuvo por otra parte desarrollos parciales o marginales, tanto en España como en el extranjero, de los que no nos ocuparemos[92]. No se han incluido en el *corpus*, por ejemplo las obras dedicadas a periodos o géneros concretos (como, por ejemplo, la *Literatura española del siglo XIX*

[91] Volveremos a ocuparnos del tema más adelante, en el apartado 5.2.

[92] Completas y muy útiles bibliografías de materiales de historiografía literaria española puede encontrarse tanto en Leonardo Romero Tobar (1997) como en Rosa María López (1996); algo más humilde, aunque también útil, es la recopilación de historias de la literatura española en diversos idiomas reunidas por Edna Lue Furness (1949).

de Alcalá Galiano, 1843), ni por supuesto todas aquellas que tienen por objeto un autor o una obra de la literatura española. Es el caso, por ejemplo, de la *Historia de la literatura nacional en la edad de oro* de Pfandl, obra de singular importancia y prestigio; en cambio, sí se ha decidido incluir, de manera excepcional, la obra ya citada de Adolfo Federico de Schack sobre el teatro español, que ocupa un lugar fundamental en el desarrollo de las ideas románticas sobre el teatro español y su evolución a lo largo del siglo XIX.

La nómina de obras que de este modo entran a formar parte del *corpus* estudiado, por orden cronológico de aparición en su versión castellana, es la siguiente[93]:

-Friedrich Bouterwek (1829): *Historia de la literatura española: desde el siglo XIII hasta principios del XVI*, traducción de D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo[94] (el original, *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, es el tercer tomo de la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts*, Göttingen, 12 volúmenes, 1801-1819)

-Jean Charles-Leonard Simonde de Sismondi (1841-42): *Historia de la literatura española: desde mediados del siglo XII hasta nuestros días,* traducción de José Lorenzo Figueroa y José Amador de los Ríos, 2 volúmenes (el original francés forma parte de la obra más extensa *Littérature du midi de l'Europe*, 1813)

-George Ticknor (1851-1856): *Historia de la literatura española*, traducción de Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, 4 volúmenes (el original, *History of Spanish Literature*, se publicó originalmente en 1849).

-José Amador de los Ríos (1861-65): *Historia Crítica de la Literatura Española*, 7 volúmenes[95].

-Adolf Friedrich von Schack (1885): *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España,* traducción de Eduardo Mier, 5 volúmenes (original alemán, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien*, de 1845-6)

-Ferdinand Wolf (1894-6): *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, traducción de Miguel de Unamuno, introducción de Marcelino Menéndez Pelayo, 2

[93] Aquí sólo se ofrece la información básica de la obra: autor, fecha, título y número de volúmenes; para la ficha bibliográfica completa, puede consultarse la bibliografía detallada que se ofrece al final de este estudio. El orden en el que se presentan las obras de esta lista es el mismo en el que se analizarán posteriormente, en los apartados 5.1-6.19

[94] Hay una edición reciente en ed. Verbum, Madrid, 2002.

[95] Como queda dicho, esta obra crítica monumental sólo alcanza hasta la Edad Media, y podría por tanto considerarse como una historia dedicada a un periodo concreto; sin embargo, tanto por el proyecto general de la obra, que pretendía abarcar la totalidad de la literatura española, como por su importancia en la formación de la historiografía española, su inclusión en el *corpus* era imprescindible.

volúmenes (original alemán, *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, de 1859).

-James Fitzmaurice-Kelly (1901): *Historia de la literatura española: desde los orígenes hasta el año 1900*, traducción de Adolfo Bonilla y San Martín (original en inglés, *A History of Spanish Literature*, de 1898)

-Ángel Salcedo Ruiz (1910): *Resumen histórico crítico de la literatura española*.

-Julio Cejador y Frauca (1915-1922): *Historia de la lengua y literatura castellana*, 14 tomos.

-Juan Hurtado y de la Serna y Ángel González Palencia (1925): *Historia de la Literatura Española*.

-Miguel Romera Navarro (1928): *Historia de la literatura española*.

-Juan Chabás (1933): *Historia de la literatura española*.

-Ángel Valbuena Prat (1937): *Historia de la literatura española*, 2 volúmenes.

A este conjunto de historias de la literatura propiamente dichas se une además un conjunto de materiales complementarios, que hemos juzgado necesario incluir para ofrecer una visión más completa del devenir de la historia literaria española, que pasamos a detallar.

4.2.- Manuales de enseñanza de la literatura española

El desarrollo de las historias literarias nacionales coincidió también, y de manera no casual sino causal, con el desarrollo de sistemas educativos nacionales diseñados e implantados a lo largo del siglo XIX. Así sucedió en España (como veremos con más detenimiento en los apartados 6.3 y 6.12), donde, además, las tradicionales asignaturas de retórica y poética fueron paulatinamente sustituidas por otras dedicadas, precisamente, a la historia de la literatura española.

Esta evolución en los sistemas de enseñanza creó la necesidad de elaborar otro conjunto de obras que pertenecen a un género muy próximo, con funciones similares, y que de hecho llevan frecuentemente el nombre de "Historia de la Literatura Española". Se trata de los manuales de literatura española dedicados a la enseñanza, ya sea en las escuelas e institutos, ya en las universidades. En algunos casos, la clasificación de una obra como manual o como historia de la literatura propiamente dicha es clara, ya que aparece explícitamente en el título o en los preliminares, o porque su sumisión a

determinado modelo o sistema educativo es clara; en otros casos, la distancia que separa ambos géneros críticos es más sutil, y aparece difuminada, consciente o inconscientemente, por el propio autor.

Puede afirmarse, sin embargo, que existen diferencias entre manuales e historias en distintos aspectos, lo que permite distinguirlos. En primer lugar, respecto a su estructura, los manuales tienden a ser claramente subsidiarios del temario del sistema educativo en el que pretenden integrarse. De ahí que, sobre todo los publicados en el siglo XX, incluyan muy frecuentemente el subtítulo "adaptado al cuestionario oficial", y que los apartados, subapartados y epígrafes se repitan en varias obras de este tipo. Esta subordinación a un programa preestablecido limita además notablemente las opciones del historiador, que debe aceptar así una lista predeterminada de autores y obras, que puede, eso sí, interpretar a partir de sus propios principios críticos e ideológicos.

Al mismo tiempo, los manuales están fuertemente condicionados por el público al que se dirigen: cumplen principalmente una función divulgativa, y deben adaptar tanto la complejidad de su contenido como la de su forma en función del destinatario a quien se dirigen: niños, adolescentes o universitarios. Un manual de enseñanza secundaria raramente incluirá deliberaciones teóricas o investigaciones históricas propias de gran calado; funcionará, más bien, como un compendio de la crítica desarrollada con anterioridad: expondrá, en el mejor de los casos, las diversas líneas en las que se ha desarrollado la investigación filológica respecto a determinados hitos fundamentales y ofrecerá al estudiante, muy probablemente, fragmentos escogidos de las obras maestras de la literatura española.

Para su presentación en el cuerpo del estudio hemos diferenciado dos grupos u "oleadas" de manuales de literatura española, separados cronológicamente, pero también, como intentaremos probar más adelante, tipológicamente. El primer grupo está compuesto por aquellos manuales redactados a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, sin apenas trayectoria historiográfica anterior y que responden en mayor medida a la iniciativa del autor que a los planes de estudio implantados por el Estado. El iniciador de este grupo es Gil de Zárate (también llamado Gil y Zárate) con su *Resumen histórico de la literatura española*, segunda parte del *Manual de literatura* que publicó en 1844. Seguirán su línea autores como Domingo Déniz (1853), José María Fernández Espino (1871) o Prudencio Mudarra y Párraga (1881)[96].

[96] Una lista más extensa de estos manuales y su análisis correspondiente se ofrecen en el apartado 6.12 del presente estudio.

El segundo grupo, por su parte, reúne un conjunto bastante amplio de obras publicadas durante el primer tercio del siglo XX, especialmente entre 1915 y 1936, y que, en respuesta a los nuevos planes de estudio, se organizan en dos subgrupos: las obras tituladas *Manual de / Resumen de / Historia de la Literatura Española*, que son los más próximos al género de la historia de la literatura; y los titulados *Literatura española comparada con la extranjera* y sus distintas variantes. Esta segunda hornada de manuales, en sus dos subgrupos, se caracteriza por seguir estrictamente los programas oficiales (algo que muchos autores hacen notar explícitamente en el subtítulo), lo cual los hace bastante más homogéneos en su estructura, sin que por ello dejen de aflorar las distintas tendencias ideológicas en la interpretación de los autores. Al primer grupo pertenecen las obras de Rogerio Sánchez (1915), Guillermo Jünemann (1913), Alberto Risco (1927) o Alonso Cortés (1930); al segundo, las *Lecciones de Literatura española comparada con la extranjera* (1929) de Tomás H. Redondo o las *Literatura española comparada con la extranjera* de Antonio de Roxas (1928).

Aunque los manuales de literatura española no forman parte del *corpus* primario de esta investigación, tampoco pueden ignorarse como elemento necesario en el proceso de constitución y, sobre todo, de afirmación y difusión del canon establecido. Los manuales representan la institucionalización de un canon que las historias de la literatura tienden a modificar, como veremos, ya sea ampliándolo, reduciéndolo o alterando la jerarquía entre los elementos que lo componen. Sin embargo, el estudio de los manuales como eslabones imprescindibles entre la labor crítica de los estudiosos y la recepción del gran público, podría desembocar en otra investigación valiosa, pero que no es la que se pretende desarrollar aquí. Por ello, se les han dedicado dos apartados dentro del análisis de la historiografía literaria nacional, en los que se intentará resumir cuáles son las coordenadas por las que se definen los distintos manuales de la primera y la segunda oleada.

4.3.- Otros materiales complementarios

Al núcleo básico de obras que constituye el material propio para este estudio (esto es, las historias de la literatura española compuestas entre 1800 y 1939 y, más tangencialmente, el subgénero de los manuales de enseñanza de la literatura española), se han añadido también otra serie de obras que, si bien por su forma no pertenecen al tipo de texto estudiado (la historia literaria), sin embargo, por su contenido, resultaban imprescindibles para uno de los objetivos básicos de este trabajo, como es el de dibujar

la trayectoria de la historiografía literaria española durante el siglo y medio que constituye nuestro objeto de análisis. Se trata de obras (estudios particulares, ensayos de carácter general, perspectivas acerca de un género o de un autor) que por su importancia histórica han condicionado la evolución posterior de la crítica acerca de determinados aspectos del canon, o bien la percepción del canon mismo.

Las obras a las que nos referimos se agrupan en torno a las grandes revoluciones de la moderna historiografía literaria española: la introducción del paradigma crítico del romanticismo en sustitución del neoclásico a comienzos del siglo XIX, y su superación, o mejor, su modificación con la aparición de las formas científicas de trabajo filológico en el último tercio del siglo XIX y primero del XX.

4.3.1.- Del neoclasicismo al romanticismo

El paradigma crítico y filosófico del romanticismo, tal y como fue delineado primero en Alemania por autores como Herder y Schlegel, y luego en el resto de Europa, supuso una revolución con respecto a la forma de concebir y desarrollar la labor historiográfica, y en particular la historiografía literaria. Los tres términos que conforman el triángulo sobre el que se centra este trabajo (historia, literatura, nación) cambian de significado en ese tránsito entre el siglo XVIII y el XIX, hasta el punto de que durante todo el periodo estudiado (y tal vez incluso hasta nuestros días) no se ha vuelto a producir un cambio semejante en estos ámbitos conceptuales.

Por ello, y para enfocar y contextualizar correctamente las obras analizadas en el presente estudio, parece necesario añadir al *corpus* básico descrito hasta ahora otros dos grupos de obras que le sirvan de referencia. El primero de ellos consiste en los antecedentes historiográficos inmediatamente anteriores a los estudiados, es decir, las historias de la literatura española escritas durante el siglo XVIII, y que participan de la mentalidad neoclásica imperante en Europa. De ellas, destacan las redactadas por los jesuitas expulsos, los hermanos Rodríguez Mohedano (1766-1785), el abate Lampillas (1789) o el abate Juan Andrés (1782-1799). En todas podrá observarse un modo de comprender la historia y la literatura nacionales muy diversa de la que se impondrá inmediatamente después.

También el momento mismo de la transición de un paradigma a otro es singularmente interesante, pues en él se perciben con más claridad los elementos cambiantes, los que están en debate y evolución en ese preciso momento. Aunque este primer momento de penetración del romanticismo historicista no produjo en España

frutos inmediatos en forma de historia literaria nacional, sí ha dejado en cambio algunos textos que dan muestra de la nueva sensibilidad. Se trata, especialmente, de las obras de Agustín Durán en torno al teatro antiguo español (1828) o su recopilación de romances (1821), significativas tanto por la mentalidad que traslucen como por la temática elegida, heredera en sí misma de la visión romántica alemana de la literatura española.

En esa misma corriente crítica se enmarca también Nicolás Böhl de Faber, quien, aunque no redactó una historia literaria, contribuyó poderosamente a la introducción en España de las ideas estéticas de Herder y de los hermanos Schlegel, principalmente a través de los escritos que redactó durante la "polémica calderoniana"[97] que mantuvo con el ilustrado José Joaquín de Mora (y en menor medida, con Alcalá Galiano). Estos escritos, al igual que el *Discurso* de Agustín Durán y su introducción al romancero, permitirán comprender en qué consiste la revolución historiográfica romántica, que representa el punto de partida estético e ideológico de gran parte de las aportaciones de la crítica decimonónica.

4.3.2.- Los fundadores de la filología hispánica: Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal

La base del presente estudio, como queda ya dicho, son las historias de la literatura, complementadas con los manuales de enseñanza; sucede, sin embargo, que tres de los críticos fundamentales en el establecimiento de la moderna filología hispánica, los tres españoles que junto con Amador de los Ríos asentaron sus bases, no llegaron a escribir una obra de este género, aun cuando sus escritos conforman conjuntamente un amplio panorama de la literatura española. Se trata de Manuel Milá y Fontanals, Marcelino Menéndez Pelayo y Ramón Menéndez Pidal. El primero de los tres, Milá y Fontanals, fue el pionero en España en analizar científica y concienzudamente algunos de los aspectos más oscuros de la poesía medieval peninsular, tanto castellana como catalana. Fruto de este trabajo son *De los trovadores en España* (1861) o *De la poesía heroico-popular castellana* (1874), así como sus *Principios de Literatura General y Española* (1877), que incluyen una propuesta programática para el estudio de la historia literaria española, que viene a ser, en realidad, como el germen de un manual de enseñanza de la literatura española.

[97] Véase el apartado 5.2.

Discípulo directo del anterior fue Marcelino Menéndez Pelayo, bibliófilo y polígrafo que abarcó en sus obras todos los géneros y épocas de la literatura española sin que, como ya se ha dicho, llegara a escribir una historia de la literatura como tal. La amplitud de su erudición y el ingente volumen de sus producciones lo situaron como referente fundamental de la filología posterior, por lo que su inclusión en este estudio resultaba imprescindible. De entre sus *Obras Completas*, reunidas en la llamada Edición Nacional (1940-1959) y recientemente publicadas en CD-ROM, resultan especialmente pertinentes para nuestro análisis los *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, los *Orígenes de la novela*, la *Antología de poetas líricos castellanos* y los *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, si bien otras obras, como *Heterodoxos españoles* o *Historia de las ideas estéticas en España* constituyen el marco del pensamiento de Menéndez Pelayo al que es inevitable referirse.

Por último, Menéndez Pidal, admirador de los dos críticos precedentes aunque desde presupuestos ideológicos diversos, llevó a cabo una meticulosa labor de investigación en torno a la literatura medieval española (principalmente, en relación con la poesía épica), aunque también abordó ocasionalmente el estudio de la literatura del Siglo de Oro español. En el caso de Menéndez Pidal, y en coherencia con el marco temporal elegido, se ha llevado a cabo un análisis de las obras críticas redactadas con anterioridad a 1939.

La elección de las obras de este reducido grupo de críticos, y su incorporación al *corpus* de este estudio puede parecer problemática; en efecto, habría sido más estrictamente coherente ceñirnos a las obras pertenecientes al género historiográfico, excluyendo incluso los manuales de enseñanza. No obstante, ello habría supuesto ofrecer una visión mutilada de la evolución y desarrollo del canon nacional, puesto que las historias escritas en el primer tercio del siglo XX se basan, en mayor o menor medida, en los avances producidos por Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal.

En cuanto a la objeción contraria, es decir, por qué *sólo* esos tres críticos han sido incluidos en nuestro estudio, la respuesta es obvia: aunque hay muchos otros críticos que desarrollaron una importante labor durante este periodo, y realizaron contribuciones fundamentales en determinados aspectos de la historiografía literaria española (podría citarse como meros ejemplos a Valera, Clarín, Azorín, Unamuno u Ortega y Gasset), sin embargo ninguno de ellos alcanzó, globalmente, la influencia de los tres anteriores en la formación del canon nacional. Incluir a este grupo de autores, y

a otros tantos que se encuentran en su misma posición, obligaría a dilatar excesivamente los límites de este estudio.

ANÁLISIS DEL CORPUS

Tras describir, en los apartados precedentes, el contexto teórico y metodológico en que se sitúa esta investigación, y acotar el corpus con el que trabajaremos de aquí en adelante (es decir, las historias de la literatura española compuestas entre 1800 y 1939, los manuales de enseñanza de esa misma época y los materiales auxiliares que hemos definido en el apartado 4.3.2), nos disponemos, en los capítulos que siguen, a realizar el análisis de dicho corpus de acuerdo con los objetivos que nos hemos trazado: la descripción de la evolución de la historiografía literaria en el periodo estudiado, y la investigación de su relación con el nacionalismo español surgido en la misma época, en sus distintas vertientes.

Este análisis se realizará fundamentalmente en dos fases: en los capítulos 5 y 6 se llevará a cabo una detallada descripción del corpus, comenzando por los antecedentes inmediatos que explican el tránsito entre Neoclasicismo y Romanticismo (apartados 5.1 y 5.2); después (apartados 6.1 a 6.18) se realizará un estudio sistemático de las obras seleccionadas, en el que se presentarán, además de una breve contextualización bio-bibliográfica, los planteamientos subyacentes en cada una de las historias, tanto en relación con sus principios básicos y configuradores (concepto de historia, concepto de nación, concepto de literatura, periodización) como en su tratamiento de los principales autores, movimientos y periodos de la historia literaria española.

A continuación, en los capítulos 7 y 8, se ofrecerá una síntesis de los materiales obtenidos durante el exhaustivo análisis anterior. El capítulo 7 estará dedicado a la configuración general de la historiografía literaria española en el periodo del que nos ocupamos, y en él se presentará tanto un panorama general de las principales líneas o tendencias dominantes en dicho periodo, como un estudio de la evolución de los principales conceptos estructuradores antes mencionados (historia, literatura, nación, periodización). El capítulo 8, por su parte, aislará determinados hitos o momentos de la historia literaria española, elegidos precisamente por su significación historiográfica, para observar así las modificaciones que presenta su tratamiento en el tránsito entre el siglo XVIII y el XIX, y sobre todo entre el XIX y el XX, hasta el final de la época de la que se ocupa esta investigación.

Tras estos análisis consecutivos y complementarios –uno horizontal y exhaustivo, otro transversal y sintético–, podremos alcanzar conclusiones fundamentadas acerca de la evolución de la historiografía literaria española, y de su relación con el concepto de identidad nacional.

5.- Del Neoclasicismo al Romanticismo

5.1.- Antecedentes: la historiografía neoclásica

Aunque el objeto de nuestro estudio, como venimos repitiendo, lo componen las historias de la literatura española escritas entre 1800 y 1939, para situar en su contexto este corpus de obras, y sobre todo para poder apreciar aquellos aspectos en los que el romanticismo supuso una revolución historiográfica, vamos a analizar algunas de las historias de la literatura española escritas durante el siglo XVIII, que servirán como fondo de contraste para las posteriores historias nacionales y románticas de la literatura. Este contraste se podrá apreciar al menos en cuatro aspectos: el concepto de nación, al principio general de valoración de las obras literarias, la extensión del término "literatura" y la propia configuración del género histórico.

Veamos, por tanto, cuáles son los principales rasgos característicos de algunas de las historias de la literatura española (empleamos en este caso la expresión en sentido amplio) del siglo XVIII.

5.1.1.- Luis José Velázquez: *Orígenes de la poesía castellana*

Uno de los primeros productos de historiografía literaria que produce el siglo XVIII es la breve obra de Luis José Velázquez, *Orígenes de la poesía castellana* (1754), en la que se esboza, más que se realiza, la narración de la historia literaria española. Como muchos de sus detractores señalaron, la obra de Velázquez es sumamente esquemática, abundante en lagunas y confusa en su distribución; tiene sin embargo el mérito de atreverse a presentar, sin apenas otros antecedentes que las *Bibliotecas* de Nicolás Antonio, una cronología de la literatura castellana desde sus orígenes.

Cabe señalar que algunas de las limitaciones achacadas a esta obra forman parte del planteamiento mismo del autor; así, la materia de la obra no es la "literatura" (cuya definición durante este siglo era bastante más amplia, como ya hemos visto), sino la "poesía", definida ésta como "*imitación de la naturaleza hecha en verso*, [que] consta de la invención, y del metro, como de cuerpo, y de alma" (Velázquez 1754:76). Además, no se trata aquí de la literatura "española", sino de la castellana, es decir, la escrita en ése idioma, aunque se relacione, como vamos a ver a continuación, con muchas otras literaturas colindantes.

La obra de Velázquez se divide en cuatro partes:

> ...en la primera, examinaré las verdaderas fuentes de que dimana la poesía castellana; esto es, la poesía de los españoles primitivos, la latina, la arábiga, la provenzal o lemosina, la gallega, la portuguesa, y si acaso puede serlo, la poesía vazcuense. En la segunda, trataré del principio, progreso y edades de la poesía castellana, desde el tiempo en que nació, hasta el presente. En la tercera, examinaré todo lo que pertenece a los orígenes de la misma poesía en cada una de sus principales especies en particular. Y en la cuarta, trataré las demás cosas que pertenecen a la poesía castellana, como son las colecciones que se han hecho de nuestros poetas; los comentos y notas con que se han ilustrado sus obras; las traducciones castellanas de diferentes poetas de otras naciones; y los autores que en castellano han escrito de la poesía. (Velázquez 1754:1-2)

De las cuatro, sólo las dos primeras pueden denominarse propiamente "historia de la literatura". La tercera subdivide la poesía en ramas, y analiza muy sucintamente la evolución individual de cada una de ellas, mientras que la cuarta incluye una serie variopinta de materiales en torno a la literatura en España. En estas dos primeras partes, por tanto, se encuentra recogida la posición estética e historiográfica de Velázquez, la cual, como veremos, se corresponde, con matices, con la postura dominante durante el neoclasicismo.

El concepto de "origen de la poesía castellana", en la obra de Velázquez, resulta sorprendentemente vago, ya que lo que realiza en la primera parte no es más que una caracterización de las literaturas que, por haber estado en contacto con la castellana han contribuido a su formación, sin indicar en qué medida o de qué modo se ha producido exactamente ese contacto. De esta forma, "la índole y carácter particular de cada una de estas poesías no es uno mismo, de donde nace en parte la falta de unidad de carácter que se observa en la poesía castellana, que imitó algo de unas y de otras" (Velázquez 1754:29). Esta falta de unidad de carácter de la poesía castellana, que nunca podría aceptar un crítico romántico, se manifiesta tanto en la poesía culta como en la popular:

> De todas estas poesías imitó algo la castellana, con la diferencia que lo que tomó de la poesía arábiga, de la lemosina, portuguesa y gallega, por la mejor parte fue en virtud de una imitación casual e imprevista, y procedida únicamente de aquel impulso natural que inclina a todos a imitar lo que frecuentemente ven: pero la imitación de la poesía griega y latina, fue artificial y premeditada, y se hizo en los tiempos más limados, cuando ya eran conocidas y estimadas las letras. (Velázquez 1754:31)

La segunda parte, propiamente histórica, es igualmente escueta en muchos de sus juicios; sin embargo, resulta especialmente útil para este estudio, dado que permite componer un modelo de la valoración de las distintas etapas de la literatura española desde el punto de vista ilustrado, que servirá de contraste con la que se impone a lo

largo del siglo XIX. Siguiendo la metáfora de las edades de los pueblos, Velázquez distingue cuatro etapas en la literatura española:

> La poesía castellana, según los progresos y alteraciones que ha tenido desde su origen hasta hoy, se puede dividir en cuatro edades. La primera será desde su principio hasta el tiempo del rey D. Juan el II. La segunda desde D. Juan el II hasta el Emperador Carlos V. La tercera desde el tiempo de Carlos V hasta el de Felipe V. Y la cuarta desde entonces hasta el presente... En la primera edad se puede contemplar la poesía castellana como en su niñez; en la segunda como en su juventud; en la tercera como en su virilidad; y en la cuarta como en su vejez. (Velázquez 1754:33-34)

La primera etapa, o infancia, comienza con la obra de Gonzalo de Berceo: "El poeta castellano más antiguo de que tenemos noticia, no sube del fin del siglo duodécimo, o principios del décimotercero. Entonces vivía Gonzalo de Berceo" (Velázquez 1754:34). Ello significa que Velázquez obvia las producciones épicas medievales –conviene recordar que la edición de Sánchez del *Poema de Mío Cid* no se realizará hasta veinticinco años después-, así como los romances, que ni siquiera menciona.

Esta primera etapa apenas merece un repaso somero por parte de Velázquez –de hecho, sólo unos cuantos clérigos y autores cultos, como el Arcipreste de Hita, Juan de Mena o los Manrique, aparecen incluidos en ella-; está mucho más interesado en alcanzar la segunda y, sobre todo, la tercera etapa. De hecho, la segunda época de la literatura española se puede entender como una preparación de la siguiente:

> En esta segunda edad comenzó la poesía castellana a mudar de semblante, perdiendo mucho de su primera rudeza. Juan de Mena, la empezó a ensayar en la grandilocuencia, que no conocía; D. Jorge Manrique y Garci Sánchez de Badajoz, pulieron el estilo, y la adornaron con la pureza del lenguaje y facilidad de la rima; el Marqués de Santillana la sacó de las mantillas de sus coplas, haciéndola hablar en el ritmo de los provenzales y de los italianos; Juan del Encina hizo ver que ella era capaz de sostener el artificio del drama; y así él, como D. Enrique de Villena, fueron principio a la imitación poética, haciendo hablar en castellano al mejor de los poetas latinos, y dando los primeros documentos del arte, el uno en el *de la poesía castellana*, y el otro en el de la *Gaya ciencia*. (Velázquez 1754:56-7)

De esta forma, la tercera etapa o madurez, iniciada en el siglo XVI, supone la culminación de las tendencias positivas iniciadas anteriormente, y el perfeccionamiento de la literatura española a manos de un conjunto de poetas (Garcilaso, Boscán, Fray Luis de León...) que supieron descubrir la "buena poesía", heredera directa de las bellezas clásicas:

> Los primeros, que por este tiempo introdujeron en España la buena poesía, fueron Boscán, Garcilaso de la Vega, D. Diego de Mendoza, Gutierre de Cetina, y D. Luis de Haro, a quienes después siguieron Francisco Saa de Miranda, Pedro de Padilla, Gregorio Hernández de Velasco y otros, que supieron juntar al modo de rimar de los italianos todo lo demás en que consiste la buena poesía; esto es, la imitación, la

> invención, las imágenes poéticas, la majestad de dicción, la hermosura y facilidad de estilo, y el genio para lo grande y maravilloso. (Velázquez 1754:58)
>
> Por entonces floreció Fray Luis de León, a quien no sólo nuestra lengua, sino también nuestra poesía debe en gran parte la altura a que llegó en esta edad. Un genio superior cultivado con el conocimiento de las lenguas sabias, condujo felizmente a nuestro poeta por las sendas más difíciles del Arte. (Velázquez 1754:64)

El Renacimiento es, por tanto, el momento de clímax de la literatura española, un momento, por supuesto, en el que se rastrean los mismos principios estéticos que gobiernan la escuela neoclásica a la que pertenece Velázquez: imitación de los clásicos, respeto de las normas, sencillez y elegancia de estilo...

> Los medios sólidos, de que la nación se había valido, para alcanzar este buen gusto, no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias. Se leían, se imitaban, y se traducían los mejores originales de los griegos y latinos; y los grandes maestros del arte, Aristóteles y Horacio, lo eran asimismo de toda la nación. (Velázquez 1754:67)

A esta etapa de culminación sigue, como no podía ser de otra forma, una etapa de decadencia, situada, según el esquema historiográfico de Velázquez, en el siglo XVII: "La poesía, que hasta entonces había seguido entre nosotros los pasos de las demás artes y ciencias, empezó con ellas a decaer a la entrada del siglo decimoséptimo; contribuyendo a ello con su mal ejemplo los italianos, de quienes nosotros la habíamos aprendido" (Velázquez 1754:67). Con esta afirmación, por otra parte, entra Velázquez a tomar partido en las polémicas que, como veremos, mantendrán los hermanos Rodríguez Mohedano y el Abate Lampillas con los eruditos italianos de la época, acerca del origen –italiano o español– del mal gusto imperante durante el Barroco.

Tres sectas poéticas se enseñorearon entonces del campo literario español: la de los vulgarizadores del teatro nacional (Lope de Vega y sus seguidores), el conceptismo y el culteranismo. Estas tres sectas representan la decadencia completa de una nación que había sucumbido a la ignorancia y olvidado la verdadera elocuencia:

> La primera [secta] fue la de los que ignorando, o despreciando las reglas de la poesía dramática, que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad, y decoro, la inverosimilitud y el pedantismo que todavía vemos en las tablas, siendo los principales jefes de esta escuela Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Juan Pérez de Montalván... La segunda fue la secta de los conceptistas: quiero decir, los que redujeron todo el primor del estilo poético a conceptos delicados, agudezas afectadas, pensamientos subtiles, metáforas desmesuradas, hipérboles extravagantes, retruécanos, paranomasias, antítesis, equívocos, voces brillantes y sonoras, y clausulones de aquella especie que dio en otro tiempo motivo a la risa, y el desprecio de Horacio... La tercera fue la secta de los cultos, esto es, los que afectando una cierta especie de sabiduría poética, que los obligaba a separarse del modo vulgar de hablar, usaban de obscuridad en la sentencia, voces nuevas y campanudas, el estilo hueco, y hinchado, la dicción pomposa, y llena de estrépido, y finalmente un dialecto enteramente nuevo en la lengua castellana. (Velázquez 1754:69-70)

Contra Lope de Vega volverá a arremeter Velázquez en la tercera parte de su obra, cuando, al tratar del género cómico, insiste en acusarle de pervertir todas las normas fundamentales del teatro, arrastrando con ello al pueblo español, que abandonó la senda iniciada por autores como Juan de la Cueva o Cervantes:

> Lope fiado de su prodigiosa facilidad en el decir, y del río suave, y blando de su elocuencia, despreció las reglas del teatro, que nos dejaron los antiguos, desterrando de sus comedias la verosimilitud, la regularidad, la propiedad, la decencia, el decoro, y en una palabra todo cuanto concurre a sostener la ilusión de la fábula, y a desempeñar el principal fin del poeta dramático. (Velázquez 1754:107)
>
> Un desorden tan universal acreditado con la prodigiosa fecundidad de su autor... arrastró tras sí la admiración del vulgo, alucinando su nunca vista facilidad a los que no están obligados a saber distinguir en estas materias los verdaderos partos del ingenio de los abortos del antojo, y del capricho. (Velázquez 1754:108)

La corrupción total y decadencia de la literatura española, unida a la decadencia moral y política, no ocupa sin embargo toda la cuarta etapa de la literatura española, ya que, en el siglo XVIII –en el que escribe el propio Velázquez, por supuesto– se produce un nuevo renacimiento de la poesía castellana, renacimiento que, por cierto, no encuentra explicación en la teórica "vejez" de la literatura. Esta renovación crítica y literaria se debe, en primer lugar y sobre todo, a Luzán, cuya *Poética* puso nuevamente a la literatura en el buen camino de la fidelidad a los antiguos, y fue seguida por autores como Montiano (cuyas tragedias alaba Velázquez en repetidas ocasiones), Torrepalma o Blas Nasarre:

> Después de la entrada de este siglo, en que las letras han tomado entre nosotros otro nuevo semblante, la poesía castellana va volviendo a recobrar su antigua majestad, y decoro, a pesar de las puerilidades y vicios con que de nuevo han procurado afearla los malos poetas, que pueden considerarse como las últimas reliquias de la ignorancia del siglo pasado... Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737, obra la más útil, e importante, que se pudo entonces publicar en esta línea: porque en ella se halla recogido todo lo mejor, y más sólido, que sobre la poesía, y sus principales partes, y especies, han discurrido los antiguos y los modernos, a que acompaña el gran juicio, método y claridad que se observa en las demás obras de este autor. (Velázquez 1754:73-4)

Prescindiendo de la tercera parte, dedicada a los diversos géneros de poesía, y de la cuarta, que reúne diversas informaciones en torno a la crítica literaria española, la obra de Velázquez debe ser juzgada como un primer intento de formular una historia de la literatura española desde posicionamientos estéticos neoclásicos. Su singularidad reside precisamente, entre otros elementos, en su carácter narrativo, al menos en sus dos primeras partes, lo que la diferencia de otros ensayos similares que veremos a continuación. También la materia tratada (la "poesía" en vez de la "literatura"; y la

poesía "castellana" en vez de "española" o "universal") lo diferencia de los demás autores, que, en un afán más enciclopédico y cosmopolita, pretenderán abarcar terrenos más amplios.

En cambio, en su modo de evaluar las obras concretas, y el panorama general de la literatura española, es Velázquez un representante modélico de la estética neoclásica. En efecto, se advierte en él el desprecio hacia la Edad Media, época oscura e ignorante; la admiración por el Renacimiento, en que se retoman muy dignamente las enseñanzas de los clásicos; su rechazo absoluto de cuantas tendencias surgieron a lo largo del siglo XVII (incluido el teatro de Lope de Vega o Calderón, perversión vulgar de lo anterior) y, finalmente, la esperanza de la recuperación en el propio siglo, al imponerse una vez más el buen gusto literario. Propia de esta época es también, por tanto, la preferencia por lo culto frente a lo popular, que apenas tiene cabida en su historia; muy significativa, por último, es su negativa a asignar un carácter propio a la literatura castellana, que considera surgida de la mezcla indiscriminada de elementos de todas las literaturas colindantes.

5.1.2.- Pedro y Rafael Rodríguez Mohedano: *Historia literaria de España*

La obra de los hermanos Rodríguez Mohedano merece sin duda, por sus propósitos más que por sus resultados, el calificativo de libro monumental. El mismo título completo da idea de la dimensión de las intenciones de sus autores, así como de su pretenciosidad: *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días, origen, progresos, decadencia y restauración de la literatura española; de los tiempos primitivos de los Phenicios, de los Cartagineses, de los Romanos, de los Godos, de los Árabes, y de los Reyes Cathólicos. Con las vidas de los hombres sabios de esta Nación; juicio crítico de sus obras; Extractos y Apologías de algunas de ellas: Disertaciones Históricas y Críticas sobre varios puntos dudosos, para desengaño de la juventud Española*. La obra comenzó a publicarse en 1766, y cuando fue interrumpida, diez tomos y veinticinco años después, debido a la muerte de Rafael Rodríguez Mohedano, la *Historia literaria de España* no había terminado de analizar el periodo latino.

El objeto de su empresa, por otra parte, no era otro que el de contrarrestar los ataques que contra la literatura española estaban vertiendo eruditos extranjeros, principalmente italianos. Autores como el Abate Gerómino Tiraboschi o Savier Betinelli culpaban a los literatos españoles de haber provocado, con la exuberancia y el

barroquismo inherente a esta nación, la decadencia de la literatura latina, primero, y de la literatura europea moderna, después. La opinión de los eruditos españoles (Velázquez, los hermanos Mohedano y el abate Llampillas, entre otros) era, lógicamente, la contraria:

> Como verdaderos Patricios nos dolemos de ver olvidada nuestra España, o de intento omitida por los Extranjeros, en las enumeraciones que hacen de las Naciones cultas y literatas. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, IV) [98]
>
> ¿Por qué no aspiramos a la sólida gloria de hacer florecer en nuestra Patria, a imitación de otras Naciones, el gusto de la verdadera literatura, y borrar esta nota con progresos felices en las Ciencias, de los quales es tan capaz la superioridad de nuestros talentos? No hay medio: es precisa la enmienda o la Apología. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, V)

Así, después de dudar entre la Apología y la Historia como modelo para su obra, se decidieron finalmente por la segunda, por considerarla más provechosa para promover el gusto por la buena literatura, y para instruir a la juventud española en el conocimiento del mundo literario: "Esto es lo que se logra cabalmente por medio de la Historia Literaria de la Nación. En ella se nos presentan ejemplares dignos de imitarse; y en confesarles la superioridad hallamos nuestro interés, nuestra satisfacción, y nuestra gloria" (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, LVIII). Por otro lado, la historia, por su carácter narrativo, era la más apropiada para lograr un texto ameno y unitario, que favoreciese la difusión de sus ideas y el disfrute de los lectores:

> Escogemos el método histórico, que es el más oportuno para que se informen los Lectores sin fastidio, sin trabajo y aun con deleyte. El enlace y coordinación de los sucesos, sin la monstruosa variedad de los Diccionarios; la narración seguida, limpia y despejada, sin las cortaduras e interrupciones de los Annales, sin el prolijo examen de las averiguaciones, o el confuso caos de las Memorias, da al método histórico la preferencia sobre los demás. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, XCVIII)

Otros dos alicientes les convencieron definitivamente de escribir una historia literaria en vez de un breve apólogo: la primera, la ausencia de una obra de estas características, ausencia que contrastaba con el desarrollo de la historia literaria en otras naciones:

> Concurrió también como un poderoso estímulo, para poner nuestro proyecto por obra, la reflexión de que muchas Naciones cultas han dado a luz sus Historias Literarias. España parece que jamás ha pensado en una Obra tan digna de sus Héroes de Letras, y de tanta gloria para sus Hijos. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, IX)

El segundo motivo para la elección de la historia como molde para su obra es, precisamente, el carácter narrativo o, al menos, cronológico de la historia, que permite

[98] Para facilitar la localización de las citas, obviaremos la compleja organización interna de la obra, e incluiremos sólo el número de volumen y el número de página.

de esta forma apreciar mejor las sucesivas elevaciones y decadencias de la nación a lo largo de los siglos –puesto que los hermanos Mohedano no niegan la existencia de decadencias-:

> Tal es la hermosa perspectiva de la Historia Literaria. Por ella se desenvuelven todos los siglos, y se hacen patentes el origen, progresos, mutaciones y adelantamientos de todas las Ciencias, como sucesivamente, y por grados, se han propagado y promovido. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, XVIII)

Sin embargo, el concepto de historia literaria de los hermanos Mohedano es tan amplio, tan abarcador, que no se limita a considerar las obras de Bellas Letras y las obra científicas o humanísticas (de hecho, para ellos "la tercera causa de la perversión y estrago de las Ciencias, es una barrera impenetrable, que poco a poco se establece entre las que se llaman buenas Letras por una parte, y las que se dicen Facultades mayores por otra", Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, XXXII-XXXIII); debe además incluir la historia externa e interna de la nación; la biografía de los autores, sus costumbres, la bibliografía correspondiente a cada obra...

> Una Historia Literaria completa pide no solamente la noticia, sino la inteligencia, y el examen de los Libros; se deben dar a conocer los Autores, los hombres Sabios, y en una palabra todo lo que pueda tener concernencia con las Letras. Para dar un exacto informe de los Escritores, no basta sólo la noticia de su Patria, y empleos, el simple catálogo de sus Obras, dónde o cuántas veces fueron impresas, si se han hecho ediciones o versiones de ellas en los Países Extranjeros. Esto sólo es como un esqueleto, o un rudimento informe de la Historia Literaria. Su cuerpo animado, y principal fondo, es dar una noticia compendiosa y exacta de lo que contienen sus Obras; informar del mérito de ellas, comparadas con otras de su siglo, de los anteriores y siguientes, y aun de los Países extraños; separar lo común de lo particular; dar a conocer qué inventaron sus Autores, qué añadieron, o con cuántas ventajas ilustran, y perfeccionan los puntos que tratan; mostrar sus adelantamientos, respecto del estado en que entonces se hallaban las Ciencias; qué juicios han hecho de ellas otros Sabios; si las censuras de estos corresponden a la justicia de la causa; si son demasiado severas, o por el contrario las celebraron con excesivos elogios; si notaron defectos imaginarios o ensalzaron perfecciones fantásticas; demás de esto pintar el carácter, y genio diferente de los Autores, formando retratos que los representen, y no los desfiguren; sin que en todo esto tenga la menor parte la precipitación de juicio, la emulación o la lisonja. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, LXVIII-LXIX)

La fidelidad a esta definición de historia literaria llevará a que cualquier tema con una relación cercana o peregrina con la literatura tenga cabida en la obra de los hermanos Mohedano, dando lugar a capítulos tales como "Sobre las armas de los antiguos españoles" (tomo III, disertación X), "Ríos navegables de España" (tomo IV, disertación IX, capítulo VII) o "Ciudades de España célebres por sus salsamentos o escabeches" (tomo IV, disertación IX, capítulo XX). La propia organización del libro, que se subdivide en jerarquías que a su vez se solapan (tomos, libros o disertaciones,

capítulos...) contribuye a que su historia sea oscura y poco manejable. La pretenciosidad del empeño, unida a la verbosidad de los autores, es precisamente la característica más reseñable de esta obra, y la que más han criticado sus detractores.

Si la materia es amplia, también lo era, al menos teóricamente, el marco temporal que los hermanos Mohedano pretendían abarcar. Éste comenzaba en el inicio de los tiempos, es decir, en el primer momento en que se tiene constancia de que existe la escritura, antes incluso de la literatura latina:

> Intentamos escribir la Historia Literaria de España, los progresos que ha hecho esta Nación en las Ciencias y demás conocimientos desde su primera población hasta nuestros días, las revoluciones, alteraciones y decadencias, que ha padecido su literatura por espacio de tantos siglos, la variedad de su instrucción, y cultura en tiempo de los primitivos Españoles, de los Phenicios, y Carthagineses, que en parte la poblaron, y dominaron, de los Romanos que la sujetaron toda, de los Godos, de los Árabes, y últimamente de los Reyes Cathólicos. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, I)

La *Historia literaria de España* habría alcanzado, por tanto, hasta el final de la Edad Media, de haberse completado su plan. La extensión geográfica, por su parte, aparece marcada por dos criterios en cierto sentido incoherentes: en primer lugar, selecciona como objeto de estudio la literatura escrita en la Península, en cualquier lengua que sea (lenguas prelatinas, latín, árabe, griego...), pero excluyendo en cambio la literatura portuguesa por criterios no ya lingüísticos sino político-históricos:

> En la Europa nos reduciremos a nuestra Península, en la qual encontraremos suficiente espacio, y materia abundante para una Obra bien dilatada. Y aun dentro de ella no intentamos incluir de propósito al Reyno de Portugal, sin embargo de que no es inferior al resto de España... Pero dejamos a la Sabia Nación Lusitana el cuidado de ilustrar esta parte de su Historia... como a quien más directamente pertenece. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, LXXIX)

Sin embargo, y en contradicción con lo anterior (anteponer el criterio geográfico al lingüístico), los hermanos Rodríguez Mohedano pretendían incluir la literatura Hispanoamericana, que consideraban muy cercana a la española:

> Por lo que toca a la América, desde luego la incluimos en el Plan de nuestra Historia Literaria, en atención a que no obstante su distancia, no podemos mirar como extraños, ni dejar de apreciar como grandes los progresos de la literatura, con que nos ha enriquecido una Región no menos fecunda en ingenios que en minas. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, LXXX)

Es difícil, por otra parte, saber qué autores americanos pretendían incluir en su estudio, teniendo en cuenta que, de acuerdo con su propio plan, su obra iba a concluir en el reinado de los Reyes Católicos.

La *Historia literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano quedó, como ya hemos dicho, truncada cuando se llevaban publicados diez volúmenes en los

que apenas se había comenzado a analizar el periodo latino de la literatura hispana. La falta de continuidad, unida a la excesiva amplitud de las materias tratadas, así como el estilo poco ágil de los autores, ha hecho de esta obra una de las más denostadas de la historiografía literaria española; resulta sin embargo interesante, para este estudio, por algunas de sus características ya reseñadas (pretensión de exhaustividad en el tratamiento del tema, amplitud del concepto de literatura, definición ambigua de España y la nación española, o selección del modelo histórico frente al argumentativo) que lo diferencian, por ejemplo, de las obras de Velázquez o del Abate Llampillas, y que lo acercan, aunque en un ámbito geográfico más reducido, a la historia enciclopédica emprendida unos años más tarde por el Abate Juan Andrés.

5.1.3.- Francisco Xavier Llampillas: *Ensayo histórico-apologético de la literatura española*

La obra del abate Lampillas o Llampillas *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, publicada en Zaragoza entre 1782 y 1786, y reeditada en Madrid en 1789, supone una nueva plasmación de la polémica surgida entre los eruditos italianos y españoles a lo largo del siglo XVIII en torno al origen de la decadencia literaria, tanto en el periodo clásico como en el moderno (es decir, en el siglo XVII). Precisamente para contrarrestar estas opiniones redacta el Abate Llampillas su obra, puesto que

> ...cuando se ofende a la nación entera; cuando se quiere creer universal la ignorancia y la barbarie; cuando se atribuye al efecto de tal clima la corrupción de las ciencias; en este caso no puede ser notado de parcial ni preocupado el que toma la defensa de la patria; antes bien lo contrario sería cobardía digna de castigo, y el silencio, una confirmación del concepto errado en que estaban los contrarios. (Llampillas 1789:I,s.p.)[99]

La obra producida, sin embargo, no es una "historia literaria", ni siquiera un catálogo de autores como podía ser la *Biblioteca Hispana* de Nicolás Antonio: su único objetivo, que condicionará la forma misma de la obra, es responder a las opiniones parciales y despreciativas de los italianos:

> No es mi ánimo formar un catálogo de escritores españoles, y mucho menos escribir la historia literaria de España, cuya obra tiene entre manos dos eruditos religiosos [los hermanos Rodríguez Mohedano]. (Llampillas 1789:I,s.p.)
>
> Repito que esta obra no es una Biblioteca de escritores españoles: mucho menos una historia literaria, sino solamente un Ensayo Histórico de nuestra literatura, que tiene

[99] Manejamos la edición de Madrid de 1789. En ella los preliminares de cada volumen aparecen sin paginación; en el resto de los casos se indicará el número de tomo en números romanos, seguido del número de página en cifras arábigas.

> por objeto principal hablar de aquellos literatos españoles que ilustraron a Italia. De los demás trato únicamente en cuanto es necesario para desvanecer algunas preocupaciones que han dado motivo a esta obra. (Llampillas 1789:III,s.p.)

Contra estos ataques, por lo tanto, el abate opondrá algunas de las obras y autores de la literatura española, con la que intentará demostrar que sus compatriotas son, si no los primeros, sí los segundos detrás de los italianos en contribuciones al avance de la literatura. El resultado será un texto más argumentativo que historiográfico, como hemos visto, y donde se parte de un principio que alcanzará una gran difusión durante la centuria siguiente: la de que cada nación tiene un carácter distintivo:

> No niego que la naturaleza parece que imprime en cada nación un carácter distintivo, tanto en las facultades racionales, como en los semblantes, y aun ciertos talentos particulares, que vienen a ser como propios de esta o de la otra nación. (Llampillas 1789:II, 185)

Ahora bien, esta asunción del carácter peculiar de las naciones carece de las implicaciones que tendrá durante el romanticismo, y sólo sirve, en este caso, para atacar la premisa de los autores italianos de que era el modo de ser propio de los españoles el que los predisponía a la decadencia. Por otra parte, cabe señalar también que la extensión del término "español" es en Llampillas más amplia que en la mayoría de los autores (recordemos que Velázquez prefería hablar de "poesía castellana"), ya que incluye también la literatura portuguesa:

> Cuando Italia entregaba al olvido el recién nacido poema de Trisino, y antes de aparecer sobre el Parnaso italiano la incomparable Jerusalén del Tasso, salió a la luz del mundo la famosa y admirable Lusiada de Luis Camoens, Príncipe de los poetas españoles. (Llampillas 1789:V, 87)

También el concepto de literatura manejado por Llampillas es el amplio sentido dieciochesco, abarcador de todas las ramas escritas del saber. De ahí, incluso, que critique a los eruditos italianos, entre otros, por reducir el concepto de "literatura" únicamente a las "Bellas Letras", algo que resulta perjudicial necesariamente a los españoles, que destacaron en muchas áreas de la literatura alejadas del campo concreto de la poesía:

> Estos [los sabios modernos] son de dos clases: los primeros, los que no hacen estimación ni aprecio de otra erudición que la que se contiene en las bellas letras, y estudios amenos; los segundos, los bellos ingenios de nuestro siglo, que no cuentan por erudito al que no tenga por lo menos una tintura de las letras que se cultivan en Francia, y en la Inglaterra, y sobre todo de la filosofía moderna. Los unos, y los otros desprecian, y aun se burlan de los estudios clásicos. En consecuencia de esto, no tienen por literatos a los teólogos, moralistas; a lo que se dedican a la historia eclesiástica, y al derecho civil, canónico, etc. Para conseguir el nombre de literato, es menester presentar algún título de académico, o filósofo moderno. (Llampillas 1789:III, 1-2)

> No se puede negar que España ha tenido siempre ingenios que han cultivado con fruto las bellas letras, pero son más los que se han dedicado a los estudios clásicos, y así son éstos los que se han de considerar como parte esencial de nuestra literatura, en la cual han sido los españoles como los maestros de la Europa, presentando en todos tiempos varones insignes por su ciencia y doctrina. (Llampillas 1789:III, 2)

De hecho, esta queja del abate Llampillas pone de manifiesto cómo el concepto de "literatura" estaba variando ya durante la segunda mitad del siglo XVIII, anunciando su reducción definitiva a comienzos del siglo XIX, de modo que ya el primer historiador de la literatura española del romanticismo, el alemán Bouterwek, incluye en su obra sólo lo que aquí se denomina todavía "bellas letras". De hecho, se ha producido un trasvase de prestigio de los géneros didácticos y deliberativos a los estéticos y amenos, trasvase que Llampillas sólo puede aceptar, aunque a regañadientes:

> No se entienda por esto que procuro disminuir la estimación que merecen las bellas letras, y estudios amenos, cuya utilidad, entretenimiento, y deleite son dignos del mayor aprecio. Sólo quiero decir, que en tratándose de formar un juicio recto de la importancia, y nobleza de las ciencias, deben contarse en primer lugar los estudios sagrados, y clásicos. (Llampillas 1789:III, 9)

Estos son, por lo tanto, los amplios límites de la obra del abate: toda la literatura (amena o de cualquier otro tipo) producida en la Península. El límite temporal, por su parte, es igualmente amplio, puesto que para el autor del *Ensayo* son españoles desde los escritores hispano-latinos hasta sus contemporáneos. De hecho, los dos primeros tomos, de los siete de que consta, están dedicados a la Literatura Antigua, en la que los españoles están al nivel de los propios italianos-latinos:

> ...ninguna otra nación de las modernas ha competido la gloria de Italia en la poesía, más de cerca que España: porque si no produjo ésta un Virgilio, un Horacio y un Catulo, fue madre de un Lucano, de un Marcial y de otros poetas que excedieron mucho a los de otras naciones. (Llampillas 1789:V, 36)

Lo mismo puede decirse de la literatura moderna, que ocupa los siguientes cuatro tomos. En efecto, "cualquier investigador fiel de la historia poética, hallará que la poesía vulgar en europea tuvo su principio en España" (Llampillas 1789:V, 37). En esta primera etapa, ocupa un lugar destacado España en el desarrollo de la épica, especialmente con una obra, el *Poema de Mío Cid*, que Llampillas sitúa a la altura de los mejores poemas épicos latinos e italianos:

> Pero cuando no hubiese otro que el poema del Cid, le sobraba a España para poder hacer vanidad de un Ennio anterior tres siglos al Ennio italiano. Con solo leer este poema, se reconocerá aquella venerable antigüedad, que preserva de la crítica hasta la misma rudeza, respetada en los versos del Ennio latino. (Llampillas 1789:V, 78)

Llama la atención el que una obra desconocida todavía para Velázquez alcance, treinta años y una edición del texto después, el carácter de monumento nacional. Por otra parte, Llampillas no reduce la literatura española al dialecto castellano, como hacía el autor de los *Orígenes de la poesía castellana*, sino que considera españoles todos los dialectos peninsulares (incluido el portugués, como hemos visto):

> Inmediato a los primeros siglos de la poesía moderna, no cedieron los españoles a otra nación en cultivarla con útil esmero, en los diversos dialectos propios de los diferentes Reynos en que estaba dividida España. (Llampillas 1789:V, 37)

Estas primeras manifestaciones literarias aumentaron aún más durante el reinado de Juan II, que se considera brillante en sí mismo, pero más aún al tomarlo como preparación de la revolución estética que conduciría a España en el siglo XVI a las cimas más altas de su historia:

> Adquirió nuevo esplendor la poesía española en el siglo XV, bajo la protección de Don Juan el II, Rey de Castilla; cuyo esplendor fue como la aurora de aquel resplandeciente día, que amaneció sobre nuestro Parnaso al principio del siglo XVI, gracias a los felices ingenios de Boscán, de Garcilaso y de sus nobilísimos imitadores, que hermosearon nuestras Musas con todos aquellos atractivos que ostentan las Musas griegas, latinas e italianas. (Llampillas 1789:V, 38)

En efecto, el Renacimiento elevó a España a un nivel que tan sólo Italia había alcanzado: "Por estos se formó en España un nuevo Parnaso, capaz de competir con el italiano, y tal que no podría sufrir entrar en comparación aun con el de las más cultas naciones modernas" (Llampillas 1789:V, 38). Todos los géneros se ven afectados por esta elevación general: la épica, la lírica, los "romances" o novelas, con la figura gigantesca de Cervantes:

> Concluyamos que en este género [la épica], el más ilustre y difícil de la poesía, sólo los españoles compitieron con los italianos, y dejaron muy atrás a todas las demás naciones modernas. (Llampillas 1789:V, 104)
>
> La elegancia de la lengua, la dulzura y soberanía de las expresiones, la pintura de los afectos, el buen gusto y delicadeza, que brilla en las poesías de Garcilaso, le hacen digno de ser venerado como padre de la lírica española. (Llampillas 1789:V, 112)
>
> Aún elevó a mayor altura la lírica española el incomparable Fray Luis de León. (Llampillas 1789:V, 113)
>
> Entre las muchas e ingeniosas producciones de Cervantes, ninguna ha hecho su nombre tan célebre como el *Quijote*: romance lleno de mil preciosidades y gracias, de una invención felicísima, de un estilo puro, natural y copioso de chistes. (Llampillas 1789:V, 173-4)
>
> ...no excede al mérito de Cervantes el aplauso general con que fue recibio el *Quijote*, y que se conserva aún en nuestros días. Ya se considere la invención feliz y original, o la prudente economía en el enlace de los sucesos y episodios; ya la viva y perfecta pintura de los caracteres, o la naturalidad y gracia del estilo, o el fin utilísimo que se propuso el autor, debe confesarse que el *Quijote* es una de aquellas pocas obras de ingenio, que hacen inmortal el nombre del autor. (Llampillas 1789:V, 175-6)

En cuanto al teatro del siglo XVII, piedra de toque de toda la crítica histórica española, y más aún en el caso de un español que, como Llampillas, profesa la estética neoclásica, el abate opta por una postura ecléctica, avanzada en cierto modo con respecto al rechazo total de Velázquez o de sus contemporáneos extranjeros, pero muy apegada todavía a los principios y normas clásicas. Así, Llampillas consiente en aceptar la existencia de lamentables errores y monstruosidades en el teatro español del XVII, si bien opone a esta aceptación dos limitaciones: en primer lugar, cree justo que se reconozca que la revolución llevada a cabo por Lope en el teatro, aunque errada, obtuvo el triunfo no sólo en España sino en toda Europa:

> Aquí tenemos que combatir una de las preocupaciones más universales de los italianos modernos contra el teatro español, adoptada también de algunos críticos españoles, quienes siguiendo con una docilidad poco laudable el injusto modo de pensar de ciertos extranjeros, desprecian más de lo que corresponde el mérito de Lope de Vega, y de nuestro teatro; sin advertir, que de esta suerte privan a la nación española de la gloria de haber sido la inventora de un nuevo teatro, admitido después por las demás naciones. (Llampillas 1789:VI, 177)

Y en segundo lugar, objeta Llampillas que, entre tanta obra estéticamente obscena y despreciable, las hay, "y no pocas", que se pueden representar y contemplar sin escándalo de la justa crítica:

> ...en medio del crecidísimo número de comedias desarregladas y monstruosas que se vieron en nuestras tablas en aquellos tiempos hay algunas, y no pocas, que por la regularidad, por la expresión de las imágenes, por la invención ingeniosa, por el enlace natural, por el dulce y elegante estilo son creídas dignas de la imitación de los mejores dramáticos, y elevaron el teatro español sobre el de las demás naciones hasta los tiempos de que se trata. (Llampillas 1789:VI, 182)

Por tanto, con sus juicios sobre el teatro de Lope y sus contemporáneos se sitúa el abate en una postura que conjuga la estética neoclásica –aunque no en su versión más extrema e intransigente– con la defensa patriótica del teatro nacional. Las reglas, afirma, abriendo una brecha en las creencias ilustradas que será radicalmente ensanchada por el romanticismo, son aceptables y adecuadas para la creación literaria, pero no deben limitar la capacidad imaginativa y creativa del genio:

> El primer pecado grave de Lope de Vega y de sus secuaces, es haber quebrantado las reglas dictadas por Aristóteles en su poética... No puede negarse por otra parte, ser consejo oportuno el no sacudir enteramente el yugo impuesto por los antiguos en el tejido de las fábulas; pero con todo es digno de alabanza aquel ingenio fecundo, que no se deja conducir atado a reglas, acaso demasiado rígidas, y a una servil imitación que cierra el camino de poder espaciarse por los dilatados campos de la imaginación libre. (Llampillas 1789:VI, 224)

A esta defensa de la poesía española se une además la dedicada a las obras didácticas, jurídicas y sobre todo eclesiásticas creadas por los españoles –esa parte de la

literatura que los "modernos críticos" pretendían ignorar–. Por último, en el tomo séptimo, responde Llampillas a las objeciones presentadas por Tiraboschi a los seis primeros, dando fin de esta forma no a una historia literaria, sino a una apología, por momentos histórica, de la literatura española "contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos".

5.1.4.- Abate Juan Andrés: *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*

También puede calificarse de obra típicamente dieciochesca e ilustrada la de otro jesuita expulso, el abate Juan Andrés, titulada *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, publicada originalmente en italiano (*Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, 1782-1799) y traducida al castellano por su propio hermano pocos años más tarde (1784-1806)[100]. Como su propio título indica, el autor pretendió en esta obra dar una idea completa, enciclopédica e histórica al mismo tiempo, de los progresos realizados por "toda la literatura" desde su origen hasta su estado actual, contada cronológicamente y clasificada por géneros y naciones.

En sus propias palabras, el Abate Juan Andrés pretendía realizar:

> Una historia crítica de las vicisitudes que ha sufrido la literatura en todos tiempos y en todas las naciones; un cuadro filosófico de los progresos que desde su origen hasta el día de hoy ha hecho en todos y en cada uno de sus ramos; un retrato del estado en que se encuentra actualmente, después del estudio de tantos siglos; una perspectiva, digámoslo así, de los adelantamientos que le faltan que hacer todavía... (Andrés 1782-1806:I,8)

Para llevar a cabo su propósito, Juan Andrés subdivide su obra en apartados, diferenciados por materias: el primero está dedicado a una historia general ("filosófica") de la literatura desde sus orígenes (anteriores a la cultura griega clásica) hasta nuestros días; el segundo trata de las Buenas Letras, es decir, lo que en sentido estricto denominamos literatura, mientras que el tercer y el cuarto apartados están dedicados a las ciencias, que a su vez se dividen en Naturales y Humanas.

El primer apartado (tomos I y II de la obra original, incluidos en el vol.I en la edición de Verbum) sirve sin duda de marco introductorio para los demás, puesto que en él se repasan cronológicamente las aportaciones de cada pueblo a las distintas ramas de la literatura. Así, la primera parte de esta obra es realmente un intento de historia

[100] La obra del Abate Juan Andrés ha sido objeto de diversos estudios, entre los que destaca el de Aullón de Haro, Navarro Pastor y García Gabaldón (2002), y ha sido elogiado por su carácter comparatista y cosmopolita, también por los autores de la edición de Verbum (1997).

literaria universal –puesto que incluye a todas las civilizaciones que considera relevantes: egipcios, griegos, romanos, indios, árabes, chinos...-, mientras que a medida que avanza y se acerca a la modernidad (al "estado actual"), se va reduciendo hasta abarcar únicamente a la literatura europea, dividida a su vez por pueblos o lenguas. En este apartado, por tanto, la consideración sucesiva o cronológica de los productos literarios se impone a su división en géneros, y va unida en cambio a la división en lenguas o pueblos, ya que éstos se van turnando el dominio de las letras y por tanto la atención del crítico.

En el segundo apartado (tomos III-VI del original, vols. III y IV en la edición de Verbum), el dedicado a las Buenas Letras, la distribución cambia totalmente. El criterio de ordenación no es ya cronológico –no al menos en el nivel superior-, sino tipológico: las Buenas Letras se dividen en cuatro géneros principales: Poesía, Elocuencia, Historia y estudios filológicos; a su vez la Poesía se subdivide en poesía épica, didascálica, lírica y dramática, además de otras formas sueltas y de los romances[101]; la Elocuencia en Forense, Didascálica, Dialogal, Epistolar y Sagrada; etc. Sólo en un nivel inferior a esta división meticulosa en géneros reaparecen los criterios que gobernaban el apartado primero, es decir, la cronología y la división en grupos étnicos o lingüísticos[102]; de este modo, la historia de la poesía se descompone en la historia aislada de cada uno de los géneros que la componen, los cuales mutan y transmigran a lo largo del paso del tiempo y de las naciones.

Así pues, el criterio que durante el siglo XIX se convertirá en fundamental a la hora de dividir y clasificar las literaturas, incluso en obras que, como ésta, abarcan varias en una misma historia (como la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit Seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* de Bouterwek o *De la Littérature du midi de l'Europe* de Simonde de Sismondi), es decir, la identidad nacional, aparece aquí, en forma de división por pueblos o lenguas, sólo en segundo plano, subordinada a la

[101] En este caso la palabra "romance" debe entenderse en su sentido inglés, o en el del francés *roman*, es decir, como narración en prosa, es decir, como equivalente de "novela". De hecho, Cervantes, Boccaccio o la picaresca forman parte de este apartado.

[102] Resulta por todo ello discutible la afirmación de Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor cuando, en su introducción a la *Historia de la Literatura española* de Bouterwek afirman que debe atribuirse a Juan Andrés el mérito de haber escrito "la primera historia de la literatura española... desde una perspectiva comparatista y universalista". (Bouterwek 1829:XXV). Si bien es cierto que la obra de Juan Andrés incluye información fragmentada sobre la literatura española, sólo en un sentido muy lato se le puede superponer el rótulo de "primera historia de la literatura española" que los citados editores proponen, que no le corresponde ni por su forma ni por su intención. No cabe duda, en cambio, de que comparte con otras obras de la misma época su espíritu enciclopédico y, por ello mismo, universalista y comparatista.

taxonomía genérica, o bien, como en el primer apartado, asociado a otro criterio, el cronológico, que es en realidad el que sirve de eje al texto.

Por último, la obra de Juan Andrés es también estéticamente neoclásica en su modo de juzgar y calificar las obras literarias. Así, por ejemplo, el teatro español de los siglos XVI y XVII le merece una opinión tan negativa, que la única defensa que realiza es afirmar que el teatro inglés de la misma época es tan malo, si no peor, que el español.

> Las leyes de unidad, cuya infracción se pondera tanto contra los poetas españoles, están no sólo olvidadas, sino despreciadas de los ingleses... La monstruosidad de las tragicomedias y la mezcla de serio y burlesco, de sublime y bajo se quiere hacer pasar como una extraña producción de la desarreglada fantasía española; pero éste es un vicio tan común en el Teatro inglés que Dryden pretende hacerle honor atribuyéndole la gloria de semejantes composiciones. Lo cierto es que los dos Teatros unen las burlas con las acciones más serias y confunden el zueco cómico con el coturno trágico. (Andrés 1782-1806:I, 338)
>
> Pero si estos vicios son comunes al Teatro de las dos naciones, hay otros muchos que en un todo pertenezcan al inglés sin que tenga parte el español. (Andrés 1782-1806:I, 339)

Se trata de una –tímida– defensa patriótica del teatro áureo español, es cierto, pero muy distinta de las que apasionadamente propugnarán el valor superior de la literatura española e inglesa, precisamente por su ruptura de las normas clásicas y su fidelidad, en cambio, a los valores nacionales. Esta timidez en la defensa del teatro patrio es aún evidente al compararlo con el francés, que se juzga modelo de perfecciones:

> ...es preciso confesar que toda la gloria del buen gusto teatral se debe a los poetas franceses. Ni Shakespeare, ni Jonson, ni Vega, ni Castro, ni Calderón, ni todos los poetas ingleses y españoles juntos pueden contrapesar el mérito dramático del gran Corneille. En él empezó a verse el efecto prodigioso de una buena tragedia, y él mismo fue quien, aunque más débilmente, debe ser sin disputa venerado por todas las naciones como el verdadero padre del Teatro moderno. (Andrés 1782-1806:I, 344)

También la comparación cronológica, del siglo XVII con el XVIII, es francamente favorable para el segundo en cuanto al progreso general de la literatura, puesto que el siglo XVIII vio renacer la filosofía y la ilustración, si bien, se ve forzado a reconocer, no es tan fructífero en grandes obras de Buenas Letras:

> ...no dudo afirmar libremente que este siglo, aun sin el honor de tantos hombres ilustres y de invenciones tan ruidosas, merece con razón los títulos que se le suelen dar de siglo ilustrado y siglo filosófico (Andrés 1782-1806:I, 361-2)
>
> El estado de las Buenas Letras en este siglo presenta a nuestra curiosidad un asunto más delicado. No puede negarse que en algunos ramos ha hecho tal cual progreso y, al mismo tiempo, parece evidente que se ha introducido en ellos alguna corrupción. (Andrés 1782-1806:I, 373)

Resulta por lo tanto interesante comprobar cómo, en el mismo momento histórico en que en Alemania se está produciendo la revolución estética e historiográfica romántica, los hermanos Andrés producen este compendio de los "orígenes, progresos y estado actual de toda la literatura", que bien podría ser considerado como la culminación de la labor historiográfica y enciclopédica dieciochesca.

Ciertamente, la obra del Abate Juan Andrés responde al modelo neoclásico de historia literaria: tiene un carácter fundamentalmente deliberativo más que narrativo o, en otras palabras, el elemento narrativo aparece dividido en tantas unidades más pequeñas que pierde su función configuradora; el elemento identitario, que cabría calificar de prenacional, tampoco se sitúa en el centro del discurso, sino que más bien es un elemento accesorio del transcurso cronológico, mientras que el espíritu que domina la obra es el del comparatismo y el cosmopolitismo; en cambio, impera en ella el criterio taxonómico o clasificador, que subdivide la literatura en clases y subclases; además, el concepto mismo de "literatura" incluye todos los géneros escritos, ya sean estrictamente literarios o no, mientras que lo que a partir del romanticismo se denominará "literatura" se encuentra reunido bajo el epígrafe de "Buenas Letras", y aún más estrictamente bajo la subclase denominada "Poesía"; por último, la valoración estética de las obras, especialmente de las Buenas Letras, se realiza de acuerdo con el paradigma neoclásico, es decir, respeto de las normas clásicas (unidades teatrales, pureza de los géneros, etc.).

Todo ello hace, como hemos dicho, de *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura,* una obra prototípica del modelo histórico ilustrado, enciclopédico y cosmopolita, lo que nos permitirá comprender mejor la radicalidad y el alcance de la revolución historiográfica que se estaba desarrollando ya simultáneamente, y que en las décadas posteriores recorrería Europa y muy especialmente España.

5.1.5.- Leandro Fernández de Moratín: *Orígenes del teatro español*

Terminamos el repaso a algunas de las obras de historiografía literaria del siglo XVIII con los *Orígenes del teatro español* de Moratín, obra de un autor de conocidas posturas decididamente neoclásicas, que puso en práctica en obras como *El Sí de las Niñas* o *La Comedia Nueva o El Café*. Los mismos principios estéticos aparecerán reflejados de forma teórica e histórica en esta obra, en la que realiza un repaso a los autores teatrales españoles anteriores a Lope de Vega. Esta obra, redactada en los años finales de vida del dramaturgo (en los años veinte, probablemente en su segunda mitad),

fue publicada póstumamente, dentro de las obras completas del autor editadas por la Real Academia de la Historia primero (1830-1), y como obra independiente después (1838)[103], en ambos casos con el título completo de *Orígenes del Teatro Español, seguidos de una colección escogida de piezas dramáticas anteriores a Lope de Vega*, es decir, combinando en una misma obra la labor de historiador y de antólogo.

Aunque por sus fechas de redacción y edición los *Orígenes del teatro español* de Moratín pertenece al periodo del corpus principal de este estudio, por su configuración como historia y sobre todo por los presupuestos estéticos e ideológicos que la soportan, esta obra debe considerarse como perteneciente al paradigma anterior, es decir, al neoclásico: es posterior a la "polémica calderoniana" de que hablaremos en el siguiente apartado, y prácticamente coetánea de las principales obras de Agustín Durán, pero mientras que éstas están condicionadas por la corriente crítica romántica proveniente principalmente de Alemania, aquélla, como obra de un afrancesado estético y político, es impermeable a la revolución romántica.

Los motivos que condujeron a Moratín a escribir su obra son similares a los que ofrecen otros críticos: la falta de antecedentes en la redacción de una historia del teatro español, y la necesidad de llenar un hueco en la erudición nacional, más por orgullo patriótico que por pura pasión científica:

> Hasta ahora no se ha escrito una historia del teatro español: la molesta fatiga de buscar los documentos relativos a él desde su origen hasta fines del siglo XVI ha debido retraer a muchos, que por su talento y su buen gusto hubieran sabido desempeñar esta empresa difícil. (Moratín 1830-1:7)
>
> Falta a la cultura española de nuestra nación una historia crítica de su teatro, empresa tan superior a mis débiles fuerzas, que nunca tuve el atrevimiento de intentarla. (Moratín 1830-1:8)

Sin embargo, tampoco será el propio Moratín el que se decida a escribir esta historia del teatro: como su título indica, se ocupará sólo de los orígenes, es decir, del teatro escrito desde el nacimiento del teatro español hasta la aparición en escena de Lope de Vega[104]. El resultado será una breve disertación histórica, en la que se repasan

---

[103] Aunque las citas y la paginación de la obra están tomadas de la edición de Buenos Aires de 1946, tal y como aparece en la bibliografía, ésta se ha cotejado también con la edición de París de 1838, disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141735433492706865679/index.htm [Última visita: 15 de febrero de 2007]
La misma biblioteca alberga también una edición facsímil de las anotaciones manuscritas tomadas por Moratín durante el proceso de documentación y redacción de la obra:
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01338331944248166977680/index.htm [Última visita: 15 de febrero de 2007]

[104] Y sin embargo, Moratín no se ocupará estrictamente sólo del teatro, sino que hará frecuentes referencias a otros géneros, muchas veces en notas, convirtiendo así sus *Orígenes del teatro* en un esbozo

los periodos previos al siglo XVII, seguido, como ya hemos visto, de una antología de textos dramáticos de ese mismo periodo. La razón de esa autolimitación temporal es meramente práctica: la proliferación de autores y obras a lo largo del siglo XVII es tal, que dificulta enormemente la tarea del historiador, a quien, como así sería, se le agotaba el tiempo de vida:

> La maravillosa abundancia de autores dramáticos en el siglo XVII, y el crecido número de sus obras, añaden a la necesidad de conocerlos, la de clasificarlos, compararlos y juzgarlos con la rectitud que pide la buena crítica. (Moratín 1830-1:7)
>
> El examen de sus obras dramáticas y las que escribieron imitándole sus contemporáneos, las innovaciones que introdujo Calderón dando a la fábula mayor artificio, los defectos, las bellezas de nuestro teatro y su influencia en los demás de Europa durante todo el siglo XVII, su decadencia en el siguiente, los esfuerzos que se hicieron para mejorarle, darán materia a quien con mayores luces y menos próximo al sepulcro, se proponga continuar ilustrando esta parte de nuestra literatura, que tanto puede influir en los progresos del entendimiento, y en la corrección y decoro de las costumbres públicas y privadas. (Moratín 1830-1:54)

Esta limitación temporal y vital no es la única que se impone al crítico: también las circunstancias históricas y políticas condicionan su interpretación de las obras literarias. No es necesario recordar que en el momento en que se está redactando esta obra reina en España Fernando VII, y Leandro Fernández de Moratín vivía exiliado en Francia, donde murió en 1828. Moratín parece insinuar que quien intente continuar su obra donde él la dejó, se encontrará con el impedimento de no poder criticar el absolutismo, común al monarca y a los últimos Austrias:

> Por otra parte, el influjo que han tenido siempre en las producciones literarias el sistema de gobierno, el gusto de la corte, el método de estudios, la política y las costumbres, obligará a quien se proponga escribir la historia de nuestro teatro a buscar el origen verdadero de sus progresos o su decadencia; y esta indagación está sujeta a las restricciones que imponen el respeto debido a la autoridad y las demás circunstancias del tiempo en que se escribe. (Moratín 1830-1:7)

El punto de terminación de la historia dramática de Moratín, por tanto, está determinado por dos variables: la dificultad material de la empresa y, en menor medida en el caso de un exiliado como Moratín, en las trabas políticas impuestas por la monarquía absolutista de Fernando VII; el comienzo del periodo, en cambio, lo sitúa el propio autor en la Edad Media, momento en que considera que surgen los teatros modernos –entre ellos, el español-, en relación directa con el surgimiento del idioma y de la propia identidad española, condicionada por el clima:

> El origen de los teatros modernos debe considerarse posterior a la formación de las lenguas que hoy existen en Europa; si se les quiere atribuir mayor antigüedad, sería

---

de historia de literatura española de la Edad Media y el Renacimiento. Haremos referencia a estas notas en los lugares correspondiente.

> confundirlos con el teatro latino... Este acabó cuando las naciones sujetas al imperio de Roma y después a los bárbaros, corrompida la lengua latina, formaron dialectos diferentes variándolos según la influencia física de los climas que habitaban, y según la que pudieron ejercer en el régimen y propiedad, en la acepción y pronunciación de los vocablos o en la introducción de otros nuevos, las gentes advenedizas que se mezclaron y confundieron con ellas. (Moratín 1830-1:11)

Comparte Moratín por tanto la creencia ilustrada en la influencia del clima sobre los caracteres de los pueblos; esto, sin embargo, sólo le sirve para explicar la aparición de diversas lenguas y pueblos a partir de un tronco común, y no para determinar la esencia propia de cada nación, ni buscar su representación en la historia de la literatura española. Además, la identificación del nacimiento de España (de la literatura española) con la del nacimiento del idioma, implica la identificación, asumida como evidente y por lo tanto no formulada, de lo español con lo castellano, que se mantendrá a lo largo de toda la obra.

Esta escisión del Imperio romano en naciones debió producirse a comienzos de la Edad Media; sin embargo, las primeras obras literarias no se producirían hasta varios siglos más tarde: las primeras tentativas teatrales no se remontan, según Moratín, más allá del siglo XI.

> La escasez de documentos no permite dar una idea más individual de aquel teatro; pero resumiendo cuanto puede colegirse de los datos que existen relativos a este propósito, parece seguro que el arte dramático empezó en España durante el siglo XI, que se aplicó exclusivamente a solemnizar las festividades de la Iglesia y los misterios de la religión; que las piezas se escribían en castellano y en verso; que se representaban en las catedrales adornadas con la música de sus coros; y que los actores eran clérigos, como también los poetas que las componían. (Moratín 1830-1:22)

Para el resto de géneros poéticos el origen se retrasa aún más, al menos en cuanto a los documentos conservados. Así, debe esperarse hasta la aparición del *Poema de Mío Cid*, cuya rusticidad prueba que se trata de una de las primeras obras de la literatura naciente. La opinión de Moratín, contraria a la de Velázquez, es sin embargo similar a la de Bouterwek o Ticknor, que también niegan valor artístico al poema.

> El primer poema castellano de los que hoy se conservan es el del *Cid*, escrito por desconocido autor a mitad del siglo XII, como lo manifiesta su misma rusticidad. En él todo es deforme: el lenguaje, el estilo, la versificación y la consonancia. La única regularidad que se advierte (y no es plausible en un poema) es la de haber seguido en su narración el orden de los sucesos según los refiere la historia. (Moratín 1830-1:13,nota 3)

También resulta interesante, dado que supone una novedad con respecto al resto de historiadores dieciochescos estudiados hasta aquí, que Moratín incluya los romances en el breve repaso de los primeros géneros literarios españoles, aunque sea en una nota

similar a la dedicada al *Poema del Cid*, y retrasando la fecha de los más antiguos conservados hasta el reinado de Juan II:

> El origen de los romances se pierde en la oscuridad del tiempo. Sólo sabemos que los castellanos tomaron de los árabes esta composición métrica... Los romances más antiguos que hoy conocemos pertenecen al reinado de Juan el II: los anteriores todos se han perdido. (Moratín 1830-1:29, nota 12)

La atribución a los árabes de la invención de la métrica de los romances contrasta, en cambio, con la negación de su importancia en la fundación del teatro español: "Han sido inútiles hasta ahora las investigaciones de los eruditos, que se lisonjearon de hallar entre las poesías de los árabes o de los provenzales el origen de los teatros modernos de Europa, y por consiguiente del nuestro" (Moratín 1830-1:14); "En la poesía nada hicieron [los árabes], fuera de los géneros narrativo, descriptivo, amoroso, encomiástico y satírico" (Moratín 1830-1:14).

Así pues, tras estos primeros ensayos y los avances producidos durante los siglos posteriores, merced a autores como Berceo, don Juan Manuel o el rey Alfonso X el Sabio, la poesía española estuvo por fin en disposición de producir obras teatrales, que, según un tópico muy difundido también a lo largo del siglo XIX, nace de la unión de todos los elementos literarios acumulados durante las centurias precedentes:

> Cultivada la lengua patria con felices adelantamientos, hecha ya la poesía estudio de los eclesiásticos, de los caballeros y de los reyes, sonando ya en los templos, en los palacios y en los concursos populares las armonías de la música, y uniéndose a ella muchas veces las habilidades de la pantomima y la saltación, poco era menester para que llegaran a formarse espectáculos dramáticos, que son el resultado de todos estos primores juntos. (Moratín 1830-1:22)

El reinado de Juan II (el mismo del que provienen los romances más antiguos, como acabamos de ver) es también el punto de origen de las primeras obras dramáticas españolas, época de esplendor literario continuado en la de los Reyes Católicos. De hecho, esta época –la sucesión de esos dos reinos con el paréntesis "funesto" del reinado de Enrique IV, pero sobre todo el segundo de ellos– puede ser considerada, aunque Moratín no la denomine así, como una primera época de oro del teatro español, aquélla en la que éste alcanzó su primera culminación, íntimamente unida con la prosperidad social y política de que disfrutaba el país:

> El reinado de Juan el II, que duró cerca de medio siglo, fue muy favorable al progreso de las buenas letras, cultivadas en prosa y verso por autores muy instruidos, dotados de un juicio recto y de una fecunda imaginación. (Moratín 1830-1:30)
>
> Grande y poderosa la nación bajo su gobierno [de los Reyes Católicos], dilatados sus dominios, y abierto el paso por el mar a las desconocidas regiones del occidente, empezó a disfrutar los beneficios que traen consigo el estudio de las letras y

> de las artes, la agricultura, la industria, la navegación y el comercio. (Moratín 1830-1:33)

Entre las obras y los autores de esta primera época de esplendor –no muy numerosas, ciertamente-, dos de ellos destacan sobre todos los demás. Se trata de Juan del Encina y Francisco de Rojas, autor de la *Celestina*. Ellos dieron los principales modelos dramáticos en verso y en prosa respectivamente:

> Juan del Encina en sus composiciones representables sirvió de ejemplo a los que le siguieron y aventajaron después, cultivando la dramática en verso; y Rojas, aunque no hizo su obra para el teatro, dejó en ella tan excelente diálogo en prosa, que habiéndole imitado muchos, fueron muy pocos los que llegaron a igualarle. (Moratín 1830-1:34)

Inevitablemente, a las épocas de mayor prosperidad les siguen en el plano historiográfico épocas de decadencia. Así sucede también en la obra de Moratín, que atribuye la corrupción del teatro a tres causas principales: la falta de interés y de promoción del arte escénico español por parte de Carlos V; la popularización de los libros de caballería, que habituaron al público a las inverosimilitudes más desaforadas, y la exageración fanática en el culto religioso. A juzgar por la protesta inicial de Moratín, acerca de las limitaciones que impone el "respeto debido a la autoridad", quizás podría añadirse a esta lista el absolutismo político de la monarquía Habsburgo, que sin embargo Moratín se abstiene de mencionar:

> Estos fueron los autores más distinguidos que cultivaron en España la poesía escénica antes del año de 1540; pero no es posible pasar de esta época sin hablar de las causas que empezaron a motivar su corrupción. Las principales fueron falta de estímulos y recompensa en favor de los que aplicaban su talento a este difícil género; decidida afición a todo lo maravilloso, efecto inmediato de la común lectura de los libros caballerescos; espíritu de mal entendida devoción que profanó los sagrados misterios de la fe, haciéndolos asunto de las representaciones histriónicas; abusos de la autoridad censoria. (Moratín 1830-1:37)

Las consecuencias de ese abandono del buen gusto dramático son conocidas, y pueden apreciarse en la obra de Lope de Vega y sus continuadores: mezcla de géneros, inverosimilitud de los argumentos, ruptura de las unidades...

> Entonces se vieron ya confundidos los géneros cómico y trágico en los argumentos de la fábula, en los personajes, en las pasiones y en el estilo. Se adoptaron todas las combinaciones líricas, épicas y elegíacas, olvidándose de la unidad y conveniencia imitativa que pide la expresión de los afectos y caracteres del teatro. Empezó a desatenderse como cosa de poca estima la prosa dramática, que en ambos géneros había llegado tan cerca de la perfección... Las comedias eran ya novelas en verso, compuestas de patrañas inverosímiles e inconexas; las tragedias un enredo confuso, que se desataba a fuerza de atrocidades repugnantes y feroces, o una serie de situaciones faltas de unidad y artificio, copiadas de la historia, sin que el autor pusiera otra cosa de su parte que el diálogo y los versos. (Moratín 1830-1:50)

Pero no todas las obras ni los autores cayeron en semejante corrupción. Lope de Rueda, por ejemplo, guiándose por los modelos anteriores, y seleccionando las buenas cualidades y despreciando los vicios, alcanzó a elevarse sobre sus predecesores, y pudo por ello ser considerado por ello como el "padre del teatro español":

> Rueda, estudiándolas con prudente discernimiento, conoció sus defectos, imitó sus primores, y acomodándose a la impaciencia del público... escribió pequeños dramas de tres o cuatro personas con una acción muy sencilla, caracteres naturales, lenguaje castizo, diálogo chistoso y popular. (Moratín 1830-1:44)
>
> Por estas obras mereció el nombre de padre del teatro español; y en ellas mismas, y en el testimonio unánime de los hombres doctos que se las vieron representar, se hallará la razón que tuvo su patria para colmarle de elogios, y recomendar a la posteridad su memoria. (Moratín 1830-1:44)

Menos alabanzas merecen Cervantes, a quien se acusa de buscar en el teatro únicamente "los socorros que necesitaba su habitual pobreza, escribiendo como los demás, y olvidando lo que sabía para acomodarse al gusto del vulgo y merecer su aplauso" (Moratín 1830-1:50), y sobre todo Lope, a quien, con ser el principal difusor de las nuevas y decadentes formas teatrales, se exculpa del crimen de haber originado la enfermedad:

> Lope no desterró el buen gusto del teatro, que ya estaba enteramente perdido cuando él empezó a escribir. Si algún cargo puede hacérsele, será sólo el de no haber intentado corregirle; y en efecto, mucho podía esperarse de un talento como el suyo, de su exquisita sensibilidad, de su ardiente imaginación, de su natural afluencia, su oído armónico, su cultura y propiedad en el idioma, su erudición y lectura inmensa de autores antiguos y modernos, su conocimiento práctico de caracteres y costumbres nacionales. Si con estas prendas no aspiró a la gloria que adquirieron en Francia algunos años después Corneille y Moliere, ésta es la sola culpa de que se le puede acusar. (Moratín 1830-1:53)
>
> No corrompió el teatro: se allanó a escribir según el gusto que dominaba entonces; no trató de enseñar al vulgo, ni de rectificar sus ideas, sino de agradarle para vender con estimación lo que componía, y aspiró a conciliar por este medio (poco plausible) las lisonjas de su amor propio con los aumentos de su fortuna. (Moratín 1830-1:54)

Como hemos visto, la obra de Moratín termina en este punto, dejando para otros ingenios la investigación acerca del teatro posterior a Lope de Vega. En el breve periodo de tiempo que Moratín se había marcado como objeto, reconoce tres etapas fundamentales en la evolución histórica de la literatura española: su origen, su culminación y su decadencia. La disposición de estas etapas es algo diversa a la realizada por Velázquez, para quien los reinados de Carlos V y Felipe II pertenecían a la madurez literaria, mientras que Moratín adelanta la decadencia al reinado del primero de los Austrias. En cambio, coincide con Velázquez en su identificación de lo español

con lo castellano, así como en su defensa –más implícita en Moratín, más evidente en Velázquez– de los principios estéticos neoclásicos.

5.1.6.- Recapitulación

El breve repaso realizado en las páginas precedentes a algunas de las historias de la literatura escritas durante el siglo XVIII tiene por objeto dibujar las líneas básicas de la historiografía literaria neoclásica, como antecedente inmediato que permita contemplar las continuidades y rupturas que se produjeron con la aparición del paradigma crítico y estético del romanticismo a comienzos del siglo XIX. En ese mismo sentido, resultará útil realizar una síntesis de las características fundamentales de los textos estudiados, lo que permitirá advertir la disparidad existente en cuanto al género textual, y en cambio la mayor conformidad en cuestiones como la definición de literatura o los criterios de juicio aplicados a la literatura española.

En primer lugar, las obras analizadas oscilan entre el género histórico propiamente narrativo, con una configuración esencialmente narrativa y un desarrollo cronológico, y otros géneros como la apología o el catálogo, en los que la narración, si existe, no es el elemento predominante. Es el caso, por ejemplo, de la obra de Llampillas, que no califica su obra de "historia literaria" sino de "ensayo histórico-apologético", o del Abate Juan Andrés, quien, aunque está más cercano al desarrollo cronológico y a la secuencia narrativa, sobre todo en la primera parte de su obra, renuncia a ellos en el resto, imponiéndose el criterio taxonómico sobre el temporal. Más próximos a la historia como género se encuentran en cambio los textos de los hermanos Rodríguez Mohedano (cuyas disertaciones sin embargo distorsionan el modo narrativo hasta difuminarlo), o de Velázquez y Moratín, más breves, y también más limitados en sus objetivos y materias.

Porque, en efecto, también el campo de estudio sobre el que se aplica la labor historiográfica es muy variable, tanto en los límites temporales, como geográficos, como conceptuales (es decir, en relación con el concepto de literatura). Los dos primeros están íntimamente relacionados: cuando autores como Llampillas o Rodríguez Mohedano inician sus obras con la historia antigua o incluso la prehistoria, necesariamente deben considerar como "españoles" a los habitantes de la Península en cualquier época, y sea cual sea su cultura, religión o el idioma empleado para expresarse. De ahí que los hermanos Mohedano incluyan tanto la literatura hispano-latina como (al menos era su intención) la hispano-árabe, hispano-hebrea, etc. En

cambio, el abate Juan Andrés es exponente del cosmopolitismo ilustrado, ya que su obra se refiere a "toda la literatura", y no sólo a la española o castellana, aunque ésta, como es lógico, sea una de las voces que conforman el coro literario de cuya evolución da cuenta.

La opción opuesta, es decir, la de restringir el concepto temporal y geográfico de lo español lo representan Velázquez y Moratín, una vez más. En el primer caso, cabe señalar que el título de su escrito hace referencia a la "poesía castellana", y no española, por lo que no se le puede achacar una reducción del concepto de lo "español" en base a la lengua. En cambio, en el caso de Leandro Fernández de Moratín, el teatro "español" se ve concretado, precisamente, por su identificación con el teatro escrito en castellano. Esto implica necesariamente una reducción temporal (el teatro español sólo puede existir desde que existe la lengua) y conceptual, puesto que las obras escritas en otras lenguas, pero en el mismo territorio geográfico, quedan excluidas de su historia.

En cualquier caso, la lectura de estas obras permite también apreciar cómo los rasgos ideológicos propios del nacionalismo, que tanta difusión e influencia tendrán durante el siglo XIX, no han encontrado aún eco en los historiadores ilustrados. Es cierto que varios de ellos aceptan la existencia de diferentes caracteres nacionales, derivados de los diversos climas de cada región, pero no extraen consecuencias políticas ni literarias de esta creencia, bastante tópica por cierto en el siglo XVIII. En otras palabras, los pueblos son distintos, es cierto, pero esto no se refleja en su literatura, ni tiene por qué reflejarse en su división en estados, ni por supuesto implica la separación estanca entre las naciones o sus literaturas. De ahí que un autor como Velázquez pueda caracterizar a la literatura española como la suma de varios rasgos dispersos de las literaturas colindantes.

Mayor similitud se aprecia, en cambio, en la definición de conceptos como "literatura", "Bellas Letras" o "Buenas Letras" y "poesía", que son los principales objetos de estudio de estos historiadores. Así, a lo largo del siglo XVIII, el concepto de "literatura" engloba todas las producciones escritas de la nación, como demuestran las obras del Abate Juan Andrés o de los hermanos Rodríguez Mohedano, o las protestas del Abate Llampillas contra quienes no consideran literatura los escritos didácticos o eclesiásticos; el término de Bellas o Buenas Letras corresponde, en cambio, a los géneros de la literatura (en sentido amplio) en los que predomina o al menos importa el elemento estético. Así aparece definida en la segunda parte de la obra de Juan Andrés, o en el propio Llampillas. Por último, "poesía", en palabras de Velázquez, suponía una

concreción aún mayor, pues sólo se refería a la parte de las Bellas Letras que emplea el verso como medio de expresión.

El análisis y juicio que los historiadores realizan de las obras literarias permite comprobar, además, que comparten en los aspectos fundamentales unos principios estéticos similares, aunque, lógicamente, se aprecian matices entre uno u otro autor. Estos principios, que podrían calificarse como neoclásicos, se definen por la aceptación y defensa de las reglas y modelos clásicos, a la que se subordina la libertad del creador, y la preferencia por el orden y la claridad. Esta estética aparece levemente matizada, como veíamos, en la obra Llampillas, quien aceptaba la ruptura puntual de las normas a favor de la imaginación creadora.

Dicha estética se manifiesta además, obviamente, en el modo en que los historiadores definen la configuración histórica de la literatura española, con sus fases de nacimiento, expansión, culminación y decadencia. Estas fases, obviamente, sólo aparecerán definidas con claridad en aquellas obras más propiamente históricas (las de Velázquez y Fernández de Moratín, en este caso), pero en las demás también existen indicios que permiten aventurar que comparten el mismo esquema.

Aparte de la etapa hispano-latina de la literatura española, en aquellos autores que la estudian, y que se considera un periodo luminoso de la historia literaria, el origen de la literatura española moderna (o de la literatura española a secas, en aquellos autores que la identifican con el idioma castellano) se sitúa en los siglos medios de la Edad Media. La valoración de las obras producidas en esta primera época no es positiva, con la posible excepción de ciertos autores cultos, a los que se considera ejemplos de buen gusto, y con un general abandono, salvo en el caso de Moratín, el último de los historiadores ilustrados, que incluye –y parece valorar– tanto el *Poema del Cid* como los romances.

El reinado de Juan II, el de los Reyes Católicos y sobre todo el Renacimiento suponen una elevación de la literatura española hasta sus mayores momentos de esplendor, que se sitúa en la obra de Garcilaso o Fray Luis, en lo que se refiere a la lírica; en los antecedentes inmediatos de Lope de Vega, en el teatro; y en la obra de Cervantes, en la literatura en prosa. Inmediata a esta época de esplendor es la de decadencia, iniciada, según algunos autores, en el mismo siglo XVI (Moratín), y según otros en el XVII, en que la reforma teatral de Lope de Vega representa el abandono de los principios del buen juicio y del buen gusto a favor de la confusión de géneros, la ruptura de reglas y la inverosimilitud total en las tablas. De esta ruina literaria sólo

resurgirá la literatura española a comienzos del siglo XVIII, en que, en opinión de estos críticos, vuelve a imponerse el buen gusto en todos los géneros literarios.

Este esquema historiográfico y los principios estéticos que lo sustentan, así como la definición prenacional de España que puede advertirse en estas obras, están ya en evolución en el mismo momento (finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) en que se están componiendo varias de estas obras, como veremos en el apartado siguiente.

5.2. El nacimiento de la historia literaria nacional: el Romanticismo

El cambio de siglo del 1800 trajo consigo importantes modificaciones en el paradigma historiográfico que acabamos de analizar, como en general en todo el universo literario, a causa de los nuevos movimientos desarrollados en Europa, singularmente en Alemania. En lo que respecta a la historia literaria española, estos cambios comenzaron a manifestarse ya en el primer tercio del siglo XIX, antes incluso de que se escribiera la primera historia literaria nacional propiamente dicha, tanto en la "polémica calderoniana" (así llamada porque tuvo al teatro de Calderón como tema o excusa fundamental, aunque implicaba cuestiones de estética y crítica literaria más amplias) que Nicolás Böhl de Faber mantuvo con José Joaquín de Mora, como en las obras de un autor pionero en la introducción de las ideas románticas en España: Agustín Durán. De ellos nos ocupamos en las páginas siguientes.

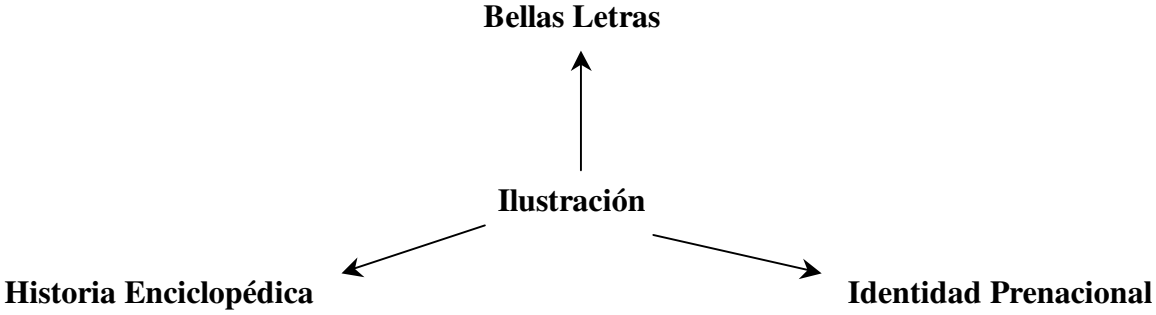
5.2.1. Böhl de Faber y la polémica calderoniana

Como hemos visto en el apartado anterior, el siglo XVIII había dotado a la historia literaria de unas bases en las que cimentarse: la erudición, la búsqueda de fuentes, el rigor científico. De hecho, la hipertrofia de alguna de estas características –notoriamente el deseo de erudición– había evitado el nacimiento de una historia de carácter más narrativo. Hay que recordar una vez más, claro está, que lo que estas obras historiaban no era la literatura en el mismo sentido en que hoy la definimos, o en el que lo definieron los románticos, y que, por otra parte, las relaciones de identidad anteriores a la Revolución Francesa, a los procesos de independización americana y, en España, a la Guerra de la Independencia, no pueden ser calificadas de "identidades nacionales" sin extrapolar a ellas conceptos y realidades que son ciertamente muy posteriores[105].

De este modo, el triángulo de relaciones en torno a la historia de la literatura nacional (es decir, los conceptos de "literatura", "nación" e "historia") quedaba en el siglo XVIII definido, como ya hemos visto en el apartado anterior, como "Bellas Letras" (es decir, el conjunto de todas las producciones escritas, sin atender a su género), "historia literaria enciclopédica" (con variantes ejemplificadas por el Abate Juan Andrés o los hermanos Rodríguez Mohedano) e "identidad prenacional", en la que

[105] Véase el apartado 2 de este estudio, y la bibliografía allí citada, en especial Gellner (1988), Anderson (1993) o Hobsbawm (1991).

si bien cabe encontrar elementos de unidad y cohesión, no existen en cambio los elementos necesarios para que pueda ser considerada como propiamente nacional en el sentido moderno (sobre todo, socialización de la nacionalidad a través de un sistema educativo, de una milicia universal o de la participación política activa), identidades contrarrestadas además por el impulso cosmopolita. Éste es, por lo tanto, el sistema de conceptos establecido durante el siglo XVIII:



Este triángulo evoluciona, o mejor, se revoluciona, a lo largo del siglo XIX, con el triunfo de planteamientos románticos: se impusieron concepciones nuevas, "modernas", en todos los ámbitos de los que nos ocupamos aquí. En primer lugar, Herder debe ser considerado aquí por su contribución a la aparición de un elemento inexistente hasta entonces: el de "nación", concebido, en un primer momento, desde un tipo de nacionalismo étnico. Es durante este siglo, precisamente, cuando se completan los rasgos que definen a las naciones modernas, pero sobre todo cuando se establece una idea que resultará central a partir de ese momento en toda ideología nacionalista: la del carácter o espíritu esencial de cada pueblo, el *Volksgeist*.

En efecto, en Herder se sitúa el punto de arranque de la historia literaria moderna: a partir de sus ideas, adoptadas y adaptadas por Schlegel, se establece lo que Isaiah Berlin (1960:199) denomina "expresionismo", es decir, la idea de que la literatura expresa (o debe expresar) los valores e ideales de la sociedad en la que se crea, especialmente cuando no se debe a autores cultos sino a la voz del pueblo. En torno a este principio se configuran las historias de la literatura a partir de este momento: en primer lugar, definir a la nación de acuerdo a un conjunto de valores; después, expurgar la historia literaria para buscar en ella los momentos en los que dichos valores se manifiesten de manera evidente[106].

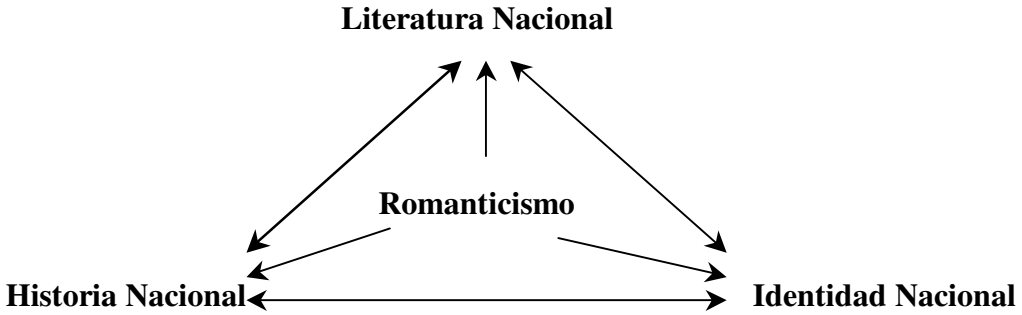
[106] Volveremos a tratar este aspecto en el apartado 7.2.3 de este estudio, donde analizaremos la evolución del concepto de *Volksgeist* en su aplicación a la historia literaria española durante el siglo XIX.

Quizás convenga recordar también aquellos aspectos en los que Herder no es propiamente nacionalista, por ejemplo en su rechazo de la supuesta superioridad de unas culturas sobre otras, o en su total desconfianza con respecto al Estado como forma de articulación de la nación. Serán sus herederos intelectuales, especialmente Fichte, quienes completen sus planteamientos hasta conformar la ideología política que hoy conocemos como "nacionalismo" en toda su extensión. La labor de aplicar estas nuevas teorías a la literatura en general, y a la literatura española en particular, recae por otra parte, como ya se ha comentado, en los hermanos Schlegel, y en especial en August Wilhelm, quien realizó una apasionada defensa del teatro español en general, y del de Calderón en particular, en sus *Lecciones de literatura y arte dramático* (1809-1811) *(Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst)*, en las que se basaría fundamentalmente Böhl de Faber[107].

Pero no sólo en este aspecto se manifiesta la transformación de la ciencia histórica en su camino hacia la modernidad: también es a partir de este momento cuando adquiere su carácter narrativo (constituyéndose casi como una nueva épica nacional, de hecho), y sobre todo cuando se comienza a dar el papel protagonista al pueblo en detrimento de los tradicionales estamentos de poder, cuya legitimidad pasa a depender de la aceptación por parte de la nación. Así, la historia, además de su anterior papel representativo de búsqueda de la verdad, adquiere papeles simbólicos, legitimadores y didácticos: al tiempo que narra el pasado, muestra los valores nacionales y los enseña a las nuevas generaciones.

Estas transformaciones, unidas a la ya mencionada delimitación del concepto de literatura dan como resultado un nuevo triángulo de relaciones, con el fondo común del Romanticismo en todas sus manifestaciones; no sólo los tres elementos del triángulo se han visto modificados: además, las relaciones entre ellas se han intensificado, de manera que la idea de historia literaria es solidaria de la idea de nación, la literatura se interpreta en relación con el concepto de *Volksgeist*, etc.

[107] Véase Harald Wentzlaff-Eggebert (2001), Carnero (1978) o Pitollet (1909) sobre la polémica calderoniana y su relación con las ideas de Schlegel.



Se llegaba pues así a un momento esencial en la configuración de España como nación, y sobre todo como nacionalismo: la llamada Guerra de la Independencia[108]. Es, recordemos, a partir de este momento, y sobre todo durante el periodo constituyente que dio como resultado la Constitución de 1812, cuando se introducen en el vocabulario y la mentalidad españolas términos y conceptos como "soberanía nacional", "pueblo", "nación", etc., representación explícita del primer nacionalismo español, de carácter liberal y predecesor del que acometería durante la segunda mitad del siglo la nacionalización de España a través, entre otros recursos, de monumentos, himnos y fiestas[109].

Y ésta es la situación en la que, también en Cádiz, se estaba desarrollando un nacionalismo de signo distinto: el germen del posterior nacionalismo católico conservador, íntimamente relacionado, en este caso, precisamente con la crítica literaria. La figura central del nacimiento de este otro nacionalismo es sin duda Nicolás Böhl de Faber, estudioso de origen alemán a quien se debe, de manera primordial, la introducción en España de las ideas de Schlegel acerca del teatro español del Siglo de Oro. Su polémica con José Joaquín de Mora puede considerarse como la piedra sobre la que se edificará gran parte de la filología española del siglo XIX.

[108] Como ya hemos visto más arriba, los estudiosos no se muestran de acuerdo sobre la significación identitaria de esta guerra. Para González Antón (1997: 422) "…la Guerra de la Independencia es el ejemplo más acabado, incluso a escala de toda Europa, de contienda "nacional"; en cambio, para Álvarez Junco (2001: 199), cuya postura comparto, "...Presentar, por tanto, la larga y sangrienta confrontación de 1808 a 1814 como una 'guerra de independencia', o enfrentamiento con 'los franceses' por una 'liberación española' es una de esas simplificaciones de la realidad tan típicas de la visión nacionalista del mundo…". Y ello porque, en primer lugar, las identidades que más arrastraron al pueblo al levantamiento seguían siendo las de las antiguas provincias o reinos, y en segundo lugar, porque muchos otros factores aparte de los diversos patriotismos contribuyeron igualmente al rechazo de una invasión napoleónica, desde el tradicionalismo religioso hasta el odio del francés que tan extendido debía estar en la sociedad española del XIX.

[109] Véase Álvarez Junco 2001:545ss.

No resulta creíble reducir la disputa entre ambos intelectuales a lo meramente personal, a pesar de que, como ha mostrado por extenso Guillermo Carnero (1978) y más brevemente Flitter (1992:5-22), la primitiva amistad entre Mora y los Böhl de Faber se fue deteriorando (sobre todo con doña Francisca Larrea, esposa de Juan Nicolás), a causa de sus diferentes planteamientos políticos: ultraconservadores los Böhl, Mora moderado en su liberalismo. Más bien, las posturas de ambos contendientes representan la manifestación de un momento de crisis de las teorías literarias vigentes. Por un lado, representadas *a fortiori* por Böhl de Faber, la naciente crítica romántica (*romancesca* en su propio vocabulario), basada en la defensa del *Volksgeist* y del principio de expresividad de la literatura, en su variante más conservadora; en el otro lado, y personificando un papel extremo con el que no debía estar del todo cómodo, José Joaquín de Mora, defensor de una crítica literaria clásica, autónoma de la ideología, y por tanto defensor también de las reglas de composición propugnadas por los Ilustrados[110].

La cronología del debate entre ellos ha sido explicitada claramente en estudios monográficos como el de Carnero (1978), el cual continúa y perfecciona la línea abierta por Pitollet (1909) y por Peers (1967) en el estudio del intercambio de textos entre ambos autores. Aunque Böhl de Faber había escrito y publicado artículos y enviado cartas sobre política y sobre crítica literaria, fueron sus "Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del Alemán" incluidas en el *Mercurio Gaditano* en 1814 las que provocaron la reacción de Mora, publicada en ese mismo medio seis números más tarde. A partir de estos primeros textos se sucedió luego un intercambio de artículos y panfletos que tendieron cada vez más al ámbito de lo personal, y que culminó en 1820 con la publicación, por parte de Böhl de Faber, de unas *Vindicaciones de Calderón* en que se recogía toda la carga argumental y polémica diseminada durante los seis años anteriores.

La base de la discusión parece situarse, de aceptar las divisiones tradicionales en periodos históricos, entre una crítica ilustrada, basada en reglas, y otra romántica, basada en la creatividad individual:

> Es muy natural que los críticos que sólo conocen los modelos antiguos, menosprecien el teatro inglés y el español. [...] En vano procurarán reducir a reglas estas

[110] Conviene recordar que Mora había escrito años antes unas consideraciones bastante positivas acerca del drama shakespeariano (Pitollet 1909: 80). Parece claro, por tanto, que extremó su postura a lo largo de la polémica, para situarse en el rincón opuesto al ocupado por Böhl, no sólo anticlasicista, sino antifrancés, antiliberal y ultracatólico.

> creaciones originales; más fácil les será condenarlas por heréticas, que poner en duda la infalibilidad de Aristóteles. (Böhl de Faber 1814:[166])[111]
>
> La moda de desacreditar las reglas eternas del gusto, y de sacudir el yugo de los preceptos, es un contagio tanto más fácil de comunicarse, cuanto más halagos presenta a la mediocridad. (Mora 1814:[168])

Esto habría sido así, de no haber estado impregnado todo el pensamiento de Böhl de Faber de la ideología de Schlegel, a quien dice traducir. Ello conlleva el que, en lugar de permanecer en el plano meramente literario, la discusión se traslade a la visión de la sociedad y al espíritu al que representa dicha literatura. Así, para Böhl, la ruptura de las reglas en el Siglo de Oro español no es sólo una elección individual del poeta-dramaturgo; de ser así, con toda seguridad habría sido el primero en criticarlo. No, en la teoría crítica de Schlegel, y por tanto en la de los Böhl de Faber, si un poeta rompe las reglas es para adaptarse mejor a la representación del *Volksgeist*:

> En los poetas es que (sic) se puede percibir el espíritu, los modales y el carácter de las Naciones. [...] ¡Cómo pinta *Calderón* esa nobleza, esa generosidad, ese excesivo pundonor que caracterizaba los españoles de su siglo! (Ruiz Larrea 1810:[157])

Este carácter es rastreable por lo tanto en la historia, no sólo en la literaria, sino también en la historia *tout court*. Este proceso de búsqueda de la esencia nacional a lo largo de los siglos es típica del pensamiento nacionalista, y está en el origen de la creación de los mitos nacionales, con lo que ello conlleva de manipulación, selección y olvido interesado:

> La fundación de sus reynos, desde Pelayo hasta la conquista de Granada, fue una sola aventura caballeresca... El español está acostumbrado a pelear al mismo tiempo por su independencia y su religión, las amó igualmente. Así es que el antiguo castellano era fiel a su Dios y a su rey hasta la última gota de su sangre, esclavo de su honra, altivo para con los hombres pero humilde ante todo objeto sagrado, sobrio, serio y austero. (Böhl de Faber, 1814:[167])

Mora rechaza frontalmente estas implicaciones. No discute que el pueblo español sea generoso, noble o pundonoroso (sobre estas afirmaciones no se pronuncia, lo que puede significar que las comparte, al menos como tópico o lugar común en la definición de las identidades nacionales europeas). Lo que Mora niega es, en primer lugar, que la historia española pueda explicarse desde esa perspectiva, y en segundo lugar, que las obras de Calderón retraten ese espíritu:

---

[111] Dada la dificultad de localizar y manejar los documentos originales, algunos de ellos perdidos, se cita a través del trabajo de G. Carnero (1978). Es decir, el año que acompaña a las citas es el del documento original, para que pueda ser correctamente identificado en la bibliografía, mientras que el número de página (entre corchetes) corresponde a la edición.

> El autor que no ve por todas partes sino espíritu caballeresco [Böhl de Faber], se figura que el público español quedó satisfecho cuando los grandes poetas de aquel tiempo trasladaron a escena *el carácter caballeresco purificado de toda liga material,* esto es, cuando pintaron a los caballeros como asesinos, huyendo unas veces de la justicia, robando otras las hermanas de sus amigos, y dando de puñaladas a los queridos de sus hermanas. (Mora, 1814:[168-9])

Mora no comparte por tanto los planteamientos de Schlegel, al menos en tres puntos: en primer lugar, considera que la ruptura de las reglas no es permisible en literatura, si bien no es tan estricto como el clasicismo ortodoxo en su definición de las mismas; en segundo lugar, niega cualquier valor estético al resultado de esta operación iconoclasta; por último, niega que Lope y Calderón rompieran las normas clásicas por su necesidad de expresar mejor el espíritu nacional, sino meramente para dar gusto al vulgo.

Y, sin embargo, no es casual que Böhl defienda la literatura de determinado periodo y que busque en ella determinados valores: muy al contrario, la representatividad de la literatura áurea les sirve a los Böhl de Faber para defender el modelo absolutista de la monarquía de los Habsburgo, junto con el catolicismo contrarreformista con el que se identificaba, y que imperaba durante el Siglo de Oro, para proyectarlo a su vez sobre la realidad política presente, identificando el esplendor imperial de los Austrias con la Guerra de la Independencia que condujo a la coronación de Fernando VII, rey absolutista:

> El mundo entero oyó con asombro el grito unánime de la Nación Española arrojándose a la tremenda lucha que debió darle la independencia o la muerte. [...] El sobrio y honrado pueblo Español sufrió en silencio las debilidades del trono de sus reyes; el justo y valiente pueblo Español, sin más armas que su inocencia y virtudes declaró guerra eterna y triunfó del tirano conquistador de la Europa, jurando espontáneamente por su legítimo soberano al *Sr. D. Fernando el Setimo.* (Ruiz Larrea, 1813:[163-4])

Ni que decir tiene que esta identificación triple literatura-política-religión implicaba un proceso intenso de selección, manipulación y olvido, algo que el propio Mora le reprocha en su respuesta. De hecho, esta oposición a los planteamientos de Böhl de Faber le valió a Mora la consideración de "afrancesado"[112], acusación que, no hace falta decirlo, iba mucho más allá de lo meramente estético. De ahí que, en un intento por evitar críticas ideológicas y políticas que podían provocarle complicaciones

[112] Véase la directa andanada que incluye para este tipo de críticos y literatos en sus "Reflexiones" (Böhl de Faber, 1814): "Los españoles que han abandonado su género nacional, hacen mucho caso de los dramas morales de Moratín"

en su vida personal, Mora siga a Böhl a la hora de prodigarse en elogios a Fernando VII:

> Los prodigios recientes de los españoles que se hallan hoy tan distantes de aquellos tiempos romancescos, tienen en su patriotismo, en el honor nacional, que es de todos los tiempos en España, y en el odio a la dominación extranjera, igualmente que en su pasión decidida por su siempre perseguido y afligido Fernando VII, una explicación más obvia, más natural y más noble que en el espíritu quixotesco y de caballería. (Mora, 1814:[170])

Los puntos de confrontación se resumen por tanto en dos niveles distintos: el nivel ideológico, que es el que más interesa a Carnero, y el nivel de crítica literaria propiamente, así como la interrelación que se produce entre ellos. En el nivel ideológico, Böhl de Faber representa la defensa del absolutismo de la Contrarreforma católica, frente al liberalismo atemperado de Mora, que apenas se trasluce en sus escritos. En el nivel literario, Mora representa igualmente un clasicismo atemperado, capaz de reconocer a los grandes genios como Shakespeare, pero partidario de las reglas en el arte.

Sin embargo, quizás lo más significativo es que Mora no acepta, al menos explícitamente, la teoría del expresionismo tal y como lo proponen Herder, Schlegel y Böhl. Para él, como crítico con raíces ilustradas, la función primordial de la literatura no debía ser "dar gusto" al vulgo, en palabras del propio Lope, sino en todo caso, y muy probablemente servir como instrumento de educación y de elevación. Lo que en cambio no pudo evitar durante la polémica, deslizándose hacia los argumentos de su adversario, fue el criticarlo precisamente en sus planteamientos ideológicos, en su conservadurismo extremo, unido a una cierta animadversión personal, en vez de mantener la polémica en el terreno de lo meramente estético.

Podría pensarse que esta polémica no representa más que una de las muchas de las que se nutría el ambiente intelectual español desde el Siglo de Oro. Sin embargo, la representatividad de este intercambio de opiniones y reproches en concreto tuvo una importancia vital, quizás no tanto por los seguidores que se unieron a una y otra postura –que fueron más bien escasos, como es sabido[113]-, sino por el calado y la expansión que

[113] E incluso los que sí participaron intentaron desligarse posteriormente de ella, como Alcalá Galiano, quien se refiere así a su propia intervención: "Los que atacaron al teatro nacional fueron Don José Joaquín de Mora y un amigo suyo, más notorio desde entonces por su conducta política que por sus méritos literarios, el cual ha abjurado los principios que entonces profesaba, no para ponerse totalmente en favor de la causa de los románticos, sino adoptando las ideas más liberales y justas de los poetas y críticos ingleses" (1834: 114)

alcanzaron las ideas promovidas por ambos contendientes, hasta alcanzar la raíz de toda la naciente filología española.

Es imposible por tanto no relacionar la polémica o querella calderoniana con algunas de las líneas fundamentales adoptadas por la Historia de la Literatura Española durante todo el siglo XIX, y hasta bien entrado el siglo XX: la búsqueda y la preferencia de lo popular frente a lo culto (de ahí la recuperación extensiva de romances y de lírica tradicional, no sólo en España sino en toda Europa, y el rechazo de todo culteranismo) o el descrédito de lo foráneo en la literatura nacional (de donde nacen las sucesivas polémicas sobre la poesía italianizante del siglo XVI, o sobre la novela realista)[114]; y todo ello, y aquí radica lo fundamental, en virtud de una determinada concepción de la nación española que, se pensaba, debía aparecer convenientemente representada por la literatura.

5.2.2. Agustín Durán

Unos años después de que comenzase esta polémica, y cuando ésta aún dejaba oír sus últimos ecos, un erudito de nacionalidad española tomó el relevo de Böhl de Faber en la defensa de los nuevos modos de entender la literatura y la crítica, publicando dos obras que, tanto por su tema como por su planteamiento, son muy significativas de este nuevo rumbo. Se trata de Agustín Durán, erudito madrileño de corte liberal moderado, discípulo de Bartolomé José Gallardo, colaborador de Leandro Fernández de Moratín en la redacción de los *Orígenes del teatro* y, supuestamente, autor de una *Historia del teatro español* hoy perdida[115]. Las que sí se conservan son las dos obras a que hacíamos referencia, su *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español* (1828) y, sobre todo, su *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, incluido en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, pero publicado originalmente entre 1828 y 1832.

El tema mismo de ambas obras resulta ya significativa, como apuntábamos: Durán compartía el interés por el teatro nacional español con Moratín, pero también con Böhl de Faber, con quien mantenía una buena amistad –pese a defender tendencias políticas distintas-, y a través de él, con el propio Schlegel, de cuya defensa de Calderón

[114] Véase Pozuelo Yvancos (2000)

[115] David T. Gies dedicó a Durán una monografía (1975), donde puede encontrarse información biográfica y crítica sobre el erudito madrileño. También se ocupa de él Pedro Sainz Rodríguez (1989:179-191), quien califica su *Discurso...* como "un manifiesto romántico", y lo relaciona con la evolución del crítico Alberto Lista.

ya hemos hablado. Los romances también eran otro de los géneros preferidos de los hispanistas románticos alemanes: el propio Herder había publicado un romancero del Cid, Schlegel lo había estudiado con interés y admiración, y Böhl de Faber, una vez más, se había adelantado a publicar en 1821 una *Floresta de Rimas antiguas castellanas* en la que se incluían abundantes romances, entremezclados con obras de los más selectos poetas castellanos. La elección de los temas no era, por tanto, casual, sino que respondía a la comunidad de intereses que recorría Europa a comienzos del siglo XIX: frente a los neoclásicos, los románticos reivindicaban aquellos géneros que con más fuerza expresaban el *Volksgeist*, por su mayor cercanía con el pueblo que los producía.

La primera de ambas obras, el *Discurso*, es una breve disertación en la que Durán pretende demostrar los errores cometidos por los neoclásicos al juzgar el teatro nacional español conforme a las normas clásicas, pretendiendo rescatarlo de esta manera para la apreciación positiva del público y los críticos tanto españoles como extranjeros[116]. De hecho, más aún que una obra puramente romántica –que lo es-, el *Discurso* de Durán es principalmente anti-neoclásico, ya que es precisamente a "la influencia de la crítica" a quien atribuye el origen de la decadencia del teatro español. Intenta explicar así:

> ...la ruina de nuestro antiguo teatro, preparado y consumado por los críticos españoles de pasado y presente siglo, los cuales, ciegamente prevenidos a favor de doctrinas y principios inaplicables al sistema dramático de que fuimos inventores, lograron apagar la esplendorosa llama del genio nacional... (Durán 1828:43)

La argumentación para alcanzar esta convicción es interesante, puesto que conlleva la plasmación de una teoría que posteriormente defenderán, con variaciones, otros estudiosos del teatro español, como Wolf o Schack: la de que el teatro nacional español, como el inglés, sigue normas distintas a las del teatro griego clásico, hasta el punto, dice Durán, de formar un género literario distinto. No saber apreciar esta diferencia es precisamente lo que condujo a los neoclásicos al error de querer aplicar a uno (el drama español) las normas del otro (el teatro clásico griego).

> Pretendo demostrar en el presente discurso: 1º, que el drama antiguo español es, por su origen y por el modo de considerar al hombre, distinto del que imita al griego; 2º, que esta diferencia la constituyen dos géneros diversos entre sí, los cuales no admiten del todo iguales reglas, ni formas en su expresión; y 3º, que siendo el drama español más eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias más

[116] "Los verdaderos sabios apreciarán el impulso patriótico que me ha movido a emprender este trabajo." (Durán 1828:86)

> distantes de la verosimilitud prosaica, que aquellas que para el otro se hallan establecidas. (Durán 1828:45)

Esta teoría nace como consecuencia lógica del principio del "expresionismo" de la literatura, y especialmente del teatro, al que, por su representación pública, se cree un género especialmente determinado por los gustos y los modos de vida del pueblo.

> Los críticos y poetas de esta época sometieron la escena francesa a las reglas y preceptos dramáticos de la Poética de Aristóteles y a las elegantes formas del teatro griego; pero en vano lo intentaran si el genio y carácter nacional lo hubieran resistido; pues debiendo ser el teatro, en cada país *la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes,* es imposible que las naciones gusten en él de cosas poco acomodadas al tipo característico de cada una. (Durán 1828:48-49)
>
> Desengañémonos: ni los centones preceptuarios, ni los clamores de los críticos galicistas, ni sus sistemas demasiado exclusivos han producido, ni producirán jamás, las sublimes creaciones de un Shakespeare, de un Calderón o un Schiller; y ¿por qué causa? Porque el teatro debe ser en cada país *la expresión poética e ideal de sus necesidades morales y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes*. (Durán 1828:53)

La nómina de autores elegidos como modelo (Shakespeare, Calderón, Schiller) no es arbitraria, y resulta igualmente significativa en dos sentidos: en primer lugar, se los presenta como los maestros dramáticos de las tres naciones que con mayor originalidad y vigor se han opuesto a la estética clasicista: Inglaterra, España y Alemania; en segundo lugar, sitúa en el mismo plano dos épocas –el siglo XVII y el XIX– identificadas por un elemento común: el romanticismo[117].

Esta preferencia por lo clásico o por lo romántico, en cualquier caso, no es un dogma absoluto para Durán: nace precisamente de los diversos caracteres nacionales. Las naciones, como los teatros, se dividen a su vez en clásicas y románticas, y a cada tipo de nación corresponde un tipo de drama:

> Por igual motivo las naciones románticas en literatura deben decir: no gustamos del género clásico, porque no nos mueve tanto como el nuestro; y las clásicas, expresar que el romanticismo no les agrada, porque choca con la verosimilitud que buscan en lo suyo y a que están habituadas. El considerar como absoluto lo que es caso siempre relativo es causa de muchos errores. (Durán 1828:66, nota 8)

En el caso concreto de la nación española (nación romántica, por supuesto), tres son los elementos que, en opinión de Durán, han marcado su carácter y por consiguiente su teatro: el orientalismo, el cristianismo y la caballerosidad. Estos tres rasgos, que se repetirán a partir de estos primeros autores en prácticamente toda la historiografía romántica, componen la columna vertebral en la que se anudan los demás rasgos del

[117] Ya hemos visto en el caso de Böhl de Faber que lo romántico –lo romancesco- no era, para estos críticos, una división cronológica, sino una caracterización estética o filosófica que tan aplicable era a las obras de Schiller como a las de Shakespeare, o a los romances viejos.

Volksgeist hispano[118]. El origen de los tres elementos, huelga decirlo, se encuentra en la Edad Media, época romántica y de formación de los espíritus nacionales:

> En ningún país del mediodía de la Europa se formó el carácter nacional, tanto como en España, de la mezcla exacta del de los pueblos del Norte y del de los del Oriente; así es que nuestra poesía es la amalgama modificada de la de aquellos pueblos. (Durán 1828:47, nota 3)
>
> Por esto cada nación desdeña en su teatro las formas o costumbres que no están en armonía con su carácter, o que no puede comprender. De aquí emana, por ejemplo, que en España, para agradar al público en el teatro, era preciso que la mitología e historia antigua se revistiesen de la expresión y galantería de los siglos medios, cuyas costumbres eran y son aún familiares, y están en armonía con el carácter y erudición nacional. (Durán 1828:66)
>
> También recordaremos haber dicho que el teatro romántico procede de las costumbres caballerosas adoptadas en la nueva civilización de los siglos medios, de sus tradiciones históricas o fabulosas, y de la espiritualidad del cristianismo. (Durán 1828:78)
>
> Repetiremos, finalmente, que la sublime e ideal belleza de este último género se alimenta y sostiene en los inmensos espacios de la eternidad, en la sumisión del entendimiento humano a la fe divina, y en la noble y generosa galantería de los siglos medios. (Durán 1828:79)

Aunque breve, el *Discurso* de Durán habría formado una introducción muy ajustada a su *Historia del teatro español*, puesto que en él se encuentran las principales líneas que seguirá la historiografía romántica al abordar el estudio del teatro español: rechazo de las unidades, y en general del clasicismo; exaltación del teatro del Siglo de Oro como representación del espíritu del pueblo, y por tanto como auténtica literatura nacional; vinculación de la Edad Media, y del Siglo de Oro, con el momento actual (principios del siglo XIX a través del concepto de lo "romántico").

Algo parecido puede decirse de la otra obra fundamental de Durán: su *Romancero general*. Para considerarla en su verdadero contexto, debe considerarse que la primera edición data de 1828, es decir, durante el reinado absolutista de Fernando VII, y cuando en España no había penetrado aún la revolución romántica –instituida de forma casi oficial con el regreso de los exiliados en 1833-, salvo por la avanzadilla conservadora que suponía Böhl de Faber. La obra de Durán estaba animada por dos fuerzas: el descubrimiento de la crítica romántica, que compartía con el hispanista alemán, y el espíritu liberal, que lo oponía a él. Sin embargo, el propio contexto histórico había impedido que la segunda de estas fuerzas se mostrase con claridad, y aun la primera, por cuanto tenía de elemento perturbador del orden neoclásico establecido:

---

[118] Así la galantería, por ejemplo, considerada típica del español, es una derivación tanto del orientalismo como de la caballerosidad.

> Emprendí estas tareas cuando un poder arbitrario dominaba nuestra patria, y por ello me fue imposible manifestar libremente las ideas filosóficas que abrigaba; pero arrostré la dificultad bordeándola, deseoso de la juventud amiga de las letras comenzase su emancipación omnímoda, rompiendo primero los estrechos límites que al ingenio y la inteligencia había impuesto una crítica empírica y exclusiva, que la obligaba a imitar modelos indirectos de la naturaleza representada bajo formas ya muertas, o cercanas a expirar, aun en el mismo sitio de su cuna. (Durán 1849-50:I,VI)[119]

En efecto, para Durán –como para prácticamente todos los historiadores analizados en este estudio-, la historiografía literaria no es una actividad carente de implicaciones ideológicas, políticas o identitarias: estudiar la historia literaria es bucear en busca de los rasgos característicos del pueblo, con la intención, implícita o expresa, de reavivarlos entre los contemporáneos:

> La historia de la literatura es el espejo de la sociedad y del hombre modificado por las circunstancias y necesidades que le rodean e influyen: es la consideración de la ley constante de la humanidad, que sólo aparece variada en su expresión y en sus formas accidentales. (Durán 1849-50:I, XXXIV)

Además, el propio Durán explica los motivos de la elección del género, el romance, el primero al que presta su atención en detrimento de otros, principalmente de la poesía lírica: aunque hay otras razones, su carácter popular y por lo tanto indígena (o viceversa) los hacen bastante más interesantes para la nueva crítica, entre otras cosas porque son un mejor reflejo del carácter nacional español:

> He comenzado mi colección con los romances, y no con otra clase de combinaciones métricas populares que reservo para un Cancionero, porque los miro como producto más indígena y popular por sus formas fáciles y sencillas; porque abrazan mayor número de épocas sin interrumpirse; porque retratan mejor nuestro carácter, y conservan más vestigios de los orígenes y progresos del idioma vulgar; porque aun hoy día tiene vida propia, porque llaman la atención de los aficionados, que son en mucho mayor número que los eruditos; y en fin, porque el mejor modo de inspirar gusto a este género de estudios es el presentarlos bajo un aspecto agradable. (Durán 1849-50:I, XXXV)

También en este caso puede hablarse en cierto caso de "propósito patriótico" como Agustín Durán hacía al concluir su *Discurso*: su misión al reunir el romancero era, entre otras, adelantarse a llenar un hueco que estaban completando mejor los hispanistas germanos que los nacionales, y conseguir así además devolver al interés del lector no especializado este género de poesía.

Conviene resaltar, por su importancia en la evolución posterior de las teorías sobre la épica, que Agustín Durán, como todos sus contemporáneos, se inclinaba por

[119] En las citas del *Romancero* de Durán se incluirá, separados por una coma, el número de tomo –en números romanos- y el número de página –en números arábigos, salvo que, por pertenecer a los preliminares, aparezca paginado en números romanos en la propia obra.

conceder a los romances una antigüedad mayor que la de los poemas épicos largos –como el *Poema de Mío Cid*-, que consideraban una evolución culta posterior destinada a la escritura, frente al original popular y oral. Esta visión de la evolución de la poesía épica española, de lo breve y fragmentario a lo extenso y unitario era coherente con las investigaciones realizadas en otras literaturas, y fue la que perduró prácticamente hasta la aparición de los estudios de Milá y Fontanals.

> Lo cierto es que aquellos fragmentos son anteriores a las obras que, tomándolos de la tradición, los redujeron por primera vez a escritura, lo cual acaeció, según los mejores críticos, antes de mediar el siglo XII: es decir, cuando ya existía un documento escrito en lengua vulgar, pero versificado imitando la medida de origen erudito. (Durán 1849-50:I, XLI)

A partir de esos orígenes populares, el género se desarrolló gracias a la labor creadora y difusora de los juglares: fue después adoptado por los poetas cultos, que lo amoldaron a sus gustos y necesidades sin pervertir su esencia, y sufrió luego un progresivo retroceso, de nuevo hacia lo popular, y hacia lo vulgar, en forma de romances de ciego, una vez que habían desaparecido de la nación las fuerzas que originalmente lo habían creado. En esta última etapa, lo popular, entendido como aquellas creaciones que nacen del pueblo pero son capaces de gustar y entretener a todas las capas de la sociedad, es sustituido por lo vulgar, propio sólo de las clases más bajas.

Hijos primero del pueblo rudo, aceptados después por los juglares y luego por los grandes poetas, que revestidos de gala los restituían a su origen, contienen sin interrupción la historia íntima de cada una de las épocas a que pertenecen, y los vestigios de aquellas más remotas, cuyas producciones se perdieron. (Durán 1849-50:I, XXXV)

> El juglar u hombre del pueblo, inventor o improvisador de un romance, hoy lo cantaba de un modo, mañana lo alteraba, o lo añadía o lo cortaba; y el pueblo y los otros juglares que lo oían, al repetirlo, lo cambiaban a su antojo, llenando los huecos de lo que le faltaba a la memoria, como Dios o su ingenio les daban a entender… No igual fue la suerte de los romances sobre asuntos de las crónicas, los cuales se escribían o se imprimían desde luego. Esta moda de remedar los viejos cuando ya el pueblo, falto del espíritu vivificador que le animaba, y separado de los intereses públicos, ni los hacía para sí, ni tenía sus poetas peculiares que lo hiciesen: esta moda, decimos, nació a mediados del siglo XVI, y los autores de tales composiciones afectaban, sí, el estilo, lenguaje y ruda expresión de los romances primitivos y de los viejos de tradición oral; exageraban sus barbarismos y solecismos, pero los despojaban de la sencilla espontaneidad propia de los originales. (Durán 1849-50:I, XIV)
>
> Este cenagal de corrupción, de falsa ciencia y de fe extraviada, sirvió de materia a los romances que los ciegos empezaron a propagar desde mediados del siglo XVII, y que simpatizan tanto con el vulgo alucinado, que constituyen su catecismo, su encanto, sus delicias, y puede decirse que hasta su único modelo ideal y su verdadero retrato. (Durán 1849-50:I, XXXI)

Entre las innumerables series de romances, que Durán clasifica por temática (históricos, moriscos, caballerescos...) y también por época y origen (populares, cultos, vulgares...), los más interesantes para el crítico son los que clasifica como "históricos", que son a la vez los más antiguos de todos: en ellos se recogen las noticias más antiguas en torno a la vida del pueblo español, y sobre todo de su sentimiento "íntimo" como comunidad:

> En extremo interesante es esta serie de romances [históricos], considerándolos como origen de la poesía popular, si no es que se la posponga en prelación a las composiciones caballerescas. Los romances históricos importan mucho para el estudio de la historia particular, literaria, política y filosófica de nuestros más remotos tiempos, pues apenas en otra parte se hallan vestigios del sentimiento íntimo de la incipiente sociedad que los produjo. (Durán 1849-50:I, XXIV)

También son interesantes los romances moriscos, pero en este caso porque manifiestan uno de los rasgos principales del carácter del pueblo español: su orientalismo.

> En los romances moriscos novelescos o mixtos es donde existe mejor el tipo del carácter y caballerismo propiamente español, modificado por los árabes, y también la poesía que nació de tan feliz unión. (Durán 1849-50:I, XI)

Este orientalismo, verdadero tópico central de la historiografía literaria española durante el Romanticismo, aparece concretado en otros rasgos subsidiarios, como la galantería o el individualismo, que sin embargo, y esto es ciertamente original comparado con otros autores, preexistían ya en los "pueblos del Norte", es decir, en los considerados como españoles por oposición al invasor musulmán:

> La idolatría dedicada al valor individual bárbaro, pero generoso y en sí mismo confiado; la afición a duelos y desafíos singulares; el culto místico y apasionado rendido al bello sexo, eran las cualidades que caracterizaban a los descendientes del Norte. Pues bien, las costumbres hijas de ellas, aceptadas por los moros, templaron, a pesar del Alcorán, sus instintos celosos, modificaron sus hábitos guerreros y les impusieron un espíritu caballeresco que antes les era desconocido. A la par que esto sucedía, nuestros contrarios nos comunicaron una parte de su amor a las ciencias y las artes: su ostentoso lujo, su ferviente imaginación, su inspiración lírica, su sutileza ideal, y otra multitud de cualidades que, a pesar de obstinada resistencia sostenida por el fanatismo religioso, llegaron a corregir nuestra barbarie, y a formar entre musulmanes y cristianos una casi identidad de hábitos, costumbres y literatura que, si ellos míseros desterrados no pudieron conservar, entre nosotros dejó un indeleble sello, que ni los siglos ni los cataclismos sociales han podido destruir. (Durán 1849-50:I, X)

La visión del mestizaje entre cristianos y musulmanes, por consiguiente, es aceptado como un hecho positivo para la civilización no sólo española, sino europea; de hecho, ha contribuido a dar forma a la propia cultura occidental, tanto en los pueblos del Norte del continente, en los que coadyuvó a la aparición del feudalismo, como en

España, “más libre y democrática”, donde dio como resultado otro tipo de “caballerismo”:

Dos diversas modificaciones experimentaron las costumbres y literatura de Europa por su trato y comercio con los pueblos de Asia y con los africanos. La una, obrando más particularmente desde el siglo XI sobre los hombres del Norte, produjo la expresión feudo-oriental, contenida en los poemas y en los libros inspirados por los sentimientos caballerescos propios de la época. La otra, fundada sobre la civilización más libre y democrática que creó la necesidad de reconquistar el país perdido, produjo en España la poesía de un caballerismo especial, como se ve en los romances moriscos novelescos de que vamos a tratar, y aun en muchos históricos o mixtos con fabulosos de que hablaremos después. (Durán 1849-50:I, IX-X)

La nación española, por tanto, aparece en los romances reflejada con sus rasgos de orientalismo, caballerosidad e individualismo; pero también como una sociedad “democrática” en sus orígenes, adjetivo empleado a partir de este momento por gran parte de los críticos españoles –no tanto por los extranjeros– de tendencia liberal.

Esta representatividad de los romances, sobre todo en los dos subgéneros citados (los históricos y los moriscos), unida a su antigüedad –se trata de la poesía épica original, la más lejana que se conserva según la teoría defendida por Durán– los convierten por tanto en una joya de la historia literaria española, descubierta por los extranjeros y que Durán quiere rescatar para los propios españoles (con la ayuda inapreciable, por supuesto, de Rivadeneyra). Con las siguientes palabras resume Durán su posición en torno a los romances, que es la compartida, durante este comienzo del siglo XIX, por la crítica romántica adoptada a partir de los estudios originales de los hispanistas alemanes:

> Cuantos hechos y raciocinios contiene este escrito me obligan a presumir:
> 1.º Que los primitivos ensayos de la poesía castellana vulgar debieron ser los romances.
> 2. º Que a ellos debemos principalmente la conservación de las tradiciones populares revestidas con el tipo y carácter nacional.
> 3. º Que nos marcan los diversos grados de cultura y modificaciones que según los tiempos experimentaba la sociedad.
> Y 4. º Que hasta fines del siglo XVI la poesía del pueblo, y por consiguiente el romance, no formaron un sistema completo y uniforme, capaz de llamar la atención de los sabios para adoptarle o combatirle. (Durán 1849-50:I, LXII)

En estos cuatro puntos –especialmente en los tres primeros– se halla contenida la doctrina romántica sobre la épica castellana, que se mantendrá indiscutida durante

prácticamente todo el siglo XIX, y que tendrá también no pocos defensores durante el XX.

6.- Estudio detallado del corpus

6.1. Friedrich Bouterwek: *Historia de la literatura española*

La *Historia de la literatura española* de Friedrich Bouterwek (1766-1828) ocupa un lugar muy destacado en la historiografía literaria española, y por lo tanto también en este estudio. En efecto, se trata de la primera historia romántica de la literatura española, escrita a partir de los planteamientos críticos e ideológicos del romanticismo alemán y con las características fundamentales que va a mantener el género historiográfico a lo largo de todo el siglo XIX: carácter narrativo, nacionalismo implícito, búsqueda del *Volksgeist*... En la obra de Bouterwek, aunque limitada en algunas de sus apreciaciones y fragmentaria en su transmisión posterior, se encuentran como en embrión las líneas críticas básicas de la tendencia romántica.

Originalmente, la historia de Bouterwek formó parte de una obra más amplia del autor, en la que trazaba una historia literaria europea, la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit Seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* (*Historia de la poesía y la elocuencia desde fines del siglo XIII*), la cual a su vez era sólo uno de los apartados de una obra colectiva, *Geschichte der Künste und Wissenchaften Seit der Wiederherstellung derselben bis an das Ende des achtzehnten Jahrhunderts* (*Historia de las artes y las ciencias desde su restablecimiento hasta fines del siglo XVIII*), desarrollada en la alemana Universidad de Gotinga por Johann Gottfried Eichhorn entre 1796 y 1820[120], que pretendía recopilar los distintos saberes artísticos y científicos mediante la colaboración de distintos especialistas que se ocuparían de un campo concreto de conocimiento. A Bouterwek, en este plan de trabajo, le correspondió la historia literaria.

En efecto, la obra de Bouterwek, publicada entre 1801 y 1818, consistía en una historia de la literatura universal ("occidental" o "europea"), dividida, de acuerdo a la visión del nacionalismo romántico, en naciones culturalmente puras, es decir, fácilmente separables para su estudio. Así, los dos primeros tomos estaban dedicados a la literatura italiana, el tercero a la española, el cuarto a la portuguesa, el quinto y el sexto a la francesa, el séptimo y el octavo a la inglesa y el noveno, décimo y undécimo a la alemana, mientras que el último quedaba dedicado a índices. Esta misma división

[120] Véase al respecto la introducción a la *Historia* de Bouterwek (1829) en la ed. Verbum, realizada por Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor.

revela la importancia relativa concedida a las grandes literaturas, de entre las que destaca la alemana (patria del autor), al tiempo que rompe con la tradición cosmopolita y enciclopédica que veíamos, por ejemplo, en la obra del Abate Juan Andrés.

José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo comenzaron a traducir al castellano la parte dedicada por Bouterwek a la literatura española casi inmediatamente[121], de tal forma que el primer volumen –de los tres de que iba a constar– se publicó en 1829 (tal sólo veinticinco años después de que se editara el original); desgraciadamente, dicho primer volumen fue lo único que vio la luz en castellano. Esta realidad contrasta con el optimismo de los traductores, quienes prometían que "si este trabajo... tuviese el buen éxito que deseamos, nos animaríamos tal vez a publicar la historia completa de la literatura de las demás naciones" (Bouterwek 1829:5)[122]. Lo cierto es que el fragmento traducido no alcanza más que a la Edad Media, lo que, dado el punto de arranque del proyecto (el siglo XIII) reduce a sólo tres siglos el periodo analizado. Como consecuencia, los siglos XVI y XVII, que constituían el verdadero centro de la obra original, están ausentes en la versión castellana, y la visión del canon literario español que recibimos está claramente truncada en el momento preciso en que éste está acercándose a su cenit.

6.1.1.- Planteamientos generales:

6.1.1.1.- Concepto de literatura

Aunque la obra, como acabamos de ver, nunca fue traducida completa al español, el primer tomo publicado en castellano permite apreciar los distintos aspectos en los que esta historia refleja un cambio profundo en el modo de concebir la historia en general, y la historia literaria en particular. En primer lugar, el concepto de "literatura" sufre la reducción conceptual a la que ya nos hemos referido más arriba: de englobar todas las "Bellas Letras", o sea, todos los escritos producidos por una nación, ya sean científicos, filosóficos, literarios o religiosos, pasa a denominar únicamente "la

[121] Al parecer, a juicio de Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor, empleando para ello la versión francesa con apoyo del original. Vid. Bouterwek 1829:XXXIX-XLIII.

[122] Manejamos la edición de Verbum ya citada y damos como año de publicación el de la traducción al castellano; de esta forma, resultará más fácil situar las historias en el proceso de formación del canon hispánico, en el momento en que fueron conocidas en España, aunque su publicación en el idioma original fuese anterior. Ese mismo ha sido el criterio a la hora de ordenar los apartados de este capítulo 6: las historias aparecen ordenadas por año de publicación en castellano, ya sea ése su idioma original, o se trate de una traducción de un original extranjero. Se ha manejado también la versión inglesa de la obra, publicada en 1847, aunque no se ha analizado aquellos apartados ausentes de la versión castellana, que es la que tomamos como objeto de estudio para este trabajo.

literatura propiamente dicha, a saber: la poesía, la elocuencia, la crítica, la historia y las composiciones amenas, ingeniosas o agradables que comúnmente se comprenden entre las producciones o creaciones del ingenio". (Bouterwek 1829:3)[123].

6.1.1.2.- Concepto de nación española

Además, como ya se ha apuntado, esta obra se limita a historiar la literatura española, entendida ésta no sólo como extensión geográfica, sino reducida en los límites culturales y lingüísticos del castellano hablado en los reinos cristianos, puesto que, como sabemos, la literatura portuguesa merece un volumen aparte en el original alemán; los autores que escogen en su obra como lengua de expresión el latín no son considerados, al igual que los hispano-árabes y, por último, las literaturas catalana y gallega no tienen apenas cabida en esta historia, salvo para menciones ocasionales.

Bouterwek, probablemente no con intención de justificar esta elección, que debía de parecerle obvia, considera inherentemente superior la lengua castellana en relación con las que la rodeaban, al menos durante la época medieval:

Pero sin duda la grata lengua de los trovadores [catalana o valenciana] debió de carecer de perfección. De lo contrario, los poetas de Cataluña no se hubieran convertido tan rápidamente en prosélitos de la lengua castellana... La falta de perfección de la lengua de los trovadores pudo deberse asimismo a las fluctuaciones entre sus distintos dialectos. (Bouterwek 1829:14, nota 3)

Aunque el empuje mismo del pueblo y el reino castellanos fueron arrinconando a las demás lenguas romances peninsulares[124], el golpe de gracia no llegó hasta el siglo XVI, en el que la innovación petrarquista, difundida en castellano, contribuyó al definitivo triunfo de este dialecto sobre los demás:

Pero, al agotarse el espíritu romántico en tales formas, cuando otro tipo de galantería empezó a estar en boga y finalmente llegó de Italia un tipo culto de poesía romántica que en toda España era algo nuevo y se difundió con la lengua castellana, catalanes, aragoneses y valencianos empezaron también a hacer versos en el nuevo estilo y a renegar de su lengua en la poesía. (Bouterwek 1829:18)

[123] Esta afirmación, contenida en el prefacio de los traductores, se ajusta perfectamente al contenido de la historia de Bouterwek, por lo que el propio autor original podría suscribirla sin problema.
[124] "El enérgico desarrollo del talento de los castellanos, el espíritu heroico de este pueblo y el orgullo creciente con que lo supieron hacer valer desterraron de la literatura, así como de las chancillerías y de la buena sociedad, la antigua y por lo demás tan encomiada lengua de Aragón, Cataluña , Valencia y Murcia." (Bouterwek 1829:14).

Así pues, proclamado el castellano como lengua principal de desarrollo de la literatura española -que sin embargo "estuvo tan unida desde su nacimiento a la portuguesa y la gallega, como ajena se había mantenido a la lemisona" (Bouterwek 1829:19)-, también su extensión cronológica se reduce considerablemente, conforme al plan inicial, de modo que no puede hablarse de literatura española antes de la formación del dialecto que le sirve de vehículo, ni antes de que en dicho dialecto comiencen, lógicamente, a componerse obras literarias. Estas obras eran, primordialmente, de carácter popular, ya sean líricas o épicas.

> Aunque el verdadero origen de la poesía castellana se pierde en las tinieblas de la Edad Media, no puede dudarse que los primeros acentos poéticos que resonaron en el norte de la España fueron romances y canciones populares. Cuando el Cid aseguraba en las sienes de Fernando I la nueva corona de Castilla, ya se repetía tal vez en incultos versos el nombre de aquel héroe, ídolo de su nación. (Bouterwek 1829:25)

La lírica popular y, sobre todo, la épica contenida en los romances, se convierten así en la poesía castellana más primitiva y, por lo tanto, más auténtica y nacional. De hecho, este carácter popular de la primera literatura española se convierte en un rasgo distintivo que la aleja de otras literaturas europeas como, por ejemplo, la italiana:

> La antigua poesía castellana, portuguesa y gallega era en sus formas propias una poesía popular en un grado en que nunca lo fueron ni la provenzal ni posteriormente la italiana... Nació entre el clamor de las hablas y a partir de relatos de mentiras y lances amorosos, repetidos una y otra vez y que fueron pasando de boca en boca, y todo aquel que vivió aventuras y amoríos quiso cantarlos en versos sencillos siguiendo la tradición... Romances, llamados así en la lengua del pueblo, se denominaban probablemente en un principio todos estos cantos amorosos y heroicos, de los que el pueblo y los nobles no parecían saciarse, por más que muchas de estas producciones fueran suplantándose rápidamente unas a otras. (Bouterwek 1829:20)

Además de su fundamento popular, otro aspecto característico de la literatura española –de la nación española, en definitiva– es su orientalismo, surgido del contacto prolongado entre los pueblos cristiano y árabe en el largo proceso de reconquista:

> Así surgió el espíritu caballeresco español, que representaba en el fondo el espíritu caballeresco general de la mayoría de los pueblos europeos de la época en una forma especial, porque en esa forma imprimió carácter oriental en el español de vieja raigambre europea, al igual que imprimió carácter europeo en el árabe español. (Bouterwek 1829:11-12)

Estos son los límites geográficos, cronológicos y conceptuales que Bouterwek determina para su *Historia de la literatura española*; a partir de ellos, su labor será narrar los progresos de dicha literatura, desde sus orígenes "en las tinieblas de la Edad Media" hasta finales del siglo XVIII –aunque, como hemos dicho, la versión castellana

sólo alcanza hasta finales del XV-, centrándose primordialmente en aquellos géneros más nacionales, es decir, más populares.

6.1.1.3.- Concepto de historia

Como advirtieron y criticaron varios de sus contemporáneos, entre ellos Amador de los Ríos, la obra de Bouterwek presenta importantes carencias, al menos en lo referente a la Edad Media, sobre todo por la parquedad y la excesiva dureza de muchos de sus juicios críticos (en especial los referentes a la épica medieval española). De hecho, apenas viene a ser un catálogo de las obras más significativas del periodo, con una breve crítica, en varias ocasiones demasiado estricta para ser aceptada por los españoles.

El elemento narrativo, que será central en el género historiográfico decimonónico, aparece aquí apenas en embrión: las obras y autores se presentan cronológicamente, pero sin apenas trabazón entre ellas, y falta en gran medida la idea principal, el hilo de unión que mantenga la unidad de la obra en tanto que narración. A pesar de todo ello, la obra de Bouterwek sirvió como modelo y referencia para gran parte de sus sucesores, entre ellos el *Manual de literatura* de Gil de Zárate (1844), la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Wolf (1894) o la *Historia de la literatura española* de Ticknor (1851-6). Otros, como Amador de los Ríos por ejemplo, criticaron duramente algunos aspectos de esta obra, sobre todo en lo referente a la evaluación de las obras literarias[125].

6.1.1.4.- Periodización

En la sección de la obra de Bouterwek traducida al español es imposible juzgar cuál es el plan genera de su obra; para ello debemos acudir al original, o a algunas de las traducciones que sí se completaron, como la inglesa, a cargo de Thomasina Ross (1847). Así, observamos que si el volumen publicado abarca desde el siglo XIII hasta comienzos del XVI, el segundo iba a incluir los siglos XVI y XVII (divididos, a su vez, en dos secciones: "desde la introducción del estilo italiano hasta la época de Cervantes y Lope de Vega" y "desde la época de Cervantes y Lope de Vega hasta mediados del siglo XVII"), y el tercero, el siglo XVIII; de los tres, el segundo debía ser el más importante: en la traducción inglesa, por ejemplo, el libro primero ocupa unas 100 páginas; el

[125] Véase Díaz Plaja 1956: LXIX.

segundo 280; y el tercero apenas cincuenta. Cabe señalar, por otra parte, que el término "Siglo de Oro" está ausente de esta periodización, mientras que la decadencia de la literatura española se sitúa "en la segunda mitad del siglo XVII", y continúa a lo largo del siglo XVIII, estableciéndose así, ya desde el nacimiento de la historia literaria española, una secuencia narrativa que se mantendrá prácticamente inalterada durante todo el siglo XIX.

6.1.2.- Análisis detallado

6.1.2.1.- La Edad Media:

Como hemos repetido más arriba, la historia de Bouterwek comienza en la Edad Media, momento en el que, de acuerdo con la concepción romántica, se configuran las naciones modernas –en relación con la formación de sus idiomas nacionales–. De hecho, la obra original alemana de Bouterwek incluía un prefacio y una introducción (titulada "Historia general del origen de la poesía y la elocuencia románticas en los reinos españoles"), excluidos de la traducción española, donde, principalmente, se realiza un somero esbozo de los orígenes de la lengua y la literatura castellanas durante la Edad Media.

La primera obra de la que se ocupa Bouterwek en esta "Primera Parte" de su historia literaria es el *Poema del Cid*, cuya fecha de composición no se atreve a aventurar, y no precisamente para dedicarle encendidos elogios. En contra de lo que afirmaba la corriente crítica que hemos presentado en el caso de Agustín Durán, para Bouterwek este *Poema* es más antiguo, aunque no más valioso que los romances. De hecho, a diferencia también de Durán, o de la mayoría de críticos posteriores, Bouterwek no establece ningún nexo entre esta obra –y otras de su género– y los romances; es decir, al menos explícitamente, no afirma ni que los poemas épicos desciendan de los romances, ni viceversa; son, sencillamente, obras y géneros surgidos con independencia el uno del otro.

En cualquier caso, esta "crónica en verso" o "historia rimada" (Bouterwek 1829:25) no tiene en su opinión ningún valor literario, sino únicamente histórico o antropológico:

Considerada como curiosidad literaria, es muy digna de aprecio; pero, si se la considera como producción poética, se hallará que las vislumbres de poesía que se descubren en ella dependen solamente del carácter nacional y del interés que inspira su mismo asunto, pues los sucesos se hallan referidos cronológicamente sin ninguna

invención ni adorno, y lo único que da a ciertos pasajes de la obra un colorido algo poético es la sencillez caballeresca de su estilo, realzada por algunas situaciones bien descritas. (Bouterwek 1829:25-6)

Juicio muy similar merece el *Poema de Aleixandre*: "Menos poesía se halla aún en la crónica fabulosa llamada *Poema de Alejandro Magno*, cuyo autor y fecha aún no han podido averiguar los literatos..." (Bouterwek 1829:26). Berceo, por su parte, ni siquiera merece un juicio estético, sino un mero lamento sobre la oscuridad de su figura: "Los literatos españoles no han omitido diligencia alguna para averiguar los años del nacimiento y muerte de este religioso y dar sus obras al público; pero, no obstante, este periodo ofrece pocas aclaraciones al historiador de la poesía española". (Bouterwek 1829:26)

Más atención presta en cambio a Alfonso X el Sabio, pero más como historiador, como impulsor del castellano y como promotor y protector de las artes que como poeta, puesto que "no puede decirse compuso ninguna obra verdaderamente poética, pues en ellas mismas se advierte que su principal objeto fue poner en verso todo el caudal de conocimientos que poseía." (Bouterwek 1829:26). Por otra parte, se le achaca el no haber fomentado la poesía popular castellana, favoreciendo en su lugar la lírica cancioneril.

La visión de la literatura castellana durante los siglos XIII y XIV, por tanto, es bastante desoladora: salvo por los romances, que podemos suponer anteriores incluso a esta época, muy pocos son los poetas que merecen entrar en el canon:

> Hasta fines del siglo XIV no nos ofrece la poesía española más que los nombres de un muy pequeño número de poetas, y sin embargo, parece verosímil que la mayor parte de los antiguos romances castellanos recogidos después, y más o menos refundidos, son de una fecha más remota... pero hasta que se inventó la imprenta, los sabios, o los que aspiraban a este título, no juzgaron dignos de su atención los cantos populares; y cuando empezaron a conceder alguna a los antiguos romances, ya estaban olvidados los nombres de un gran número de buenos autores, sin que nadie se tomase el trabajo de descubrirlos. (Bouterwek 1829:27)

En el terreno de la prosa, "el más precioso monumento que conservamos de la literatura española del siglo XIV es el *Conde Lucanor*, obra política y moral del infante de Castilla don Juan Manuel" (Bouterwek 1829:28), la cual se puede decir que es la primera que merece la aprobación de Bouterwek, tanto por su estilo como por su sobriedad temática –que opone al *Amadís*, contemporáneo suyo–. Éste es el elogio dedicado a don Juan Manuel:

> Su obra es el fruto de su larga experiencia, y admira verdaderamente hallar en un libro español del siglo XIV tanta filosofía práctica, unida a una nobleza de sentimientos tan exenta de ostentación, y expresado todo en un estilo que, sin embargo de su sencillez antigua, no carece de gracia ni de artificio. Para conocer bien todo el mérito de esta obra, es preciso no olvidar que cuando se compuso ya empezaban a apoderarse de la literatura naciente los libros de caballería, y *Amadís de Gaula*, modelo de todos, se hallaba en las manos de todo el mundo. Sin embargo, en el *Conde Lucanor* no se encuentra ninguna de las exageraciones de aquellos; antes se advierten en él a cada paso las virtudes de un caballero principal que ha visto y examinado bien a los hombres, y sabe darles su justo valor. (Bouterwek 1829:29)

Otra de las obras fundamentales del siglo XIV, el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, recibe menor atención y menores elogios (que los traductores se preocupan de ampliar en la nota M):

> Consérvase igualmente una sátira alegórica, compuesta en versos alejandrinos por un contemporáneo de don Juan Manuel, que, según los literatos españoles, se llamaba Juan Ruiz y era Arcipreste de Hita. Este autor ingenioso personifica en su sátira de una manera bastante cómica a la Cuaresma, al Carnaval y al Almuerzo, bajo los nombres de doña Cuaresma, don Carnal y don Almuerzo, suponiendo una amistad edificante entre estos seres y don Amor; esto basta para que pueda formarse una idea de toda la sátira. (Bouterwek 1829:30)

Pero todo lo anterior palidece sin duda ante la profusa atención que Bouterwek concede a los romances. Una vez más, el hispanista alemán obvia toda relación entre los poemas épicos y los romances, mientras que, en cambio, considera que estos últimos deben estudiarse en conjunción con los libros de caballería, dada la cercanía temática y la escasa separación existente entre la historia y la ficción, entre las crónicas y las novelas, y entre éstas y los cantares épicos.

> La España tuvo también muy pronto sus historias y crónicas en prosa, pues el rey Alfonso X hizo recoger y continuar las antiguas crónicas nacionales, pero entonces aún no se conocía ni la crítica histórica ni el modo de escribir la historia... Así los romances históricos y las novelas de caballería debieron su nacimiento en España a esta confusión de géneros de la historia y de la epopeya, y por consiguiente no puede hablarse de los romances españoles sin hacer mención al mismo tiempo de los libros de caballería. (Bouterwek 1829:31)

Entre las novelas de caballería, sólo el *Amadís* figura en la *Historia* de Bouterwek. Sin embargo, la importancia de esta novela no es pequeña, no sólo por la relación con los romances anteriormente citada, sino también y sobre todo por su representatividad del carácter caballeresco español, con una ligera influencia oriental.

> Apenas era conocida en España a mediados del siglo XIV; pero tanto más notable fue su influencia en la literatura española, pues cuando más impresión hacía su novedad fue precisamente cuando se desarrolló con toda su energía el espíritu poético de los españoles, y, en efecto, pocas obras podían influir más en el noble carácter de esta nación... El autor del *Amadís* no tomó de los árabes más que los encantamientos

> maravillosos, que daban a la narración un colorido épico, haciendo más interesante y embelesador este cuadro de heroísmo fantástico. (Bouterwek 1829:31-32)
>
> El *Amadís* presenta en todas sus partes una mezcla singular de moralidad y de cierta especie de libertinaje oculto bajo el velo de decencia, aunque muy propio sin duda del espíritu caballeresco de los españoles. Los honrados héroes de esta historia hacen alarde de una inviolable fidelidad a la palabra que daban, tanto a sus damas como a los hombres; pero no son tan delicados en su trato amoroso, por figurarse que una palabra de casamiento equivalía a haberlo verificado... Por lo que hace al carácter particular de esta obra, puede asegurarse, sin ningún temor, que es más propio de la nación española que de la francesa... (Bouterwek 1829:32)

En cuanto a los romances épicos castellanos, Bouterwek propone una cronología distinta a la que posteriormente se impondrá entre los críticos: considera que los más antiguos conservados –es decir, no los que fueron escritos en fecha más antigua, sino los que se conservan en la forma primitiva más antigua– son los caballerescos, derivados de las novelas de caballería, seguidos de los históricos, que si bien quizás fueron compuestos anteriormente (por ejemplo, se acepta que los romances del Cid son contemporáneos a su protagonista), sin embargo se conservan en versiones más modernizadas.

La importancia de los romances en la historia literaria española contrasta con el escaso interés que les es concedido por parte de "los literatos españoles". Sin duda, con esa denominación se refiere a los historiadores que con anterioridad a él se han ocupado de la literatura española y, muy especialmente, a los neoclásicos como Velázquez o Juan Andrés. Esta situación se remediará cuando un "apreciador imparcial" sepa valorar la poesía como manifestación natural más que como aplicación de normas, en clara referencia a las propias inclinaciones románticas. La pretensión de objetividad en la crítica es, por otra parte, un tópico bastante habitual en los historiadores románticos:

> Los literatos españoles no hablan de ellos [de los romances] más que de paso, como si temiesen comprometer la dignidad de su literatura deteniéndose en el examen de estas producciones irregulares de un siglo de ignorancia; mas el apreciador imparcial de la poesía de la naturaleza y de la del arte, y que sólo aprecia a ésta mientras está unida a la primera, sabrá dar en todo tiempo su justo valor a los antiguos romances españoles. (Bouterwek 1829:33)

Los traductores, no contentos con estas apreciaciones de Bouterwek, y tal vez para demostrar que los literatos españoles sí son capaces de apreciar sus propios romances, redactan una extensa explicación al respecto –la nota P-, que incluye la opinión de Martínez de la Rosa, escritor y crítico romántico:

> El romance (dice don Francisco Martínez de la Rosa) es en realidad la poesía nacional de España: asuntos, pensamientos, imágenes, versificación, todo es original, todo propio, nada tomado de antiguos ni de modernos. En esta especie de composición poseemos una riqueza inmensa, que no han llegado a agotar tantas colecciones de varias clases como se han publicado dentro y fuera del reino, no dudando aconsejar a los jóvenes que en ella deben estudiar la índole peculiar de nuestra poesía y aprender sobre todo a exponer con sencillez pensamientos originales. (Bouterwek 1829:165,nota P)

Bouterwek clasifica los romances temáticamente, como hemos visto, en romances caballerescos, a los que concede gran importancia; romances históricos, más sencillos que los anteriores, entre los que destacan los de tema cidiano, algunos de los cuales son posteriores, o refundiciones; romances mitológicos, sagrados y líricos.

> Esta poesía nacional no recibió sin embargo apenas aprecio por parte de los poetas cultos, que por entonces –durante el reinado de Juan II– gustaban más de los versos de arte mayor y del artificio retórico, hasta que, dice Bouterwek, "por fortuna, a pesar del mal gusto de estos autores, la naturaleza triunfó algunas veces del empeño con que procuraban desfigurarla. (Bouterwek 1829:37).
>
> El deseo de variar los movió a expresarse sencillamente en algunas de sus producciones; y de este modo, confundiéndose la antigua poesía nacional con aquel pedantismo, fue adquiriendo poco a poco nueva consideración. Por consiguiente, no acaeció ninguna revolución verdadera en la poesía española.., (Bouterwek 1829:37)

A pesar de este pedantismo imperante, los poetas de la corte de Juan II, y aun el reinado mismo, reciben una consideración positiva, sobre todo por ofrecer un fuerte contraste entre la situación política, de abandono y división partidista, y la situación de la literatura, protegida y floreciente durante este periodo, "fenómeno que debe dar la más alta idea de la fuera del ingenio poético de la nación española, pues ni aun el espíritu de facción, es decir, lo más contrario a la poesía, pudo sofocarlo" (Bouterwek 1829:38)

De entre los poetas de la corte de Juan II, Bouterwek rescata al Marqués de Villena, al Marqués de Santillana, "más filósofo que poeta" (Bouterwek 1829:38), cuya obra se repasa con más detenimiento, y sobre todo a Juan de Mena, el autor del *Laberinto de la Fortuna* o *Las Trescientas*. La estética peculiar del denominado "Ennio español", tan alejada de lo popular, necesariamente tenía que causar disgusto en los críticos románticos –como lo haría por la misma razón Góngora-; de ahí que Bouterwek, como muchos de sus sucesores, le dedique elogios ambiguos y minimice su valor literario, pese a reconocer su importancia histórica:

> La obra más célebre de este poeta español es su *Laberinto* (llamado también *Las Trescientas*, por constar de otras tantas estancias), poema alegórico, histórico y didáctico, en versos de arte mayor. Si esta obra hubiese llegado a ser lo que se proponía su autor, bastaría ella sola para hacer una nueva época en la historia de la poesía castellana desde el reinado de Juan II; pero tal cual se conserva y con todas sus verdaderas bellezas, demasiado ponderadas por algunos literatos, sólo puede mirarse

> como una obra maestra gótica que pertenece exclusivamente al tiempo en que se compuso y en la que no se halla rasgo alguno de aquel ingenio que hubiera podido ser superior a su siglo. (Bouterwek 1829:42-3)

Y más adelante insiste: "Algunas canciones de Juan de Mena prueban cuán felizmente hubiera inspirado la naturaleza sola a los poetas españoles del siglo XV, si no hubiesen cedido con tanta frecuencia al deseo de hacer brillar su erudición" (Bouterwek 1829:49).

Junto con estos poetas principales, el siglo XIV ofrece también un sinnúmero de poetas líricos cortesanos, cuyas producciones aparecen recogidas en los *Cancioneros*. Sólo Fernán Pérez de Guzmán, Rodríguez del Padrón y Alonso de Cartagena merecen una atención especial, que se reduce a un breve párrafo; los demás deben contentarse con aparecer mencionados –incluidos los dos Manriques, algo que los traductores intentarán corregir en la nota Ee– o reunidos bajo el epígrafe de "Cancionero General–. Este tipo de poesías cancioneriles, que tampoco son del gusto del historiador alemán ("nada hay que las iguale en monotonía", Bouterwek 1829:48), son sin embargo una nueva prueba del "ingenio poético" de la nación:

> Una nación que cuenta con ciento treinta y seis poetas líricos en sólo un siglo y que posee además un gran número de poemas anónimos del mismo género y tiempo no puede menos de estar dotada de un ingenio verdaderamente poético, debiendo notarse que basta la colección de estas poesías para dar a conocer al historiador de la literatura española el carácter de esta nación, circunstancia que hace su lectura más interesante para el observador filósofo que para el simple literato. (Bouterwek 1829:47)

En ellas encuentra, además, la manifestación de otro rasgo del espíritu español: la sobriedad o severidad de carácter, que impide que estos poetas se dejen llevar por la pasión amorosa:

> Lo que caracteriza particularmente estas canciones de los españoles es la continua lucha que sostienen entre la razón y la pasión. A los poetas italianos les importa poco que triunfe la razón; pero el español, más severo en su moral, quiere parecer cuerdo aun en la locura y casi siempre lo consigue a costa de la dulzura poética. (Bouterwek 1829:49)

También en este punto se analiza muy brevemente el *Romancero General*, por considerar que está íntimamente relacionado con el *Cancionero*, y a pesar de que, como el propio Bouterwek señala, "no se haya impreso ni aun terminado sino a fines del siglo XVI" (Bouterwek 1829:51). De hecho, el mismo historiador reconoce que una parte considerable de los romances recogidos son del siglo XVI, por lo que su situación en este lugar es bastante discutible. Esta interpolación le sirve en cualquier caso al autor

para introducir varios nuevos tipos de romance –los pastoriles, los moriscos, los burlescos y satíricos– de los que no se había ocupado con anterioridad.

Poco se ocupa Bouterwek del resto de los géneros literarios (los ensayos dramáticos, la prosa histórica y didáctica...). Del primero, "que después formaron la parte más brillante de la literatura española" (Bouterwek 1829:53), apenas destacan las farsas profanas o religiosas, las *Coplas de Mingo Revulgo* o las obras de Juan del Encina, gracias a quien "las églogas en coplas pasaron a ser verdaderas piezas de teatro" (Bouterwek 1829:54).

Pero sin duda, la obra dramática más importante del periodo es la *Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, atribuida con reservas a Rodrigo Cota –el primer acto– y a Fernando de Rojas –el resto–. El juicio que Bouterwek hace de la *Celestina*, como sucede con gran parte de los críticos del siglo XIX –y aun anteriores y posteriores– está marcado por el juicio moral que realiza de su contenido y de la realidad retratada; con una salvedad en este caso: el historiador alemán ha interiorizado la afirmación de que el fin de la obra era ofrecer modelos negativos de conducta, para enderezar la conducta de los jóvenes. De este modo, el buen objetivo que perseguían con su tragicomedia disculpa, hasta cierto punto, la repugnancia de las escenas, la cual, con todo, sigue siendo rechazable por el buen gusto:

> Propusiéronse dar a la juventud por medio de ejemplos terribles una lección que la librase de los artificios y seducciones de cierta clase de mujeres que, envejecidas en el vicio, abrazan por recurso el oficio de corruptoras de las costumbres. Para conseguir este fin moral, se creyeron obligados los autores a pintar con toda verdad el interior de la casa de una de estas mujeres, describiendo del modo más expresivo el trágico fin de un enredo manejado por ella; pero toda esta acción se contiene en una serie de escenas sin ninguna unidad de tiempo ni lugar, y en veintiún actos, lo que hace creer que esta pieza no fue destinada para el teatro. El laudable objeto de los autores la ha hecho apreciar en todos tiempos; pero no han faltado personas que sostengan, y no sin alguna razón, que sería más prudente ocultar semejantes pinturas que exponerlas al público en su vergonzosa desnudez; pues, aun concediendo que puedan tener su utilidad y que el trágico ejemplo de Calixto y Melibea haya contenido a algún joven imprudente, siempre reprobará el buen gusto semejantes escenas. (Bouterwek 1829:55-56)

Este juicio del contenido, más ético que estético, se complementa, en Bouterwek como en muchos otros autores, con una indisimulada alabanza de la forma: si la moralidad de la obra es discutible, su maestría lingüística y dramática no lo es:

> Es preciso confesar en alabanza del autor que trata las escenas que pasan en casa de la seductora con toda la decencia posible; que pinta los personajes viles, sobre todo el de Celestina, con energía y verdad, sin disfrazar los apodos que convienen a cada uno de los interlocutores; y que en general brilla en toda la pieza la naturalidad y facilidad del diálogo, principalmente en el primer acto... (Bouterwek 1829:56)

La prosa histórica también tiene su lugar en la obra de Bouterwek: es, por lo tanto, "literatura propiamente dicha", como habían denominado los traductores al contenido de esta historia. Esta consideración, que con ojos contemporáneos puede resultar sorprendente, es un rasgo constante de las historias de la literatura de este periodo, y de hecho se mantiene, al menos, hasta mediados del siglo XX. En la obra que nos ocupa, junto con una sumaria reflexión sobre los orígenes de las crónicas en Castilla, se cita como principales representantes en el siglo XIV a la *Crónica de don Pero Niño*, la *Crónica de don Álvaro de Luna* y los *Claros Varones de Castilla*, de Fernando del Pulgar.

La Primera Parte de la obra de Bouterwek concluye, tras desechar prácticamente de un plumazo la prosa didáctica, con una reflexión general, en la que nuevamente se pone de manifiesto la relación entre la literatura nacional y el espíritu del pueblo:

> Así fue creciendo por sí mismo en España el arte de la poesía y de la elocuencia, siempre sometido a las antiguas formas del primitivo estilo y sin que ningún ingenio superior lo elevase a un grado más alto de perfección o le abriese un campo más vasto. La poesía castellana era, como la *Gaya ciencia* de los trovadores, un tesoro común colocado bajo la salvaguarda de cierta especie de democracia literaria que no permitía a ningún ingenio superior elevarse sobre los otros. (Bouterwek 1829:60)

Esta situación, sin embargo, estaba a punto de cambiar como consecuencia de la estrecha relación, política, cultural y literaria entre Italia y España. La introducción de la reforma petrarquista supone una ruptura con la corriente poética nacional, y la imposición de un nuevo gusto y un nuevo tipo de poesía. Este hecho, que Bouterwek no enjuicia –al menos en este punto-, provoca otra reflexión por parte del crítico:

> Es difícil conjeturar cuál hubiera sido la suerte de la literatura en España, si la nación no se hubiera como levantada en masa y unida repentinamente a la Italia por las relaciones políticas que contrajo con ella al principio del siglo XVI. Pero en todo caso es evidente que los españoles debían cesar de contentarse con sus antiguos romances y canciones, al instante que los progresos de la civilización y del gusto les hiciesen experimentar nuevas necesidades literarias. (Bouterwek 1829:60)

El abandono de la poesía nacional por otra de más alto vuelo era, por tanto, inevitable según Bouterwek, opinión que no comparten otros historiadores de la literatura española, para quienes, como veremos, la aceptación de la tendencia italianizante en la lírica hispánica supuso un error y una pérdida irreparable.

6.1.3.- Recapitulación

Este sucinto análisis de la obra de Bouterwek debería permitir que se comprendiese mejor su importancia y su valor histórico, por ser la que abre un nuevo

paradigma historiográfico aplicado a la literatura española. Ya hemos venido indicando en las páginas precedentes las principales rupturas de esta obra con respecto a la historiografía neoclásica: en primer lugar, rompe con la tendencia cosmopolita y universalista, al reducir el universo literario únicamente a la Europa occidental, y aun dentro de ésta a unas pocas naciones privilegiadas; asume y aplica el principio nacionalista, según el cual el mundo se divide en naciones culturalmente puras, identificables además con sus idiomas predominantes –que no únicos-; limita el concepto de literatura a aquellos géneros en los que aparece el elemento estético, ya sea central o accidentalmente (la "literatura propiamente dicha"); se ajusta a la cronología impuesta por el proyecto colectivo, entre el siglo XIII y el XVIII, pero que coincide también con el presupuesto romántico que situaba en la Edad Media el momento de nacimiento de las naciones; introduce o prioriza el elemento narrativo, si bien no con el nivel de desarrollo que llegará a alcanzar posteriormente; y finalmente, rechaza con rotundidad la fe dieciochista en las normas clásicas a la hora de juzgar las obras literarias, instaurando en su lugar una "objetividad" basada en evaluarlas según su proximidad con respecto a la naturaleza, esto es, al espíritu del pueblo y a la creatividad no contaminada de pedantismo culto, concediendo, por tanto, el centro del canon a la literatura popular frente a la erudita.

6.2. Simonde de Sismondi: *Historia de la literatura española*

La *Historia de la literatura española* de Simonde de Sismondi ocupa un lugar preferente en la historiografía literaria española del siglo XIX, no sólo por ser la segunda en publicarse (tras la de Bouterwek), sino también por ofrecer, con matices, una nueva versión de la tendencia historiográfica romántica, impregnada, eso sí, de una visión distinta a la propugnada por sus coetáneos alemanes, y más crítica que la del alemán respecto al carácter y al espíritu nacional español.

Jean Charles Leonard Simonde de Sismondi, perteneciente a la clase alta ginebrina, vivió los convulsos tiempos de la Revolución Francesa y el Imperio a caballo entre Francia, Inglaterra, Suiza e Italia; aunque su formación y su interés principal era la economía, en la que llegó a ser una figura destacable, también frecuentó los círculos literarios de la época, y muy especialmente el de Madame de Staël, cuya visión crítica acerca de la literatura pudo influir de manera decisiva en Sismondi[126]. Su obra fundamental, en el apartado de la crítica literaria, es precisamente *De la Littérature du midi de l'Europe* (1813), dentro de la cual se enmarca la *Historia de la literatura española* de que tratamos.

Pero si la obra original contaba ya con atributos suficientes para resultar historiográficamente interesante, el proceso de traducción y edición de la versión castellana aumentó su valor considerablemente. En efecto, lo que se publicó entre 1841 y 1842 en dos volúmenes debe considerarse, más que como obra únicamente de Sismondi, como una historia de la literatura española a tres voces: la del crítico ginebrino, la de su primer traductor, José Lorenzo Figueroa, y la del que terminó la obra inacabada del primero, el también historiador José Amador de los Ríos.

Y es que la labor de los dos eruditos españoles no se reduce a traducir a la letra la obra de Sismondi, sino que con gran frecuencia lo corrigen, lo contradicen o lo completan, añadiendo apartados o autores que se encontraban ausentes de la obra original francesa. Estas adiciones, realizadas treinta años después de la redacción de Sismondi, muestran dos aspectos reseñables: son, por una parte, reflejo del avance de las investigaciones filológicas durante ese tiempo, y de las modificaciones sufridas por el canon entre tanto; al mismo tiempo, son la reacción patriótica contra una crítica, la de Sismondi, demasiado severa con algunas de las obras cumbre de la literatura española.

[126] Así lo cree L. Romero Tobar (1996:165)

Por los dos motivos merecen ser tenidas en cuenta, no como material espurio, sino como parte significativa de la obra.

6.2.1.- Planteamientos generales

La obra de Sismondi es muy parca en cuanto a sus planteamientos teóricos; probablemente a causa de su origen como obra más extensa, es decir, al hecho de que Sismondi no pensase en la *Historia de la literatura española* como un texto cerrado y completo, sino como un elemento más de una historia más amplia –a pesar de que existe una indudable unidad en la sección dedicada a la literatura española–. En cambio, a falta de una introducción teórica, estética o filosófica a la obra de Sismondi, contamos con ciertos indicios distribuidos a lo largo de la obra, así como con el prólogo del primero de los traductores, José Lorenzo Figueroa. Éstas deben tomarse sin embargo con precaución, dado que la posición del historiador ginebrino y la de sus traductores no coinciden en muchos aspectos, que afectan incluso a algunas de las ideas centrales de la obra, y muy especialmente al modo de juzgar las creaciones literarias.

6.2.1.1.- Concepto de literatura

En primer lugar, aunque no aparece de forma expresa en el texto, ya que, como hemos indicado, éste apenas explicita sus conceptos o planteamientos generales, por el contenido de la historia de Sismondi es fácil identificar su concepto de "literatura" con el empleado por Bouterwek, o con lo que a lo largo del siglo XVIII se denominaba "Buenas o Bellas Letras", que incluía los géneros propiamente literarios o estéticos (poesía, prosa de ficción y teatro), a los que se une la historia, género que gozará de esta consideración a lo largo de todo el siglo XIX. Además, cabe señalar que esta concepción de la literatura es compartida por sus traductores españoles, que si bien amplían la obra original en muchos puntos, y con textos de importante extensión, no lo hacen para incluir ningún nuevo género que estuviera ausente en el canon de Sismondi, sino tan sólo nuevos autores u obras dentro de los géneros ya establecidos.

En ambos casos –en el del autor original y en el de los traductores-, cobra por otra parte una gran importancia la distinción, tan en boga a comienzos del siglo XIX, entre lo "romántico" y lo "clásico", adjetivos aplicables o bien a obras y autores, o bien a periodos históricos, o bien a pueblos y literaturas enteras, y de los que dependen dos sistemas críticos y estéticos (el neoclásico y el romántico) entre los que Simonde de Sismondi y su traductor inicial buscan posicionarse. Para ello, ambos autores, el

ginebrino y el español, intentan definir los conceptos, aunque lo realizan de forma bastante diversa. Así, José Lorenzo Figueroa, en el prólogo, insiste en la polisemia de la palabra "romántico", y la relaciona con la consideración de periodos históricos, especialmente la Edad Media:

> En varios sentidos se ha tomado hasta el día la voz romántico. Algunos pretenden explicar con ella el desprecio absoluto de todos los preceptos del arte, la licencia más desenfrenada de la imaginación. En este sentido, claro es que el romanticismo es absurdo hasta el punto de no merecer que se pierda el tiempo en impugnarlo. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,12*)
>
> Otros toman la palabra romanticismo para expresar la literatura de la Europa de los siglos medios y la de clasicismo para comprender bajo esta denominación la de la antigüedad griega y romana. Bajo este punto de vista, la cuestión se engrandece y exige las reflexiones del historiador y del filósofo. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,12*)

El propio Sismondi define también el sentido del término "romántico" bastante más adelante, con ocasión de tratar el teatro español del siglo XVII:

> ...aunque cada nación tenga, respecto a la literatura dramática, un gusto y unas reglas, que le sean propias, todas se han afiliado, no obstante, bajo dos banderas y no hay de una a otra parte de Europa más que dos sistemas que se opongan mutuamente, a los cuales se han dado los nombres de *clásico* y *romántico*. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,7)

Según se ve, para el autor suizo los términos "clásico" o "romántico" no dependen tanto de épocas históricas, cuanto de orígenes nacionales: hay pueblos cuyo teatro es primordialmente *clásico*, y otros a los que corresponde el adjetivo de *románticos*. Equivoca por otra parte Sismondi la etimología de *romántico*, haciéndolo derivar directamente de la denominación de los dialectos romances, de la que efectivamente proviene, pero a través de su adaptación para denominar al género caballeresco o *roman*[127].

> Deleitándose su imaginación con todas las viejas tradiciones populares, han creado la poesía caballeresca, que se nutre de emociones nacionales, engrandeciendo a nuestros ojos las imágenes de nuestros mayores. Los alemanes han dado a este género de poesía el nombre de *romántica*; porque era la lengua *romana* la de los trovadores, autores primeros de estas nuevas emociones, porque la poesía caballeresca, así como la lengua romana, llevaba el doble sello del mundo romano y de las naciones teutónicas, que le avasallaron y porque la civilización moderna ha comenzado con las naciones románticas. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 8)

Esta división en naciones "clásicas" y "románticas" impone por tanto modos distintos de evaluar las obras literarias, de modo que los métodos empleados para juzgar

[127] Recordemos que la adaptación del término al castellano de Böhl de Faber era "romancesco", es decir, propio del romance, y no "romántico".

la literatura griega antigua o la francesa del siglo XVIII son incompetentes para las literaturas modernas de Inglaterra o España, por ejemplo:

> Todas las naciones del norte, así como las del mediodía, han rechazado la pretendida legislación de Aristóteles; y seríanos imposible percibir los encantos y bellezas de su literatura, si no conociésemos ante todo las reglas de su crítica, ni aprendiéramos a juzgar su teatro conforme al objeto que sus poetas se han propuesto, y no conforme a nuestras creencias literarias. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 20)

Por otra parte, como se habrá podido observar, la versión del romanticismo que ofrecen tanto el autor como su traductor es la versión moderada -la misma que contemplamos en autores como Schack o Böhl de Faber-, que, si bien rechaza las normas estrechas del neoaristotelismo, acepta e impone el respeto hacia otras reglas, estéticas y morales, que el autor literario debe respetar. Esta misma opinión la veremos aplicada en los juicios de Simonde de Sismondi, quien se muestra quizás más comprensivo con la ruptura de las normas clásicas que sus traductores:

> Es necesario penetrarse profundamente de su espíritu, y de ese carácter peculiar que la distingue, antes de juzgar las obras que ha producido; y sería un gran desacuerdo criticar a la luz de las reglas que prescriben las poéticas francesa, e italiana, producciones hijas de un sistema absolutamente distinto, y de ingenios que no las han conocido, o las han desechado. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 2)
>
> Hemos recorrido hasta ahora los diversos géneros de la literatura española, sometiendo a la crítica más severa los autores cuya reputación merece, no obstante, las más altas consideraciones; los hemos alabado o censurado sin miramiento alguno, teniendo menos presentes las reglas, que hemos hallado establecidas, que las impresiones experimentadas por nosotros en la lectura de las obras maestras, celebradas por las demás naciones. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 5)

Este subjetivismo de Sismondi, y su permisividad con algunos de los autores españoles del Siglo de Oro resulta excesiva para su primer traductor:

> No debe condenarse absolutamente una producción literaria, porque el autor haya infringido algún precepto de los recomendados por Aristóteles y Horacio, pero la infracción de los que son esenciales será siempre un defecto que no debe disculpar un buen crítico, como lo hace M. Sismonde de Sismondi. Cuando esas infracciones no se combaten se erigen bien pronto en reglas destructoras del buen gusto y de la buena literatura. Puede disculparse al autor del poema del Cid, al de Alejandro y a todos los que escribieron antes de la restauración de las letras en Europa, atendida la ignorancia y rudeza de los tiempos, el no haber obedecido las reglas que son esenciales en toda poesía, y que constituyen, por decirlo así, el *Código del Buen Gusto*. Pero no cabe la misma indulgencia respecto de Lope de Vega, Calderón y otros que florecieron más tarde. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 28)

Como más adelante comprobaremos, no es ésta la razón más frecuente de oposición entre las posturas de Simonde de Sismondi y sus traductores. Lo más habitual es, precisamente, que sea el autor ginebrino el que se muestra crítico y hasta

despreciativo con ciertos autores o épocas de la literatura española, y que sean sus traductores quienes consideren necesario defenderlos de los ataques y prejuicios del ginebrino. Ofrecemos aquí sólo un ejemplo, aunque a lo largo del análisis del texto nos encontraremos con varios más:

> [Sismondi:] Sé muy bien que los extranjeros que han viajado por España, los mercaderes que han tenido que tratar con los castellanos alaban unánimes la buena fe y lealtad de esta nación... Sin embargo, la literatura española no inspira esta confianza en la lealtad castellana... La historia, aún más que la literatura, acredita esta acusación de disimulo profundo, que pesa sobre todos los pueblos del mediodía y hace creer en una falsedad, que autoriza su honor, su religión y la moral, en su sociedad admitida. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,337)
>
> [Amador de los Ríos:] Apenas puede contenerse la indignación que siente nuestro pecho al ver calumniados con tanto atrevimiento e irreflexión los más grandes hombres que en los siglos XV y XVI levantaron a nuestra patria sobre todas las naciones del mundo, inmortalizando al mismo tiempo sus nombres y el de la nación española. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,368)

6.2.1.2.- Concepto de nación español

Tampoco en la definición de España y de lo español se separará Sismondi de Bouterwek excesivamente. Recordemos que en ambos casos se trata de historias de la literatura española desgajadas de un marco más amplio. En ambos casos, también, lo español se identificará desde el origen mismo con lo castellano, de modo que, como veremos, desde el punto de vista cronológico la historia de Sismondi comenzará con el nacimiento de la lengua, y desde el punto de vista geográfico incluirá las obras escritas en este idioma, y sólo en la Península Ibérica –excluido, por razones lingüísticas, Portugal–.

A esta identificación de España con Castilla, y consiguientemente de la literatura española con la castellana, se añade la caracterización de la literatura española de acuerdo con los rasgos básicos del espíritu nacional. Éstos aparecen claramente identificados en tres rasgos principales: orientalismo, caballerosidad y religiosidad.

> La literatura española difiere esencialmente de las demás de Europa: puede decirse que éstas son europeas, mientras que aquella es oriental. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,1-2)
>
> Mas la literatura española no tiene propiamente dicho más que un solo periodo, el de la caballería. Toda su riqueza estriba en la lealtad y en la franqueza antiguas: su imaginación es fértil, en cuanto es ignorante. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,371)
>
> El teatro, las novelas, la poesía, la historia, todo respira entre los españoles tanta religiosidad, que me veo obligado a volver la atención a cada instante sobre las diferencias que la distinguen de la de las demás naciones, mezclando en cierto modo la inquisición en toda su literatura, y presentando pervertidos por la superstición y el fanatismo el carácter y el gusto al mismo tiempo. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,68)

No están de acuerdo con estas caracterizaciones sus traductores, José Lorenzo Figueroa y Amador de los Ríos, para quienes estas generalizaciones ofrecen una visión distorsionada de la literatura española.

> [José Lorenzo Figueroa:] Tampoco es exacto lo que asienta el autor pocas líneas más arriba cuando dice que la literatura española difiere esencialmente de las demás de Europa, y que puede decirse que éstas son europeas mientras que aquella es oriental. Nuestra literatura ha tenido diversas épocas y no deben confundirse en un juicio común. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,29)
>
> [Amador de los Ríos:] Aunque la influencia de la inquisición fue por desgracia demasiado directa en la literatura, no por esto creemos que fuera tan absoluta como Mr. de Sismondi afirma en este y otros lugares de su historia. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,383)

En cualquier caso, esos tres conceptos básicos serán también los que expliquen, a juicio de Sismondi, la decadencia de la nación y la literatura españolas: el absolutismo de los Austrias convirtió la caballerosidad en crueldad y la religiosidad en fanatismo, mientras que el orientalismo heredado de los tiempos de la reconquista será el causante del retorcimiento y pedantismo que caracterizan gran parte de la literatura española, y que culminarán en la secta literaria del gongorismo en el siglo XVII. Veremos en su lugar oportuno la reacción patriótica de los traductores en contra de los argumentos de Sismondi.

6.2.1.3.- Concepto de historia

En el fragmento dedicado a la literatura española, en efecto, Simonde de Sismondi no declara la finalidad de su obra, ni los motivos que le han llevado a escribirla, o a elegir el género histórico para su texto, aunque, de acuerdo con las creencias románticas, considera que el estudio de la literatura permite conocer el carácter y las costumbres más propias de la nación:

> ...para dar a conocer una literatura es necesario detenerse en las obras de los grandes hombres y pasar con rapidez por las que no han llegado a adquirir tanta fama: aquellas al mismo tiempo que nos muestran la marcha del genio, nos enseñan a conocer el gusto nacional, y muchas veces las costumbres y el pueblo a que pertenecen. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,321)

Lorenzo Figueroa, en cambio, insiste en su introducción en una idea muy común en este tipo de textos: la de que la historia de la literatura nacional, además de rastrear el pasado, sirve también para ofrecer modelos para el presente y para el futuro:

> El estudio de una literatura, especialmente si es la nacional, es muy útil y deleitable para todos los que desean tener una instrucción sólida de la historia, costumbres y carácter de su nación, y mucho más para la juventud estudiosa que anteponiendo la gloria al descanso y bienestar que proporcionan otras ocupaciones más

> productoras de ventajas materiales, sigue las huellas de los grandes escritores de los pasados tiempos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,7*)[128]
>
> A nadie es este estudio más provechoso que a esa juventud en cuyos esfuerzos libra la literatura todas sus esperanzas del porvenir, porque ¿quién puede dudar que los modelos de nuestros antepasados y sus grandes inspiraciones conmueven el alma, arrebatan la fantasía, cultivan el entendimiento y levantan el ánimo a las ideas nobles y sublimes? (Simonde de Sismondi 1841-2:I,7*)

Así pues, la obra de Sismondi se inscribe en el género textual de la historia literaria. Puede señalarse además que la concepción de la historia que subyace en el texto es similar a la de Bouterwek –autor al que, por cierto, Sismondi cita profusamente[129]-, con un desarrollo cronológico y una configuración narrativa en la que el centro de la trama –y por tanto del canon– se sitúa en los siglos XVI y XVII, punto de inflexión en que el ascenso político de España y el estético de la literatura nacional se transforman en decadencia. En términos puramente cuantitativos, estos dos siglos ocupan la segunda mitad del primer volumen y las tres cuartas partes del segundo, es decir, más de la mitad de la obra[130].

6.2.1.4.- Periodización

A diferencia de Bouterwek, que subdividía su obra en tres libros, cada uno de ellos dedicado a un periodo de la historia literaria española, Sismondi no adopta ninguna periodización general en su obra, que se divide únicamente en "lecciones", cada una de las cuales puede abarcar un periodo de tiempo muy variable ("poetas anteriores al siglo XV", "época de Carlos V"...), o incluso la obra de un solo autor ("Teatro de Cervantes", "Continuación de Lope de Vega"...) –esto sin considerar que los traductores introducen diversos añadidos a cada una de las lecciones, e incluso algunas enteramente nuevas ausentes de la obra original (como las lecciones III y VII

---

[128] Las citas se refieren a la edición original de la versión castellana, que he podido consultar en reproducción digital de la Biblioteca de la Universidad de Navarra; se indica el número de volumen y la página de la cita. El asterisco que aparece junto al número de página en estos primeros ejemplos pertenece a la numeración de la propia obra.

[129] De hecho, Sismondi fue acusado repetidas veces de plagiar la *Historia de la literatura española* de Bouterwek. Menéndez Pelayo, por ejemplo, lo expresaba así en sus anotaciones a la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Wolf : "Sismondi, en la parte de su obra acerca de la literatura de la Europa meridional, que trata de la España, de tal modo ha seguido en la selección y ordenación de materiales y hasta en los juicios mismos a Bouterwek, que más bien puede pasar esa parte por una refundición de la obra alemana que por un trabajo propio" (Wolf s.a.:I, 10, n.1)

[130] Estos cómputos cuantitativos incluyen, claro está, también las páginas ocupadas por las notas y comentarios de los traductores, que, es cierto, son algo más extensas y habituales en la parte del texto dedicada a los Siglos de Oro; sin embargo, no alcanzan un volumen suficiente como para modificar la proporción entre periodos históricos.

del segundo volumen, ambas dedicadas a dramaturgos de segunda fila de los siglos XVI y XVII)–.

Ello hace que apenas se pueda hablar de una periodización como tal en la historia de Sismondi; además, el término "siglo de oro" apenas aparece en la obra, y más bien en boca de los traductores que del autor original, mientras que el concepto de decadencia, aplicado a la literatura, se refiere en general al siglo XVII, pero sobre todo a su último tercio, durante el reinado de Carlos II:

> Los españoles deben acusar a sí mismos de una decadencia tan rápida, y de un olvido tan absoluto. Lejos de perfeccionarse, lejos de adelantar en la carrera, que con tanta gloria habían empezado, sólo han sabido copiarse mutuamente, pasando mil veces por sus mismas huellas, sin añadir nada al arte, cuyos creadores pudieran haber sido y sin introducir variedad alguna en este género. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 341)
>
> El reinado de Carlos II... es la época de la última decadencia de España, de su más grande nulidad en la política europea, de su mayor debilidad moral y más señalada humillación de su literatura, (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 348)

6.2.2.- Análisis detallado

6.2.2.1.- la Edad Media

Como ya se ha apuntado más arriba, la historia de la literatura española de Simonde de Sismondi comienza con el nacimiento del idioma castellano en la Edad Media, identificando por lo tanto nación y lengua. De hecho, el título mismo de la "Lección Primera" es significativo de esta identidad: "Origen del habla y de la poesía española". Sismondi da, de manera muy fugaz, una explicación a este principio, por el que se excluyen de su historia las obras escritas, por ejemplo, en catalán o gallego, y que se basa en la predominancia política de Castilla sobre el resto de Reinos cristianos:

> Pero la más poderosa de las monarquías españolas era la de Castilla, que ha recibido en herencia las conquistas, la grandeza y la gloria de los demás estados de la Península, y que por lo mismo merece más atención. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,83)

Una vez establecido este punto de origen, el recorrido cronológico que le sigue pretenderá rastrear, a lo largo de los siglos, la literatura nacional española, es decir, la que responde no a normas preestablecidas sino al espíritu propio de la nación, de acuerdo con los rasgos característicos establecidos anteriormente, y que, según Sismondi, perdurarán a lo largo de su historia:

> La nación española otro tiempo tan valerosa, tan caballeresca, y cuyo orgullo y dignidad son proverbiales en Europa, se ha retratado al vivo en su literatura... El mismo

> pueblo que opuso una barrera insuperable a la invasión de los Sarracenos, que conservó durante cinco siglos su libertad civil y religiosa, y que cuando perdió una y otra bajo el reinado de Carlos 5º pareció como que quería sofocar la Europa y el Nuevo mundo entre las ruinas de su antigua constitución, ha mostrado también en sus obras literarias, su vigor, su riqueza intelectual, y esa grandeza y heroísmo que recuerda la historia, y que admiran las generaciones. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,2)

De hecho, de estos primitivos inicios de la literatura española surgen precisamente estos rasgos definitorios, ya sea de la convivencia con los árabes durante los largos siglos de la reconquista, ya sea de la igualdad social surgida en los reinos cristianos en ese mismo periodo. En palabras de Sismondi, "en ese mismo periodo [siglos VIII-XV] el carácter español se manifiesta más a las claras". (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 81):

> La dignidad castellana que admiramos hasta en el mendigo, las consideraciones y respeto que se tributan en España a todo hombre, cualquiera que sea su fortuna, han nacido sin duda en las costumbres españolas en aquella época. La forma del lenguaje, los hábitos de civilidad y de decoro, que parecen como innatos en los hijos de esta nación, han conservado hasta nuestros días esa dignidad de que hablamos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 8)

El primer monumento con que se topa Sismondi en su análisis es el *Poema de Mío Cid*. La opinión del autor suizo sobre esta obra es algo contradictoria: comparte con Bouterwek el caracterizarlo como poema rudo o bárbaro, pero, en un giro que tendrá un largo recorrido crítico, minimiza estas carencias para centrarse en su sencillez, y sobre todo en su fidelidad a las costumbres y al espíritu nacional:

> Aunque su versificación y estilo son casi absolutamente bárbaros, es muy notable esta obra por la pintura sencilla y fiel que hace de las costumbres del siglo onceno, y además por la fecha en que se escribió, puesto que es el más antiguo de cuantos se conocen escritos en las lenguas vivas. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,8-9)

Sin embargo, pocas páginas más adelante califica al *Poema* de "fragmento rimado de la historia del Cid" (Simonde de Sismondi 1841-2:I,12), y, de hecho, las citas del original que incluye como ejemplo aparecen prosificadas, por mayor fidelidad a la supuesta crónica original –con lo cual, una vez más, se acerca al juicio de Bouterwek, que lo consideraba una "crónica en verso".

En la Lección Segunda la opinión pasa a ser nuevamente favorable al *Poema*:

> Es tan notable el poema del Cid de que nos hemos ocupado en la lección anterior por ser el monumento más antiguo de nuestra literatura y en donde debe buscarse el origen del habla y la poesía castellana, que nos parece indispensable emitir un breve juicio crítico de esta obra. Inútil sería buscar en ella la regularidad y conjunto ordenado, la fijeza en los caracteres, la profundidad en los pensamientos, la elevación de estilo exenta de énfasis, la elegancia que nunca decae en trivialidad... Esta perfección en las obras de arte es sólo posible en una sociedad culta y en que ya ha hecho

> considerables adelantos la civilización y por consiguiente la lengua y el buen gusto" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 44)

Sin embargo, estos juicios, que parecen elevar notablemente la valoración positiva del *Poema*, mucho más allá de lo que permitía suponer la lección anterior, parece ser obra más del traductor que del original francés, tal y como advierte la nota 1: "El juicio crítico del poema del Cid es del traductor de la obra, que igualmente se ha tomado la libertad de reformar en gran parte esta lección por contener algunos errores que no podían rectificarse sino en notas muy extensas" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 43).

Sin embargo, más adelante, una vez analizadas otras obras de estos primeros siglos, Sismondi recuperará el *Poema* y lo propondrá, junto con los romances, como modelo de "poesía verdaderamente nacional", sintagma elogioso difícilmente superable desde los planteamientos estéticos del romanticismo durante la primera mitad del siglo XIX.

> Ya hemos visto en el poema del Cid y aún volveremos a ver en los romances la poesía de los guerreros, la poesía verdaderamente nacional, la que guarda perfecta armonía con las costumbres, las esperanzas y los recuerdos de todo un pueblo, la que está inspirada por el entusiasmo y la que servía para conservarle en el corazón y en la mente de los españoles. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,55)

Más aún: en la última lección de la historia de Sismondi, en la que se realiza una breve recopilación de la evolución de la literatura española desde sus orígenes, da a entender que en el *Poema del Cid* se contienen, como en ningún otro texto, todas las cualidades propias de la nación española y su literatura:

> Presentóse el poema del Cid, primero entre las obras españolas, así como el Cid entre los héroes de España, y nada hemos encontrado después de él, que haya igualado ni a la augusta sencillez y al heroísmo de su verdadero carácter, ni al encanto de las brillantes ficciones, de que ha sido objeto. Todo cuanto le ha sucedido, no ha podido nunca obtener de nosotros una admiración absoluta. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,370)

Lo que revelan estos elogios y menosprecios cruzados es, probablemente, la desigual valoración que merecen la forma (ruda, primitiva, bárbara) y el fondo (nacional, heroico) de la obra, desigualdad que, en las obras de origen popular y desde una perspectiva romántica, siempre se decantará hacia el segundo miembro del binomio.

Pocos elogios de Sismondi merecen, en cambio, otros poetas y obras de los primeros siglos de esta literatura: así, Berceo o el *Poema de Alejandro* apenas ocupan la

atención del crítico, mientras que el Arcipreste de Hita ni siquiera es mencionado por Sismondi, lo que, como era de esperar, provoca la reacción de Lorenzo Figueroa:

> A mediados del siguiente [siglo] floreció un poeta el más célebre de todos los anteriores al siglo décimo quinto. Este es Juan Ruiz, Arcipreste de Hita... de quien no habla M. Sismonde de Sismondi. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,73)
>
> No puede negársele el título de Príncipe de nuestros poetas entre los que florecieron con anterioridad al siglo décimo quinto. Es el único de aquellos tiempos que puede competir en ingenio con los más esclarecidos de los sucesores; y creemos muy probable que no tenga contemporáneo en Europa que pueda disputarle la palma. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,75)

Si estas virtudes formales no fuesen suficientes, aún encuentra el traductor otro punto de vista desde el que alabar al Arcipreste, y es el aspecto moral: dando por buenas las palabras del prólogo del *Libro de Buen Amor*, lo considera una obra destinada a dar ejemplo inverso a los jóvenes para alejarlos del mal camino:

> A pesar de las expresiones algo lascivas en que tanto abunda esta composición y de la libertad con que habla de alcagüetajes y otras liviandades, el poeta se ha propuesto al escribirla un fin moral, que es ofrecer un escarmiento a las jóvenes incautas en el fin desgraciado que tuvo Doña Endrina con D. Melón. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,77)

La prosa había quedado hasta este punto excluida de la historia de Sismondi, salvo por una mínima mención a Alfonso X. Habrá que esperar hasta el siglo XIV para encontrar al primer prosista digno de mención, en este caso Don Juan Manuel, a quien se considera iniciador de la literatura castellana (española) en prosa:

> El primer autor distinguido del siglo décimo cuarto es el Infante D. Juan Manuel... Su más notable obra es *El Conde Lucanor*, en el cual puede decirse que empieza la prosa castellana, como la italiana en el *Decameron.* (Simonde de Sismondi 1841-2:I,87)

Tras él, también merece mención Vasco Lobeira, autor del *Amadís de Gaula*, obra que se considera española (a pesar de las dudas sobre su origen) y contemporánea de Don Juan Manuel:

> El mejor y más célebre de todos los libros de *caballería* es obra de un contemporáneo del infante D. Juan Manuel. Vasco Lobeira... escribió en español los cuatro primeros libros del *Amadís de Gaula*. Esta obra era una imitación de los libros franceses de caballería. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 92)

La reseña del *Amadís*, en este punto y situado junto con las primeras muestras de prosa castellana, sirve para explicar –o para afianzar– uno de los rasgos principales del espíritu y de la literatura castellanos: la caballerosidad. De ahí que, más allá de su origen geográfico concreto, el *Amadís* sea obra nacional española, puesto que en España

arraigó y vino a coincidir con las expectativas de todas las clases sociales, como sólo hace la verdadera literatura nacional.

> Los franceses pueden reclamar la gloria de la invención del *Amadís*; pero no por eso el libro de Lobeira es menos nacional para los españoles, puesto que se leyó en aquella época y aun en las sucesivas con grande avidez por todas las clases de la sociedad, produjo grande entusiasmo en todas ellas y contribuyó finalmente a formar el gusto de los castellanos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 92-3)
>
> La celebridad del *Amadís de Gaula* juntamente con las numerosas imitaciones y traducciones de todos los romances franceses de caballería, dieron a la poesía nacional una índole más caballeresca y un movimiento más animado de que antes carecía. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 93)

Y si el *Amadís* forma parte del centro de la literatura nacional, por su relación con el imaginario y con el espíritu del pueblo, lo mismo corresponde decir de otro género, cuya importancia en la configuración de la imagen de la literatura española había sido puesta ya de manifiesto por los críticos alemanes (Schlegel, Herder, Böhl de Faber) o, como hemos visto, por Agustín Durán. Se trata, obviamente, de los romances, que en la obra de Sismondi ocupan un espacio cuantitativamente no muy amplio –no tan amplio, al menos, como el que ocuparán en otras historias de la literatura española posteriores-, pero muy cercano al centro conceptual del canon de la poesía nacional.

En efecto, los términos en que se alaban los romances resultan similares a los empleados para elogiar el *Poema de Mío Cid* (sencillez, literatura nacional, etc.), mientras que la carga crítica que se dedicaba a la forma del *Poema* ha desaparecido:

> La mayor parte de estos romances están escritos con grande sencillez de expresión, con mucha verdad en las descripciones, y con un sentimiento delicado que conmueve y encanta. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 93-4)
>
> La admirable sencillez de estos romances los hace muy dignos de atención y alabanza, siendo de advertir que este género de poesía es peculiar a los españoles, pudiendo asegurarse que es no sólo el popular sino el verdaderamente indígena de España. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 97)

Sismondi asigna por tanto a los romances un origen puramente nacional y espontáneo (casi orgánico, podríamos decir), ya que como toda literatura popular y nacional, "del mismo modo que los cuentos y canciones populares franceses nacían obscuramente entre el pueblo". (Simonde de Sismondi 1841-2:I,100). Se rechaza por tanto –o al menos, no se contempla– la posible influencia árabe en este caso concreto, pese a que reconoce que quizás pudieron los musulmanes componer sus propios romances: aquellos en los que se ensalza a sus propios héroes hasta situarlos a la misma altura que a los héroes cristianos (Simonde de Sismondi 1841-2:I,95). Tampoco se contempla, como en la obra de Bouterwek, la posible relación entre estos poemas breves

y las epopeyas extensas, aunque la hipótesis de que aquéllos se formasen por fragmentación de éstas queda negada por la afirmación de su origen "espontáneo" entre el pueblo.

Sea como fuere, los romances reciben de Sismondi la misma alta estimación que del resto de los historiadores románticos:

> La literatura española brilla en todo su esplendor en los antiguos romances castellanos: todo el fondo de sentimientos y de ideas, de imágenes y de aventuras, de que se ha valido después, se encuentra ya en este antiguo tesoro. Boscán y Garcilaso le dieron una nueva forma, es verdad, pero no una nueva esencia y vida. Los mismos pensamientos, los mismos sentimientos románticos se hallan en estos dos poetas y en su escuela, ataviados sólo con un nuevo adorno. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,371)

Poco tiene que objetar Lorenzo Figueroa a esta alta consideración de los romances, salvo una pequeña nota para, curiosamente, retrasar la fecha de origen de los romances más antiguos conservados.

> Dice Sismondi que los romances populares españoles deben atribuirse al siglo décimo cuarto. Pero este es un error en nuestro concepto, porque el lenguaje en que están escritos es muy diferente, del que usaron el infante don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita... La opinión más probable y autorizada es, que los romances... se escribieron en los últimos años del siglo décimo quinto, o por mejor decir que en ese tiempo se han alterado, reformado y añadido los que de muy antiguo pudo conservar la tradición oral y la memoria. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,122)

Amador de los Ríos, que como ya se ha indicado retoma la labor de traductor, anotador y comentarista de la obra de Sismondi mediado el primer volumen, añade sin embargo la siguiente caracterización de los romances, que resulta interesante por incluir, definidos y concretados en varios elementos menores, los principales rasgos de la literatura española, y en concreto de los romances, propuestos por Sismondi: religiosidad, caballerosidad, sencillez, originalidad...

> De todo lo que llevamos dicho se deduce que los caracteres principales del romance castellano, siendo la poesía única que nació entre nosotros, y que se amoldó a las costumbres de aquellos tiempos caballerescos, son en el fondo la nacionalidad, el honor, el ascetismo cristiano, el valor, el amor y finalmente el respeto a los reyes: en las formas la originalidad, la sencillez, la rotundidad y la armonía (Simonde de Sismondi 1841-2:I,193)

El siglo XV es, en opinión de Sismondi el momento de una primera culminación de la literatura española. Concretamente, "...el reinado de Juan II... fue una de las épocas más brillantes de la poesía castellana" (Simonde de Sismondi 1841-2:I,101). Sin embargo, no es mucho el espacio dedicado a los poetas de este periodo (Enrique de Villena, el Marqués de Santillana, la poesía cancioneril), e incluso el más célebre de todos ellos, Juan de Mena, es atacado por su pedantería y oscuridad:

> Muchos retratos de hombres célebres deslucidos por la pedantería del autor y ocultos bajo el velo de una pesada alegoría, forman el conjunto de esta obra que ha tenido en España muchos admiradores a causa del entusiasmo patriótico con que Juan de Mena habla de los grandes hombres de su nación. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 105)

Esta crítica provoca en su traductor la reacción más violenta hasta este punto, y la defensa más airada de Lorenzo Figueroa de un literato en la parte de historia de cuya traducción se encargó:

> El juicio que hace Sismondi del célebre poeta Juan de Mena, es en nuestro dictamen el más desacertado de cuantos emite en todo el discurso de su obra... es por el contrario digno de los mayores elogios, como lo fue de la admiración de sus contemporáneos. Al compararle con sus predecesores, no podemos menos de admirar en sus obras la invención de los cuadros, el vigor de los pensamientos y la osadía de la empresa que acometió, haciendo dócil y flexible a los movimientos poéticos un idioma aún inculto, y creando frases y locuciones que distinguiesen el lenguaje poético del de la prosa, no sólo en la rima, sino también en la elección de las palabras, en el artificio de su colocación, en el uso de los epítetos y en la viveza y osadía de las figuras. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,123)
>
> El *Laberinto* es el monumento más interesante y grandioso de nuestra poesía en el siglo décimo quinto, y en él excedió Juan de Mena a todos sus contemporáneos y antecesores. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,123)

Resulta curiosa esta defensa de un autor que, ciertamente, por su carácter culto y su escasa cercanía con el denominado "espíritu del pueblo", se aleja bastante de los ideales románticos.

También a esta época corresponde el nacimiento del teatro nacional, hecho de singular importancia por las derivaciones que alcanzará posteriormente, y que se caracteriza, precisamente, por tener, al igual que los romances, su origen en el pueblo mismo, que marca con sus gustos el camino a los dramaturgos:

> Así nació entre ellos esa poesía dramática tan conforme al antiguo gusto castellano y al genio, habitudes e instintos del pueblo a que se destinaba. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 113)
>
> Por eso nunca han podido hacerles adoptar el sistema que domina hoy en toda la Europa, ni las sátiras de las demás naciones, ni las críticas de sus mismos literatos, ni los premios de sus academias, ni aun el favor y gracias de sus príncipes. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 114)

Sólo una obra dramática de este periodo cita Sismondi, haciéndola objeto, eso sí, de importantes alabanzas. Se trata de la *Celestina*:

> La *Celestina* merece mucho más el estudio y las reflexiones de los que desean conocer a fondo el origen del teatro moderno... puede considerarse como el primer ensayo de los españoles en ese género de comedias históricas a que después se dedicaron con tanta pasión. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 114)

Hasta aquí alcanzan las indagaciones de Sismondi acerca de la literatura española durante la Edad Media. El propio autor suizo resume sus opiniones al respecto al final de la "Lección Tercera", en los siguientes términos:

> Puede reducirse hasta el reinado de Carlos 5º las diversas especies de la poesía española, a las siguientes; romances caballerescos... que sobresalen entre todas las poesías antiguas por el sentimiento delicado y profundo con que están escritos y por la riqueza de su invención; poesías líricas animadas por la pasión más vehemente y las más viva fantasía pero a veces deslucidas por la afectación...; por último poesías alegóricas que los españoles colocan en el primer rango... pero que no son, generalmente hablando, más que imitaciones frías y ampulosas de Dante. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 112)

Los romances, por tanto, son el único género positivamente evaluado de entre los desarrollados hasta finales del siglo XV y principios del XVI –no aparece aquí en cambio citado el *Poema de Mío Cid*, que se elogiará al final de la obra-; según Sismondi, por tanto, muy poco había avanzado desde sus orígenes la poesía española, lastrada, en demasiadas ocasiones, por el alambicamiento heredado de sus orígenes árabes, todavía demasiado cercanos en el tiempo y en el espacio:

> En el trascurso de cuatro siglos apenas adquirió la poesía española ningún adelanto notable. Habíase perfeccionado la lengua y hecho más flexible y armoniosa la versificación, pero estas ventajas se desvirtuaron hasta cierto punto con el prurito de la erudición pedantesca y el uso de los conceptos alambicados. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 112)

Para observar verdaderos avances en la poesía española, habrá que esperar por lo tanto hasta el reinado de Carlos V, momento que supone, paradójica y simultáneamente, la culminación y al mismo tiempo el inicio de la decadencia de la literatura española, como veremos en el próximo apartado.

6.2.2.2.- Siglos XVI y XVII

La "Lección IV" del tomo primero de la obra de Sismondi marca un hito fundamental en el desarrollo de la obra por dos motivos: desde un punto de vista textual, porque es el momento en que Lorenzo Figueroa cede el puesto de traductor a Amador de los Ríos, quien comentará las opiniones del autor ginebrino y añadirá las suyas propias con mayor frecuencia y contundencia aún de lo que lo hacía el primero; desde el punto de vista del contenido, porque en esta lección comienza el análisis de la época central de la literatura española (siglos XVI y XVII) que, como ya hemos avanzado, abarcará más de la mitad del total de la obra, y en la que se definen los

sucesos fundamentales que marcan la trama narrativa de la historia: la apoteosis de la literatura española y su decadencia casi inmediata.

De hecho, y exceptuando un extemporáneo añadido sobre los romances del Cid, la lección IV comienza, precisamente, analizando los motivos que, a juicio de Sismondi, llevaron a la nación y a la literatura españolas a la ruina: el absolutismo de los monarcas y la Inquisición como símbolo del fanatismo de los españoles serán las más repetidas por el historiador ginebrino:

> Establecida en Castilla la *inquisición*, fue desde luego revestida de poderes extraordinarios para la represión de los moros, contra los cuales no hubo necesidad de emplear semejantes rigores durante el tiempo de su pujanza, y mucho menos cuando ya habían dejado de ser temidos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,198)
>
> El funesto espectáculo de los *autos de fe* dio probablemente a los soldados de Castilla en todo este periodo aquella ferocidad insultante, tan extraña hasta entonces al carácter nacional. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,199)
>
> Así pues, el reinado de Carlos V, fue una época no menos funesta a España que a Italia. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,200)

Por razones evidentes, este capítulo de la historia española será el que más oposición suscite en el traductor, Amador de los Ríos, quien en no pocas ocasiones se siente obligado a responder a los prejuicios de Sismondi sobre el carácter nacional o sobre el comportamiento de los españoles durante los reinados de los Austrias. De este modo, el modo de ser y de actuar de los españoles en general es denigrado por Sismondi y defendido por Amador de los Ríos:

> [Sismondi:] La crueldad había llegado a ser el carácter del simple soldado español, tanto como la doblez y el maquiavelismo el de sus jefes: los hombres más ilustres de este periodo se ven manchados por rasgos de perfidia, que no podrían compararse con los de ninguna otra historia. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,198)
>
> [Amador de los Ríos:] Apenas puede contenerse la indignación que siente nuestro pecho al ver calumniados con tanto atrevimiento e irreflexión los más grandes hombres que en los siglos XV y XVI levantaron a nuestra patria sobre todas las naciones del mundo, inmortalizando al mismo tiempo sus nombres y el de la nación española. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,368)

Y lo mismo sucede, algo más adelante, con la literatura de este periodo, pese a que el propio Sismondi reconoce que "el reinado de Carlos V... fue para Castilla la época del más grande desarrollo en la poesía lírica" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 244):

> [Sismondi:] Tal vez la afeminada poesía de los clásicos españoles les haya sido sugerida por la dignidad misma de su carácter; pero también por esta razón no podía ser la poesía castellana, bajo el reinado de Carlos V, más que una flor pasajera, que en medio de su esplendor presentaba ya los síntomas de su destrucción próxima. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 226)
>
> [Amador de los Ríos:] Ignoramos bajo qué sentido dice Mr. de Sismondi que la literatura española del siglo de Carlos I de Castilla era una flor pasajera, que dejaba

> entrever los síntomas de su destrucción próxima en medio de su esplendor, por la misma razón que había sido fruto del carácter de los castellanos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 376)

El siglo XVI, como es bien sabido, es el momento en que se produce un giro histórico en la poesía española, con la introducción de la métrica y la estética petrarquistas por parte de Garcilaso y Boscán. Esta revolución poética es vista con buenos ojos por Sismondi, pese a que supone el abandono de "el antiguo metro de los versos cortos, que constituyen la verdadera poesía nacional...": "Osaron destruir todas las leyes de la versificación castellana para establecer otras nuevas sobre un sistema diametralmente opuesto y lo consiguieron acertando" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 204). No deja de notar, sin embargo, la excepcionalidad que supone el hecho de que una nación abandone esos modos nacionales por otros extranjeros: "no podemos menos de confundirnos, viendo a una nación entera doblegarse a trastornar una armonía, en que hallara tantos encantos, adoptando al par un metro contrario en un todo al que había escogido y formado" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 202)

De hecho, sus opiniones concretas acerca de los primeros poetas de esta escuela son bastante ambiguas, y sirven una vez más para que Sismondi establezca la superioridad del fondo sobre la forma en la poesía. Así, dice sobre los poemas de Boscán:

> En estos versos hay tal armonía en el estilo y tal elegancia en la expresión que bastan para explicar el aprecio, en que tienen los españoles al primer de sus poetas clásicos [Boscán]. Mas sólo la invención, el sentimiento, y las ideas pueden pasar de un idioma a otro; la nación cuya poesía estribe en la armonía y el colorido, no debe esperar ver afianzada la fama de ésta entre los pueblos extranjeros. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 204)

De los versos de Garcilaso tiene Sismondi un mejor concepto, aunque no exento de prevención contra el conceptismo propio de los españoles: "Su delicadeza, su sensibilidad y su imaginación le acercan a Petrarca aún más que al mismo Boscán; pero desgraciadamente se entrega algunas veces a las sutilezas y a los falsos conceptos que equivocan los españoles con el lenguaje de la pasión" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 205). Esta opinión es respondida por Amador de los Ríos, para quien Garcilaso es "autor el más sencillo, puro y elegante de cuantos han pulsado la lira castellana" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 227)

Más llamativa es la posición en el canon del siguiente autor analizado por Sismondi: Hurtado de Mendoza, a quien se considera el tercer poeta de la nación, según los propios españoles, y también según Bouterwek:

> Los españoles han concedido a Mendoza el tercer puesto entre sus poetas, colocándole después de Boscán y de Garcilaso, porque comparándole con éstos, encuentran alguna dureza en sus versos: Bouterwek por el contrario iguala sus epístolas a las de Horacio. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 211)

Además, y según la opinión generalizada en la época, a Hurtado de Mendoza correspondía el honor de haber iniciado, con el *Lazarillo de Tormes*, un género literario tan español como la novela picaresca:

> Cada nación tiene un gracejo, que le es propio y el de *Lazarillo de Tormes* es eminentemente español... su buen humor estriba en hacer contrastar los más innobles vicios con el aplomo y la dignidad de las costumbres nacionales. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 214)
>
> Muchas novelas se han escrito, imitando a Lazarillo de Tormes, a cuyo género han llamado los españoles el *gusto picaresco*... *Guzmán de Alfarache*, la *Pícara Justina* y otras muchas obras de esta clase... (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 215)

Pese a tener tan importantes dotes poéticas y narrativas, la obra que más elogio recibe de Sismondi es otra que, en el gusto contemporáneo, ha quedado casi olvidada, pero que a lo largo del siglo XIX se mantendrá entre las primeras en estimación: la *Historia de la guerra de Granada*, que "es para él un título de gloria de más peso" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 216)

Otros poetas de la época que Sismondi incluye en su canon son Fernando de Herrera, a quien sin embargo se niega el cetro poético que los españoles le han concedido ("ha sido puesto a la cabeza de los poetas españoles más bien por espíritu de partido que por un sentimiento justo de su mérito", Simonde de Sismondi 1841-2:I, 216), y Fray Luis de León, a quien, dice Sismondi, no puede juzgar adecuadamente por no compartir con él los sentimientos religiosos que son inspiración de gran parte de su poesía: "Los sentimientos que animaron a este vate español están muy lejanos de los míos: comprendo con grande imperfección el éxtasis y la alegoría religiosa para apreciar todo el mérito que se le atribuye". (Simonde de Sismondi 1841-2:I,251)

A lo cual replica Amador de los Ríos, recordando que, si es cierto que la consideración moral debe presidir la labor del crítico, no así la identificación con los sentimientos del autor que se juzga:

> Tampoco sabemos que para juzgar las obras poéticas de los grandes ingenios, sea necesario participar de los sentimientos y creencias que los animaron: la buena crítica, como compañera inseparable de la buena moral, no debe prescindir, sin embargo, de que las afecciones y las miras del poeta vayan dirigidas a un fin laudable. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,381)

Penetramos de esta forma en el núcleo del canon, con el análisis de uno de los autores fundamentales en toda construcción historiográfica de la literatura española: Cervantes. Su obra maestra, el *Quijote*, como no podía ser de otra manera, es alabada por Sismondi tanto por su estilo como por su contenido:

> Al *Don Quijote* debe Cervantes la inmortalidad: en ninguna obra de cuantas se han escrito en todas las lenguas ha sido la sátira más fina y agradable al mismo tiempo, ni tampoco desenvuelta con más talento ninguna más dichosa invención. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,260)
>
> El estilo de Cervantes en el *Don Quijote* es de una belleza inimitable, que ninguna traducción puede conservar: tiene la nobleza, el candor y la sencillez de los antiguos libros de caballería y al mismo tiempo una viveza de colorido, una rigidez de expresión y una armonía tal en los periodos que ningún escritor español ha podido igualar. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,269)

Se sitúa además Sismondi en un punto de transición entre las lecturas neoclásicas del *Quijote*, que acentuaban su carácter cómico y satírico, y aquéllas, de origen romántico, que acentuaban su carácter grave, filosófico o incluso trágico. Así, asume la existencia de lecturas profundas más allá de las superficiales: "Este libro tan deleitoso, tan tejido de aventuras tan agradables y originales solamente nos suministrará graves reflexiones" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 260):

> Explícase por estas reflexiones la causa de haber considerado algunos al *Don Quijote* como al libro más triste que se ha escrito jamás... Empero, mientras que una obra que tratase lógicamente esta cuestión, sería tan triste como degradante para la humanidad, una sátira escrita sin amargura, puede ser el libro más alegre. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 261-3)

Y sin embargo, como da a entender la cita anterior, Sismondi se inclina por la lectura cómica de la obra, en la que, afirma, estriba el mayor talento de Cervantes:

> La fuerza del talento de Cervantes se desenvuelve sobre todo en la parte cómica, en que nunca ofende a las costumbres, a la religión, ni a las leyes. El carácter de Sancho Panza hace un admirable contraste con el de su amo. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 267)

En cambio, las demás obras de Cervantes no suscitan el mismo entusiasmo del crítico, que pide indulgencia para sus defectos, amparándose en la norma de que las obras literarias deben ser juzgadas en el contexto del sistema estético en que fueron creadas, y no mediante la aplicación de normas abstractas, eternas y universales:

> Yo pido también para las comedias de Cervantes el género de indulgencia que solicitaba de sus lectores: para ser justos respecto a él, es necesario comenzar por despojarnos de todas nuestras costumbres teatrales, y acordarnos de que no solamente escribió antes que todos los que miramos como a legisladores del teatro, sino también que ha escrito bajo otro sistema y con un objeto distinto. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 297)

En efecto, Cervantes se presenta en la historia de Sismondi (y en muchas otras, como veremos más adelante) como el antecedente más inmediato, en el campo teatral, de la revolución dramática llevada a cabo por Lope de Vega y sus contemporáneos, y sirve además como contraste, por su crítica inicial de los nuevos modos teatrales. Sismondi, que, como hemos visto, no defiende con mucho énfasis las obras de Cervantes, tampoco se muestra muy apasionado por las obras y autores producidos por el teatro nacional español, lo que lo aleja de la opinión de los críticos alemanes contemporáneos, que consideraban a Lope de Vega como un renovador, y a Calderón como a uno de los maestros universales del arte teatral:

> ...si debemos dar crédito a Schlegel y a Boutterwek, la poesía dramática se presenta únicamente en España bajo dos diferentes caracteres. Consideran la primera edad, la de Cervantes y Lope de Vega, como la época de una grandeza bárbara, y la segunda o de Calderón como la perfección romántica... Por mi parte no participo de la admiración que los críticos alemanes han profesado por el teatro romántico español, ni tampoco intento despreciar una literatura, a la cual debemos el grande Corneille... (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 293)

En efecto, Sismondi se encuentra alejado de las obras producidas por la escuela dramática nacional, principalmente porque, como se encarga de repetir en varias ocasiones, no comparte los principios morales y estéticos de los que nace este teatro, y que son inherentes al espíritu nacional español: caballerosidad extremada, crueldad y desprecio por la vida humana, fanatismo religioso...

> ...los autores de las segundas [las comedias españolas] no conocieron otra regla más que conformarse con el carácter nacional, y con el gusto del vulgo, escribiendo sus obras con más estro y naturalidad; por cuya razón estaban más en armonía con la nación a quien destinaban sus trabajos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 294)
>
> Uno de los rasgos más notables de todas las comedias caballerescas españolas es el poco horror y remordimientos, que inspira el homicidio; no habiendo nación alguna en la cual se haya tenido tanta indiferencia por la vida de cualquier hombre. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 50)

Recordemos que, para Sismondi, los adjetivos “clásico” y “estético” se refieren a pueblos o teatros nacionales en su conjunto, de modo que los primeros son los que siguen las normas clásicas, mientras que los segundos las rechazan, para ser en cambio fieles a los dictados del carácter o espíritu nacional. Esta diversa forma de crear y juzgar las obras literarias es origen de las disputas entre naciones, que consideran su sistema, y a su autor fundamental, por encima de los de cualquier otra nación:

> Hállanse divididos los pueblos de Europa en dos bandos opuestos sobre la literatura dramática, y lejos de ser justos alternativamente, se tratan con un insultante desprecio... Los ingleses divinizan a Shakespeare, los españoles a Calderón, los alemanes a Schiller y los franceses a Racine: todos cuatro pueblos se juzgan ultrajados,

> con sólo que se compare a cualquiera de los extranjeros con su gran poeta favorito... transformando, cuando se insta en esta cuestión, en bellezas los defectos que han reconocido; y haciendo depender el honor nacional de una superioridad, que declaran como innegable. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 6)

Recordemos también que Sismondi, a diferencia de los neoclásicos, no se mostraba contrario a la libertad de la imaginación frente a la rigidez de las normas, la cual, con haber dado lugar a creaciones de primer nivel (sobre todo en el teatro francés), sin embargo también ha coartado la creatividad de esos mismos autores, haciendo imposible su asunción por parte de las naciones "románticas":

> La legislación del teatro francés... ha producido obras maestras... Pero se han visto al mismo tiempo precisados a vedarse lo que es el objeto de la tragedia romántica, no pudiendo servir de modelos a las demás naciones, retratándoles en un cuadro poético las más brillantes épocas de su historia e inflamándolos con todos los recuerdos de familia, de gloria y de patria para grabar en sus corazones por sus propios ojos las imponentes lecciones del pasado. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 19)

España, como es evidente, pertenece al grupo de las naciones "románticas", en las que la única norma vigente es la fidelidad al espíritu nacional ("Respecto a los españoles, hemos podido observar en todas las obras, que llevamos examinadas hasta ahora, que su literatura era mucho menos clásica que las demás", Simonde de Sismondi 1841-2:II,21), que se manifiesta también en la selección de los temas reflejados en sus obras teatrales:

> Habían los poetas italianos... colocado siempre sus dramas en la antigüedad, y en los más apartados países: los poetas españoles, por el contrario, fueron esencialmente nacionales, y la mayor parte de sus comedias están tomadas de la historia española de su época. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,24)

Pero este teatro, aunque nacional por origen y temática, también es fruto de su época, y como tal lleva incluidos en sí mismo el reflejo de la gloria imperial, pero también los elementos determinantes de la decadencia política y literaria:

> El teatro español lleva grabado el sello de la época de su más grande esplendor: el orgullo de la nación era realzado por sus victorias, dominando el espíritu guerrero en todas las composiciones; y como la libertad había sucumbido un siglo antes, buscaba la nobleza su antiguo lustre en la caballería, siendo romancesca por no poder ser heroica, y abrigando exageradas ideas sobre el punto de honor, que en las almas nobles equivale al amor de la patria, cuando ésta no existe ya. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,24)

En resumen, el teatro español de los siglos XVI y XVII es, básicamente, un reflejo de la nación que lo produjo en el momento en que lo dio a luz, con todos sus defectos causados por la exageración de los rasgos propios del espíritu del pueblo, pero también con todo el atractivo de un teatro verdaderamente nacional y romántico:

> ...a pesar de algunos rasgos falsos y engañosos, es el teatro español una pintura tan verdadera como agradable de una nación, digna por todos títulos de excitar la más viva curiosidad para conocerla. (Simonde de Sismondi 1841-2:II 24)
>
> Aquellos, para quienes el teatro español no tiene interés en medio de su rudeza, no pueden, sin embargo, ser indiferentes al carácter de una nación, que se preparaba entonces para conquistar el mundo. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,50)

Estas ideas generales, que Sismondi aplica al conjunto del teatro nacional español, se adecuan muy especialmente a su principal iniciador, Lope de Vega. En las obras de Lope, como en el conjunto del teatro español de los siglos XVI y XVII, las normas aristotélicas se ven anuladas por la regla superior que supone la fidelidad al espíritu nacional, y al gusto del público, lo que conlleva la mezcla de géneros y la ruptura de las unidades:

> Lope no pensó seriamente ni en la tragedia ni en la comedia, y su teatro sólo representó novelas puestas en acción por esta causa. Una comedia española, como observa Bouterwek, es propiamente una novela dramática. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 36)

Todo ello, sin embargo, no anula las cualidades de Lope de Vega como dramaturgo, que residen, principalmente, en su capacidad para crear argumentos.

> Cualquiera que sea sin embargo la rudeza y grosería de la mayor parte de los dramas de Lope de Vega, no puede decirse que sea su lectura enfadosa... La rapidez de la acción, la multitud de acontecimientos, su complicación extraordinaria y la imposibilidad de preveer el desenlace, despiertan la curiosidad y le conservan casi siempre toda su viveza, desde la primera escena hasta el final de la obra. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 39)

En pocas palabras, Lope de Vega merece la atención del crítico por ser el representante más acabado del teatro nacional español, en el momento de su mayor apogeo, y con todas las características propias de su nación. No es un maestro del arte teatral, pero sí un gran creador, cuya importancia viene acentuada además por su monstruosa fecundidad: "La influencia que no hubiera podido obtener quizás por lo acabado de sus obras, la obtenía por su multitud" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 49).

En este punto de la historia introduce Amador de los Ríos una extensa interpolación al texto de Sismondi (la lección tercera del tomo II) que pretende completar lo dicho por el crítico ginebrino. Se trata, en efecto, de añadir, al nombre de Lope de Vega, los de otros autores de primera y segunda fila que quedaban excluidos en el original. El primero de ellos es Tirso de Molina, a quien Sismondi omite, pero que es destacable, sobre todo, por su estilo suelto y el humor picante de sus obras:

> Grande ha sido, en nuestra opinión, el descuido cometido por Mr. Sismonde de Sismondi... y otros críticos extranjeros, que o han olvidado, o desconocido a uno de nuestros más célebres dramáticos, que en tiempo de Lope de Vega escribía bajo el nombre supuesto de Tirso de Molina. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,78)
>
> ...en Tirso de Molina son dotes sobresalientes, que no le dejan confundirse con nadie la lozanía y pureza de la elocución, la viveza ingeniosa de los diálogos, las alusiones ya libres, ya malignas de que siembra sus producciones, y finalmente la inmensa copia de chistes, que las sazonan y la imponderable gracia de ellos. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,101)

El lugar de Tirso de Molina en el canon dramático español es, según Amador de los Ríos, singularmente importante, ya que ocupa el lugar intermedio, haciendo función de intermediario o transmisor entre Lope de Vega y Calderón.

> Hase dicho que el maestro Tirso de Molina anunció la época del gran Calderón; y que fue el término medio entre Lope de Vega y aquel celebrado dramático. Hasta cierto punto creemos bastante fundada esta observación, la cual nos ha movido a colocar en este lugar al poeta mercedario. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,120-1) ´

Otro autor olvidado por Sismondi y rescatado por Amador de los Ríos es Juan Pérez de Montalván, cuya recuperación para el canon literario áureo será una constante a lo largo del siglo XIX, si bien Amador de los Ríos no es excesivamente elogioso:

> El carácter de las producciones de Montalván, así como el de todas las obras de sus coetáneos, es desigual en extremo, apareciendo a veces con la sencillez y el desaliño de Lope, la afectación de Lope, la afectación de Rojas, la elevación y la abundancia de Calderón y aun algunas con la soltura y facilidad de Moreto. Pero distínguese, sin embargo, por cierta predilección y estudio en el modo de presentar los pensamientos. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,80)

El siglo XVI es, como hemos visto, un siglo contradictorio en cuanto a su posición en la historia de Sismondi. Por una parte, según se afirma, es el siglo de apogeo de la poesía lírica; por otro lado, es el siglo en que va tomando forma la escuela dramática nacional, que culminará a final de siglo con el teatro de Lope de Vega; pero, al mismo tiempo, es el siglo en que la llegada a España de la monarquía de los Austrias introdujo en ella la semilla de la decadencia, que se desarrolla y culmina en el siglo XVII. Así lo resume Sismondi, cuando se dispone a tratar precisamente de la literatura del XVII:

> Había tenido la poesía española, así como la nación a quien pertenecía, algo de caballeresco en su origen... Pero la nación española experimentó un cambio fatal al someterse a la casa de Austria, y debió también la poesía cambiar del mismo modo... Destruyó Carlos V la libertad de los españoles, aniquiló sus derechos y sus privilegios... Felipe, su hijo, que se creyó español y que fue considerado como tal, no tomó sin embargo el carácter de la nación; pero sí el de los frailes, tal como la severidad de la regla y la impetuosidad de la sangre del mediodía debían desenvolverlo en los

> conventos. Fueron los dos reinados de Felipe III y de Felipe IV aún más degradantes para la poesía española. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,125-6)

Esta decadencia, sin embargo, no será inmediata ni completa: es una constante entre los historiadores románticos el afirmar, quizás para salvar precisamente la diferencia de ritmo entre la decadencia política y la literaria, que el espíritu nacional puede mantener durante un tiempo, como si se tratase de una inercia, el impulso que ha recibido en una época determinada, aunque las causas de ese impulso hayan desaparecido:

> Tales son los efectos, que sobre la literatura de estos reinos debemos examinar en esta lección, efectos tan degradantes para la humanidad, y que serán visibles e incontestables, sin que esta época sea, no obstante, la más estéril para las letras. Conserva el entendimiento humano largo tiempo el impulso que ha recibido. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,126)

El gusto, eso sí, quedó totalmente estragado a lo largo de este siglo, con lo cual incluso los hombres de mayor genio desperdiciaron su talento:

> Entre los poetas de que vamos a ocuparnos en esta lección, hallaremos todavía muchos hombres de verdadero mérito, pero de un gusto corrompido por sus contemporáneos y por su gobierno; no habiéndose adormecido enteramente la nación española hasta mediados del siglo XVII, cuyo sueño letárgico duró también hasta mediados del XVIII. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,127)

El vicio del *mal gusto literario*, expresión habitual para denominar los excesos producidos en la literatura de esta época, en un sentido o en otro, es especialmente notorio entre los culteranos o gongoristas, cuyo principal representante e iniciador es considerado hombre de mérito, pero de tendencias estéticas descarriadas.

> El jefe de esta escuela fantástica y oscura, el que dio el tono, queriendo formar una nueva época en el arte por medio de una *alta cultura*, como él la llamaba, fue don Luis de Góngora y Argote, hombre lleno de talento y de ingenio, pero que por sutileza y por una falsa crítica destruyó metódicamente su propio mérito. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,128)
>
> Formó para sí bajo este principio con la más trabajosa sutileza un lenguaje oscuro, artificioso, ridículamente figurado y extraño en un todo a la manera habitual de hablar y de escribir. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,129)

Amador de los Ríos, en una nueva intervención en el texto, contesta a esta dura crítica con un argumento que se hará muy común en las historias de la literatura posteriores: el de oponer, a las composiciones cultas (o culteranas) de Góngora, ciertamente rechazables, las de carácter popular (romances, letrillas, cantares...), en las que demostró que ciertamente poseía genio y habilidad poética, razón por la cual es aún más lamentable que cediese al mal gusto de la época:

> Juzgar a Góngora por sus defectos, equivale a ser muy parciales o a no conocerlo absolutamente... Pero otras composiciones de más mérito encontramos nosotros para juzgarle. En sus canciones y en sus sonetos se hallaba cuadros tan bellos y concluidos, llenos de tanta ternura y presentados con tal maestría, que apenas se concibe cómo un hombre que tantas dotes reunía para señalarse entre sus contemporáneos por buen poeta, pudo entregarse al laberinto de metáforas e hipérboles, que plagaron sus obras. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,161)
>
> Pero en donde no ha encontrado rival alguno nuestro poeta, en donde es casi siempre florido, abundante y lozano es en las letrillas y principalmente en los romances, mereciendo... el título de rey de estos géneros. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,163)

Si el gongorismo merece una crítica severa, el conceptismo, y su principal representante, Quevedo, reciben un trato bastante más generoso, hasta el punto de que se compara su mérito con el de Cervantes, a quien incluso supera en ingenio:

> A una clase muy diferente pertenece Quevedo, quizá el sólo entre los escritores españoles, cuyo nombre pueda ponerse al lado del de Cervantes, y cuya reputación, sin igualar a su talento, está no obstante establecida sólidamente en Europa. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,139)
>
> Su afectación es hija del raro ingenio, que poseía en efecto, en más alto grado que ninguno de sus contemporáneos y más que el que se encuentra, a mi entender, en ningún otro libro español. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 143)

Otro autor al que contemporáneamente se califica de conceptista, Baltasar Gracián, cae en cambio en la esfera de los culteranos a juicio de Sismondi, lo que equivale a ser excluido del canon ortodoxo de la literatura española:

> Entre los muchos escritores, que habían trasportado a la prosa todos los defectos y oscuridad de Góngora, contribuyó un hombre de distinguido talento a entronizar aún más el mal gusto: éste fue Baltasar Gracián. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,157-8)

La figura de Calderón, que Sismondi estudia a continuación, será un punto más de discrepancia entre el historiador ginebrino y su traductor, así como un hito en que aquél se separa drásticamente de las opiniones establecidas por la corriente crítica romántica iniciada en Alemania. El propio Sismondi es consciente de este hecho:

> Llegamos a tratar de un poeta español, a quien sus compatriotas consideran como el rey del teatro, los extranjeros conocen como el más célebre en la literatura de su nación y algunos críticos alemanes colocan sobre todos los autores dramáticos, que han escrito en las lenguas modernas. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 190)

Para Sismondi, en cambio, más que un genio universal y atemporal, Calderón es ante todo un representante, como Lope, de la nación en que surgió, pero que, al ejercer su labor creadora en un momento aún más degradado que Lope, merece una opinión aún más negativa:

> En efecto, aunque dotado Calderón por la naturaleza de un bello ingenio y de la más brillante imaginación, me parece el hombre de su siglo, el hombre de la miserable época de la miserable época de Felipe IV. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 199-200)

Esta degeneración que Calderón muestra en sus obras se refiere a todos los ámbitos: tanto a la forma, que adopta los ropajes del culteranismo, como a los contenidos, que reflejan necesariamente la decadencia propia de la época. Tal es la exageración retórica y el alambicamiento que Sismondi encuentra en Calderón, que ni siquiera puede justificarse por el orientalismo que es propio de toda la literatura española, sino que debe ser considerado propio de su autor:

> Si las costumbres son constantemente falsas en el teatro lo es aún más el lenguaje. Deben los españoles a su comunicación con los árabes el gusto de las hipérboles y las más atrevidas imágenes; pero el estímulo de Calderón no está tomado del oriente: es todo suyo, porque traspasa los límites de las licencias que se habían tomado sus antecesores. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,201)

En cambio, otro de los rasgos típicos de la nación española durante esta época de decadencia, el fanatismo religioso, se muestra a las claras en la obra de Calderón, que, según Sismondi "es, en efecto, el verdadero poeta de la inquisición" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 203). Lo que Calderón retrata en sus obras no es cristianismo, sino puro integrismo, tan exagerado además que alcanza a borrar todas las bondades que atesoraba la nación española y su literatura:

> Parece también que por una moda literaria se complacen todos ahora en señalar a España como patria del más puro cristianismo. Pero mientras más se estudian la historia y la literatura española, más se encuentran semejantes opiniones injuriosas para el cristianismo. Todo parecía concedido a esta nación: imaginación, talento, profundidad, constancia, elevación, valentía: hubiera podido sobrepujar a todas las demás: su religión ha hecho casi siempre vanas tan brillantes cualidades. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,242)

Los autos sacramentales son las obras en las que se manifiesta con mayor claridad esta relación funesta entre religión (fanática) y literatura; ahora bien, Sismondi realiza esta afirmación más por prejuicio que por juicio, puesto que, como él mismo reconoce "de las setenta y dos piezas que contienen [los autos sacramentales], y que he ojeado, no he leído más que la primera, y que no hubiera podido terminar su lectura, si no me hubiese creído obligado a hacerlo para poder dar razón de ella" (Simonde de Sismondi 1841-2:II,256)

Amador de los Ríos, como español y como crítico cercano a la corriente alemana, no podía por menos de contradecir al historiador ginebrino.

> *Hombre de la miserable época de Felipe IV* llama nuestro autor al gran poeta, cuyas obras son la gloria de su patria y la admiración de los extranjeros... Es imposible contenerse en los límites de la templanza, cuando así vemos ajadas las glorias de

> nuestra nación y despreciados con tanta petulancia sus timbres literarios. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 397)

La enumeración de las bondades de Calderón citadas por Amador de los Ríos incluye, al igual que la lista de vicios que Sismondi le atribuía, tanto la forma como los contenidos:

> ¿Qué dramático español ha poseído tan buenas dotes como Calderón? ¿Quién le ha igualad en pintar la amena urbanidad y los modales caballerosos de los personajes de sus comedias? ¿Quién compite con él en el instinto dramático y en el admirable ingenio con que conduce sus complicadísimas fábulas? ¿Quién, en fin, ha sembrado en sus dramas tanta poesía, ni tan profundas lecciones filosóficas?" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 397)

Así pues, concluye Amador, "a pesar de la *miserable* antonomasia de Sismondi, nuestra nación puede colocar al gran dramático, cuya alta nombradía pretende rebajar el autor francés, al lado de Schiller, Shakespeare y de Corneille" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 399), situándose por tanto en la línea iniciada por Schlegel y continuada, en España, por Böhl de Faber.

Al igual que sucedía con los autores contemporáneos de Lope de Vega, también los de Calderón caen en el olvido en la obra original de Sismondi: será Amador de los Ríos quien se sienta en la obligación de recuperar sus nombres e incluirlos en su texto. Así sucede con Moreto, a quien se denomina "el poeta dramático de más sal y fuerza cómica de nuestro teatro antiguo" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 265); Alarcón, "cuyas obras son dignas del aprecio de los inteligentes, habiéndole adquirido uno de los primeros puestos entre nuestros más celebrados dramáticos" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 287) o Rojas Zorrilla, "uno de nuestros poetas, que con más valentía ha escrito para el teatro en el género trágico, no encontrando quien le haya aventajado en lo patético de las situaciones" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 311). También la figura de Guillén de Castro será reivindicada por Amador de los Ríos, frente a su inclusión en el grupo de los autores de segunda y tercera fila que contribuyeron a acentuar la decadencia de la literatura española:

> No es ciertamente acreedor el autor de las *Mocedades de Cid* a ser confundido entre la multitud de los medianos poetas, que Sismondi ha puesto a su lado. Sus obras... gozan en toda Europa de una justa celebridad, debida a sus abundantes bellezas, habiendo servido al gran Corneille, como nuestro historiador confiesa, para escribir su obra maestra. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 409)

6.2.2.3.- El siglo XVIII

La decadencia anunciada durante los reinados de Carlos V y Felipe II, que tuvo su manifestación a lo largo del siglo XVII, se prolongó también durante buena parte del siglo XVIII, a juicio de Sismondi. La caída de la poesía española, como hemos visto antes, no había sido inmediata: el impulso original perduraba aún en el alma del pueblo. Sólo al agotarse definitivamente esa energía, ahogada por el fanatismo y el absolutismo, había de decaer la fuerza poética de la literatura española:

> Habíase sostenido la poesía española durante los reinados de los tres Felipes, a pesar de la decadencia. Las calamidades, de que se había resentido la monarquía, el doble yugo de la tiranía política y religiosa, las continuas derrotas, la rebelión de los países conquistados, el aniquilamiento de los ejércitos, la ruina de las provincias y la desolación del comercio no habían detenido inmediatamente el vuelo del genio poético. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,347)

A las causas ya establecidas para esta decadencia se añade ahora otra más: la repetición casi idéntica de los modelos anteriores, sin que los autores intentasen innovar o introducir nuevos elementos en el drama. Esta tendencia reiterativa tiene su origen, según el historiador suizo, en la exagerada fecundidad de varios de los principales autores, y señaladamente de Lope, que enseñó a sus compatriotas a despreciar el trabajo y el perfeccionamiento del fondo y la forma:

> Los españoles deben acusar a sí mismos de una decadencia tan rápida, y de un olvido tan absoluto. Lejos de perfeccionarse, lejos de adelantar en la carrera, que con tanta gloria habían empezado, sólo han sabido copiarse mutuamente, pasando mil veces por sus mismas huellas, sin añadir nada al arte, cuyos creadores pudieran haber sido y sin introducir variedad alguna en este género. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,341)

De esta manera, "el reinado de Carlos II... es la época de la última decadencia de España, de su más grande nulidad en la política europea, de su mayor debilidad moral y más señalada humillación de su literatura" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 348); "habíase apagado la llama, que en el espacio de un siglo dio a España tantos millares de poetas" (Simonde de Sismondi 1841-2:II,348). Durante esta época se produce además la separación entre el vulgo y los cultos, desconocida durante las épocas de esplendor, de forma que los primeros reclaman obras dramáticas al modo nacional, mientras que los segundos intentan elevar el teatro mediante la imitación y la traducción de obras francesas.

> Los literatos miraban a Lope de Vega y Calderón con cierta mezcla de desprecio y de piedad, mientras que el pueblo no sufría en los espectáculos las imitaciones o traducciones francesas, ni concedía aplausos sino a las comedias de sus antiguos poetas en el primitivo gusto nacional. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,349)

Esta escuela pro-francesa, de corte neoclásico, obtuvo escasos éxitos en el gusto popular, pese a que, reconoce Sismondi, contaba entre sus filas con hombres de talento, como Ignacio de Luzán o el Padre Isla:

> El partido de la literatura crítica, que se esforzaba en reformar y afrancesar el gusto de la nación, tuvo a su cabeza a mediados del siglo último un hombre de mucho talento y de extensos y profundos conocimientos, que ejerció una grande influencia sobre el carácter y las producciones de sus contemporáneos. Tal fue don Ignacio de Luzán. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,351)
>
> ...un hombre de colosal talento, un jesuita, que pertenecía a la sociedad de reformadores del gusto... dio la tarea de corregir a los predicadores y al clero, por medio de una novela o romance cómico. Tomó a Cervantes por modelo... Esta obra extraordinaria intitulada: *Vida de Fr. Gerundio de Campazas, por don Francisco Lobón de Salazar*... (Simonde de Sismondi 1841-2:II,354)

Sólo "en la segunda mitad de este siglo pareció despertar de nuevo el patriotismo literario en el estrecho círculo de los escritores españoles" (Simonde de Sismondi 1841-2:II,362), de manos de hombres como García de la Huerta, cuya *Raquel* supone el primer atisbo de luz entre tanta degeneración, mediante la recuperación de los valores y la estética nacionales:

> El primero de este partido poético, que osó separarse del gusto francés, fue don Vicente García de la Huerta... No es, sin embargo, la *Rachel* una obra maestra y sí solamente el testimonio del sentimiento poético y nacional de un hombre de talento. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,363)

Escaso es el espacio dedicado por Sismondi a este y otros poetas del siglo XVIII. La cercanía en el tiempo y la diferencia en los planteamientos estéticos de los escritores neoclásicos parece dificultar su labor crítica, y así el fragmento de su historia dedicado a este último periodo apenas ocupa treinta y cinco páginas, a las que se añaden los comentarios y adiciones del traductor, una vez más numerosas. Así, el texto original despacha en un solo párrafo los principales dramaturgos del neoclasicismo español:

> Háblase también de don Nicolás Fernández de Moratín, como autor de tragedias regulares, de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y de don Luciano Francisco Comella como más adicto que entrambos a la antigua escuela nacional. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,364)

Este breve juicio es matizado por Amador de los Ríos, ya sea para elevar a dos de los autores citados (Nicolás y Leandro Fernández de Moratín), o para despreciar a otro (Luciano Francisco Comella):

> No solamente debe considerarse a don Nicolás Fernández de Moratín, como autor de tragedias: el género en que logró alcanzar más triunfos... fue el de los antiguos romances caballerescos. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,414)
>
> Si Mr. de Sismondi ha estado demasiado olvidadizo con nuestro excelente poeta don Nicolás Moratín, no lo ha sido menos con su hijo don Leandro... restaurador del teatro en el último tercio del siglo pasado, es acreedor por sus obras a que se haga de él

> una mención honorífica y al reconocimiento de sus compatriotas. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,416)
>
> No puede menos de sorprendernos el hallar al lado de los ilustres Moratines el nombre de Comella: adviértese a primera vista que Mr. de Sismondi... no conoció, cuando osaba colocar a Comella entre dos excelentes poetas, asegurando que sus obras estaban más en armonía con la escuela dramática española, las producciones de entrambos Moratines... Comella es no solamente indigno de ser nombrado entre los buenos poetas españoles, sino también de que con semejante título se le señale. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,417-8)

Prácticamente sólo un autor del siglo XVIII merece la aprobación de Sismondi, por su lealtad al espíritu nacional y su expresión popular: Ramón de la Cruz, autor de entremeses y sainetes:

> De toda esta nueva escuela conozco sólo, aunque imperfectamente, el teatro de don Ramón de la Cruz y Cano... compuesto de un gran número de comedias, dramas, entremeses y sainetes. Los últimos han conservado toda la antigua jovialidad nacional: complácese el poeta en pintar en estas cortas obras las costumbres populares, poniendo en escena vendedoras de castañas, carpinteros y artesanos de todas clases. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,364)

Como era de esperar a la vista de lo dicho hasta aquí, la evaluación general que Sismondi y Amador de los Ríos hacen de la literatura producida en España durante el siglo XVIII es bien diferente. Para el historiador ginebrino, este siglo sólo supone una continuación de la decadencia anterior, en la que apenas pueden atisbarse signos de recuperación:

> Pero los débiles esfuerzos de Luzán, de la Huerta, de Iriarte y de Meléndez nos dan a conocer, por el contrario, con mucha más viveza el grado de abatimiento, en que había caído la nación, cuya riqueza poética formaron sólo por el espacio de un siglo. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,370)

Amador de los Ríos, en cambio, advierte al menos un valor positivo en autores como Meléndez Valdés, si no por lo que ellos mismos representaron, porque supusieron el comienzo de una recuperación que otros autores después de ellos llevaron a término durante el mismo siglo XVIII y comienzos del XIX:

> De inútiles califica nuestro autor los esfuerzos de don Julián Meléndez Valdés para levantar nuestra poesía al estado de esplendor, en que se hallara en los felices tiempos de los Herreras y Riojas, sin que sepamos en qué razones se funde para ello... Los esfuerzos de Meléndez, lejos de ser infructuosos, sirvieron de ejemplo a los Jovellanos, Cienfuegos e Iglesias para entregarse al estudio de la poesía con un noble ardor y entusiasmo. (Simonde de Sismondi 1841-2:II,419)

6.2.3.- Recapitulación

La posición de la *Historia de la literatura española* de Sismondi en el proceso de configuración de la historiografía literaria española es ciertamente singular. Se trata, en efecto, de una historia de la literatura escrita desde planteamientos compartidos, en lo

fundamental, con el resto de historias literarias románticas: divide el campo literario en naciones sólo tenuemente relacionadas, plenamente identificables además con sus respectivos idiomas nacionales; otorga además a la nación española un carácter nacional propio, definido e inmutable a lo largo de los siglos (caracterizado en este caso por el orientalismo, la caballerosidad y la religiosidad) y, por último, es capaz de rastrear en la historia de la literatura la representación perfecta de esos rasgos, tanto en sus momentos iniciales (Edad Media), como en sus momentos de esplendor (siglos XV-XVI) y de decadencia (siglos XVII y XVIII), transformados ya en vicios lo que antes eran virtudes.

Además, los principios estéticos de los que parte están también próximos al romanticismo moderado: admite que existen diversos tipos de naciones y que a las denominadas "románticas" (entre las que se encuentra España) no se les debe exigir el cumplimiento de las estrictas normas clásicas, aunque sí la de otras normas, no escritas pero esenciales al arte, entre las que se encuentra la ya citada obligación de ser fiel al espíritu nacional.

Y sin embargo, el resultado, la plasmación narrativa que Sismondi obtiene de aplicar dichos fundamentos y dichos principios estéticos al corpus de textos literarios españoles es distinto, en varios aspectos, al obtenido por los primeros historiadores románticos de la literatura española. Coinciden, sí, en la recuperación de la Edad Media como primer periodo romántico de la literatura nacional, destacando en ella especialmente los géneros de carácter popular e índole nacional, y en reconocer una primera elevación general de la literatura nacional a lo largo del siglo XV, y en especial durante los reinados de Juan II y de los Reyes Católicos.

Pero Sismondi sitúa a continuación en el reinado de los primeros Austrias el momento de inicio de la decadencia, al menos política, y muy pronto también literaria, de modo que la producción literaria del siglo XVII (incluidos Lope de Vega y Calderón, símbolos, sobre todo el segundo, de la revolución historiográfica romántica) queda incluida en la considerada decadencia de la literatura española. Ello supone apartarse de, por ejemplo, la línea establecida por Schlegel y seguida por Böhl de Faber respecto al lugar de Calderón entre los grandes maestros del teatro europeo, identificándolo con los principales defectos del espíritu de la nación en vez de con sus mayores virtudes, como hacían éstos.

Por otra parte, la labor de los traductores de la obra de Sismondi al castellano, como hemos venido indicando, es también una fuente de información que no debe ser

despreciada como espuria. En efecto, José Lorenzo Figueroa y José Amador de los Ríos no actúan como meros traductores, ni siquiera como anotadores de la obra original, sino como comentaristas y, en muchos casos, contradictores de las opiniones de Sismondi. Además, estos añadidos no son arbitrarios, sino que responden a dos causas: el patriotismo, que les empuja a defender a los escritores españoles (y al conjunto de la nación española) frente a los ataques no siempre bien fundados del ginebrino, y en segundo lugar, una postura estética e historiográfica a la corriente crítica romántica más ortodoxa, de la que ya hemos hablado, que les lleva a dibujar una curva narrativa ligeramente diversa a la de Sismondi, con una decadencia más tardía, que no incluiría a los grandes dramaturgos del siglo XVII, y una recuperación más pronunciada en la segunda mitad del siglo XVIII.

El hecho de que uno de los traductores, el segundo, y también el que más espacio ocupa con sus comentarios, sea una figura de la relevancia de José Amador de los Ríos, que veinte años más tarde publicaría su *Historia crítica de la literatura española*, es una razón más para considerar esta obra de Simonde de Sismondi, en su traducción española, como un curioso texto polifónico en el conjunto de la historiografía literaria romántica.

6.3.- Gil de Zárate y los manuales de enseñanza del siglo XIX

Ya se ha apuntado más arriba la estrecha relación existente entre Estado nacional (en el caso español, estado liberal), historia y educación: con el surgimiento de la ideología nacionalista y la división estanca de Europa en estados-nación, la historia se convierte en un instrumento básico de autodefinición identitaria –desde unos orígenes míticos o históricos-, mientras que la educación es a su vez un instrumento de difusión de la historia nacional recién descubierta (por no decir "inventada")[131]. En la España liberal de comienzos del siglo XIX, la primera en la que se plantea la necesidad de forjar un concepto de nación y expandirlo a todas las clases sociales, esta tendencia se manifiesta a través de un lento y accidentado proceso de constitución de un sistema educativo nacional, que centralizase y controlase los centros ya existentes, fomentase la creación de otros nuevos y, sobre todo, nacionalizase adecuadamente los contenidos de las distintas asignaturas, y muy especialmente de la historia.

Los inicios de este lento y laborioso proceso de nacionalización de la educación pueden rastrearse en el comienzo mismo del siglo XIX, con los primeros gobiernos liberales (véase Ramírez Aísa 2003). La primera manifestación de esta necesidad de reforma se debió a Manuel José Quintana y sus colaboradores, quienes redactaron un *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública* (1913). Dicho informe se encuentra en la base del *Reglamento General de Instrucción Pública*, redactado en 1921, es decir, durante el "trienio liberal", que divide por primera vez –y de forma casi definitiva– la enseñanza en primaria, secundaria y superior, y en el que por primera vez se propone un estudio histórico, y no abstracto y normativo (como "retórica y poética"), de la literatura.

La literatura, por tanto, comienza a verse como un elemento no sólo nacional, sino nacionalizador, y como tal entró a formar parte de los sucesivos planes de estudio del estado liberal posterior (Rosa María López, 1996). Tras el reinado absolutista de Fernando VII –durante el cual las propuestas liberales quedaron arrinconadas-, el Duque de Rivas redactó en 1836, bajo el gobierno de Istúriz, un nuevo plan de educación de

[131] Recuérdense, en cuanto a la relación entre nacionalismo, historia y educación, los estudios de Carolyn Boyd (2000), Puelles Benítez (2004) o Paloma Cirujano Martín, Teresa Elorriaga Planes y Juan Sisinio Pérez Garzón (1985), así como Núñez Ruiz y Fernández-Figares (2005, 111-133) y el capítulo 2 del estudio todavía inédito de Martín Ezpeleta.

corte liberal moderado que nunca llegó a ponerse en práctica; sin embargo, la reforma definitiva de la educación en España, y que supuso la aplicación de los principios rectores del *Informe Quintana*, tendría lugar en 1845, con la implantación del *Plan General de Estudios* redactado por Antonio Gil de Zárate y firmado por Pedro José Pidal (de ahí que se conozca como "Plan Pidal"). La importancia de esta reforma para el objeto de este estudio radica especialmente en el hecho de que supuso, por primera vez, la obligatoriedad de la enseñanza de la historia de la literatura española tanto en los estudios secundarios como en los superiores.

En la misma línea que el *Plan Pidal* se sitúa la "Ley Moyano" de 1855, en la que se establecen las primeras facultades de Filosofía y Letras, entre las que se encontraba la Cátedra de Literatura Española ocupada por Amador de los Ríos. En 1888, la separación entre los saberes teóricos (la antigua asignatura de "Retórica y Poética") y los nuevos saberes históricos (la "Literatura Española") se hace oficial, al dividirse las asignaturas que hasta entonces habían permanecido unidas. Además, el nuevo plan limitaba la libertad de cátedra, con el fin de impedir que se siguieran empleando en la enseñanza manuales anticuados.

Todas estas reformas que propugnaban la inclusión de la literatura española como asignatura obligatoria en la enseñanza secundaria y superior se topaban con un grave problema: la inexistencia de manuales adecuados para tal fin. Aunque, como hemos visto, existían obras históricas del siglo anterior (las producidas por Velázquez, los hermanos Rodríguez Mohedano, el Abate Juan Andrés), pero era necesario crear obras que se adaptasen a las necesidades pedagógicas de los nuevos planes de estudio. El primer manual que se creó en este contexto educativo se debió, precisamente, a Antonio Gil de Zárate, quien había colaborado en la redacción de la Ley Moyano, y quien diseñó un manual en el que, por primera vez, se simultaneaba la enseñanza teórica y universalista de la literatura con su enseñanza histórica y nacional.

6.3.1.- Gil de Zárate: *Manual de Literatura*

El *Manual de Literatura* de Gil de Zárate (o Gil y Zárate) se compone de dos partes: unos *Principios generales de Retórica y Poética* (de los que no nos ocuparemos aquí, por ser ajenos a los intereses de este estudio) y un *Resumen histórico de la literatura española*, en tres tomos, que supone el primer manual de literatura española

de orientación histórica[132]. De esta forma, la obra de Gil de Zárate se adaptaba perfectamente a las necesidades del sistema educativo instituido tras el Plan Pidal, que él mismo, recordemos, había contribuido a redactar.

6.3.1.1.- Concepto de literatura

La Segunda Parte del Manual de Gil de Zárate, de la que nos ocuparemos a partir de ahora, fue muy alabada por muchos de sus contemporáneos y sus continuadores, pero también duramente criticada por otros por su escasa originalidad. En efecto, sus ideas y sus valoraciones de las obras literarias son deudoras de los autores anteriores, en especial de la *Historia de la literatura* de Bouterwek. Apenas se encontrará en su obra más que una refundición de los planteamientos románticos acerca de la importancia de la literatura popular –especialmente los romances-, y de la espontaneidad de la dramaturgia nacional española, tal y como la habían planteado, antes que él, los Schlegel, Böhl de Faber o Agustín Durán.

Efectivamente, Gil de Zárate repite y amplifica en su manual la idea básica que se encuentra en el *Discurso* de Durán que hemos analizado en el apartado 5.2, y que nace en el romanticismo alemán, es decir, que la literatura española es una literatura esencialmente nacional –más que cualquiera de las demás europeas modernas, con la posible excepción de la inglesa–. Y de acuerdo con los principios estéticos románticos, que Gil de Zárate abraza, el espíritu nacional es uno de los valores fundamentales a los que debe aspirar toda literatura:

> El arte del escritor consiste en producir obras que al mérito literario reúnan el indispensable espíritu de nacionalidad, y pecará siempre quien desatienda cualquiera de estas dos cualidades, porque entonces no podrá satisfacer a la vez al sabio concienzudo y al pueblo menos culto. (Gil de Zárate 1844:I, 10)

De esta forma, Gil de Zárate hace especialmente explícito el principio romántico y nacionalista según el cual la verdadera literatura debe representar los valores y características de la nación; de hecho, la labor historiográfica debe tomar el *Volksgeist* como elemento básico de clasificación y evaluación de las obras literarias:

> La literatura que tuviese todas estas cualidades que acabamos de enumerar, era por consiguiente la única que representaba la sociedad española, la única que podía tener eco en todas las clases activas de la misma sociedad... Ella tan sólo podía ser

[132] Ricardo Senabre (1998) ha analizado el papel de Gil de Zárate en el proceso de construcción del mito del "teatro nacional español", y Ramos Corrada (2001) ha estudiado su influencia en la formación del concepto de "historia literaria nacional" en España. También Núñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares (2005:58-74) se ocupan de su manual, encuadrándolo en el contexto de las primeras historias literarias y manuales de enseñanza escritos en España.

> órgano de las pasiones de la época, de la irritación de los partidos, de las empresas caballerescas, de los lances amorosos, de los éxtasis religiosos; sólo ella podía ser un traslado de las ideas, de las doctrinas, de los intereses dominantes; sólo ella, en fin, era capaz de satisfacer los deseos de todos, y de ser, cual debe toda literatura verdaderamente nacional, original y espontánea. (Gil de Zárate 1844:I, 15)

De este primer principio general nace además la distinción entre la literatura popular (la que cumple con esas características) y la literatura erudita, que no las cumple y por lo tanto no es nacional. En efecto, en el *Manual* de Gil de Zárate opera de forma estricta la división –presente también en la *Historia Crítica* de Amador de los Ríos, como veremos– entre la poesía erudita y la popular, dicotomía en la que el segundo elemento es siempre considerado como el genuina y auténticamente nacional, mientras que el primero responde a la mera imitación: "...existían a la par dos literaturas: la una sabia, formada en la escuela de la antigüedad; la otra vulgar que nada tenía que ver con la primera y que se lo debía todo a sí propia" (Gil de Zárate 1844:I, 7) "En España únicamente la poesía popular ha tenido las cualidades intrínsecas que requería la civilización particular de nuestro suelo" (Gil de Zárate 1844:I, 10).

La identificación de lo popular con lo nacional, lo autóctono, lo espontáneo, es por lo tanto completa:

> ...el pueblo no aceptaba como suyas estas magníficas composiciones cuyas bellezas estaban fuera de su alcance, y anhelaba otras que pudiese comprender, para solazarse con ellas. Ateníase, pues, a sus romances y a sus libros de caballería... que formaban la única literatura nacional, así por las ideas, como por el lenguaje; lo demás era solo una literatura extranjera con palabras castellanas. (Gil de Zárate 1844:II, 6)

De hecho, en el análisis de la literatura española sólo tres géneros cumplen con estas exigencias: la épica medieval (los romances), el teatro nacional del Siglo de Oro y, en menor medida, la novela caballeresca:

> Nuestra literatura popular, la única realmente nacional, han sido los romances, los libros de caballería y las comedias, y por lo tanto, los romances, los libros de caballería y las comedias son los tres géneros que mejor hemos cultivado, donde más ha brillado nuestra fecundidad, y en que hemos producido obras más admirables. (Gil de Zárate 1844:II, 8)

En el caso de la épica medieval, Zárate sigue a Bouterwek y a los románticos alemanes en su preferencia por los romances en detrimento de los cantares de gesta extensos, que considera una refundición erudita de otros primitivos cantares populares. El *Cantar de Mío Cid*, por tanto, queda reducido a la categoría de curiosidad literaria, cuando no de mero documento histórico:

> ...aquellos toscos ensayos no han llegado hasta nosotros, o si han llegado, ha sido ya perfeccionados, y por decirlo así, traducidos a un lenguaje más culto, aunque conservan todavía grandes restos de su primitiva rusticidad. (Gil de Zárate 1844:I, 7)
>
> ...los sucesos están referidos cronológicamente, sin adorno alguno, y sin más interés que el que inspira el asunto. La rudeza del lenguaje hace además cansada la lectura de esta obra, que sólo se debe considerar como curiosidad literaria. (Gil de Zárate 1844:I, 17)

Frente a esta épica culta, los romances son, como hemos visto, la manifestación de una poesía más auténtica y autóctona, de origen colectivo, popular y por tanto nacional. De hecho, empleando una expresión que resonará casi un siglo después en la obra de Cejador y Frauca, los romances vienen a constituir la verdadera epopeya castellana:

> Como quiera que sea, una colección completa y bien hecha de todos los buenos romances del Cid, será siempre el verdadero poema épico de la nación española, superior con mucho a todos los que entre nosotros han tomado este nombre, y tanto más grato a esta nación, cuanto que, como ya hemos dicho, debe ella considerarse como el autor de tan sublime obra. Este lauro que no pudo alcanzar en España la poesía erudita, le estaba reservado con justicia a la poesía popular. (Gil de Zárate 1844:I, 395)

Esta clara preferencia de Gil de Zárate por los poetas populares no obsta, obviamente, para que sepa reconocer el mérito de escritores como Garcilaso, Quevedo o incluso Góngora; pero será siempre en un nivel inferior al alcanzado por la poesía popular. Así, al comentar la ausencia de poetas destacables durante el siglo XV, explica: "¿Cuál es la razón de esta extraña anomalía? No es otra que haberse apartado los poetas de la verdadera senda: el renunciar a ser populares para convertirse en imitadores" (Gil de Zárate 1844:I, 77).

En el campo del teatro, igualmente, son los autores más próximos a la escuela popular los que ocupan el centro del canon: comenzando por la *Celestina*, y siguiendo con la nómina de autores (Torres Naharro, Lope de Rueda, Juan de la Cueva...), la evolución natural del teatro español desemboca en la obra de Lope de Vega, a quien corresponde el papel de haber unificado, por primera vez, las dos líneas de la literatura española: la popular y la erudita: "Este feliz maridaje que hizo Lope de la poesía popular con la erudita, ennobleciendo aquella, vulgarizando esta, es, pues, el mejor servicio que le debe nuestra literatura, servicio que acaso no se le ha tenido bastante en cuenta" (Gil de Zárate 1844:I, 168). Con todo, este mérito no es suficiente para que situar a Lope de Vega en lo más alto de la dramaturgia española: siguiendo la línea de Schlegel y de Böhl de Faber, Gil de Zárate otorga ese lugar a Calderón de la Barca:

> ...tenía que aparecer algún ingenio feliz que reuniese en sí las cualidades sobresalientes de este teatro, que lo elevase a su mayor altura, y fuese, por decirlo así, la

> última expresión de aquella escuela dramática nueva, original, y tan diferente de la antigua... Tal fue D. Pedro Calderón de la Barca, príncipe de los poetas dramáticos españoles y bajo cuyo imperio llegó nuestra escena a su mayor altura, sin que después le fuese dable otra cosa más que descender, cayendo en la postración que siempre sigue a los grandes esfuerzos. (Gil de Zárate 1844:II, 380)

En Calderón veían, en efecto, los críticos románticos, la conjunción de los principales valores y tendencias nacionales tal y como las ha definido anteriormente: "Tan profundamente grabado estaba en Calderón este carácter esencialmente nacional, que en cada escena, en cada frase, en cada palabra se revela, imposibilitándole de pintar nada que no fuese español" (Gil de Zárate 1844:II, 384).

El tercer género en el que Gil de Zárate observa una preponderancia de lo popular, y en el que por lo tanto se pudo expresar debidamente la literatura española, es el de la novela, y más concretamente el de la novela de caballeresca. Sin duda, la elección de este género viene marcada por la existencia de la obra maestra de Cervantes:

> En este ramo también han desplegado los españoles su ingenio, y en él les ha cabido la suerte de producir la obra maestra de su literatura, la que es y será siempre gloria de los propios y admiración de los extraños, y la que quedará sin duda al frente de todas las historias ficticias habidas y por haber, como el dechado perfecto a que no es dable que vuelva a llegar ninguno. (Gil de Zárate 1844:III, 179)

La interpretación que Gil de Zárate hace del *Quijote* también es claramente heredera de la visión romántica, al interpretarla no como una crítica o una ridiculización de los ideales caballerescos, sino como un intento de purificarlos y exaltarlos, algo que la nación, identificada precisamente con estos ideales, había sabido apreciar:

> Cervantes, que tenía en su corazón tanta nobleza y pundonor como el más ilustre caballero de su tiempo... lo que hizo fue vindicar la caballería, purificarla de las manchas con que multitud de delirantes la estaban afeando. La nación comprendió su verdadero intento, y le aplaudió el entusiasmo. (Gil de Zárate 1844:III, 265)

Además, Zárate acentúa la división entre lo ideal de don Quijote y lo material de Sancho, todo ello dentro de la lectura romántica, más cercana de la tragedia que de la comedia: "Don Quijote es un visionario que delira por querer hallar en todas partes un mundo que no existe, Sancho Panza es tan material en sus inclinaciones, que aun del mundo real no entiende sino lo que puede satisfacer sus groseros apetitos" (Gil de Zárate 1844:III, 265)

6.3.1.2.- Concepto de nación

El manual de Gil de Zárate es el primero en publicarse en España tras la creación del sistema educativo liberal al que nos hemos referido algo más arriba. De

hecho, se publica cuando todavía no existe ninguna historia literaria escrita por españoles –la de Amador de los Ríos tardará aún diecisiete años más-, por lo que puede decirse que estaba en su mano aceptar y divulgar la concepción romántica –extranjera– de la nación española, o por el contrario renegar de ella y ofrecer una distinta, propia y autóctona. Como ya se ha apuntado antes, la opción de Gil de Zárate es claramente continuista con respecto a las historias de Bouterwek y Sismondi, también en este aspecto.

En efecto, en el manual de Zárate no encontramos ninguna mención de la literatura hispano-latina o hispano-árabe (que no es, por lo tanto, propiamente española), mientras que la literatura catalana –"provenzal"– apenas se menciona como una influencia *externa* más sobre la poesía castellana, mientras que la gallega o galaico-portuguesa no aparece en absoluto. De esta manera, la identificación de lo español con lo castellano es total en el manual y, aunque no se afirme explícitamente, el origen de la nación española se hace coincidir por lo tanto con la aparición del "pueblo castellano" y de la lengua a la que está asociado. Así, como después repetirán tantos otros manuales después de él, Gil de Zárate puede afirmar que "El monumento más antiguo que existe de la poesía castellana es el *Poema del Cid Campeador*" (Gil de Zárate 1844:I, 16).

Por otra parte, ya se ha señalado varias veces la importancia concedida por Gil de Zárate, como sus antecesores extranjeros, a la idea de "espíritu de nacionalidad", elemento que consideraba esencial para la creación literaria; también su definición del carácter español es muy similar a la de los románticos, y a la que se impone, tanto en España como en el extranjero a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, alrededor de tres elementos: la religión, la caballerosidad y el orientalismo:

> La religión, el honor y la galantería: estos son como hemos visto los tres ejes sobre los cuales ha girado la civilización de los tiempos medios, y las tres fuentes de todas las bellezas propias de su literatura. Estas tres causas han influido poderosamente en nuestra patria, y tal vez con más eficacia que en ninguna parte. (Gil de Zárate 1844:I, 11)
>
> El espíritu cristiano y monárquico, el galanteador y pundonoroso, estaba, pues, fuertemente impreso en el carácter español y debía reflejarse en la literatura. A esto se añade un tinte oriental muy subido, y por lo tanto, una gran tendencia a lo maravilloso, a las metáforas, a las imágenes atrevidas, a la pompa del lenguaje. (Gil de Zárate 1844:I, 14)

6.3.1.3.- Concepto de historia

Uno de los escasos aspectos originales de la obra de Gil de Zárate con respecto a sus antecesores, y también quizás el menos seguido por sus continuadores, es el haber preferido en primer lugar la división por géneros –poesía, teatro y prosa, un volumen

dedicado a cada uno de ellos, de los que el tercero es un auténtico *cul de sac* adonde van a parar géneros tan diversos como la historia, la novela o la oratoria– a la sucesión cronológica. Esta clasificación previa a la narración cronológica hace que determinados autores aparezcan varias veces a lo largo del manual (todos aquellos que se dedicaron a más de un género literario).

La sucesión cronológica, pues, ha sido sustituida por la clasificación taxonómica; ahora bien, el principio rector de la obra, y lo que hace que se mantenga la unidad de todo el conjunto, insiste Gil de Zárate, no es otro que el principio de nacionalidad, planteado, como sabemos, por los primeros románticos, e importado a España por Durán y Böhl de Faber:

> En medio... de esta separación de materias, se ha procurado introducir un principio de unidad que las ligase entre sí, refiriéndolas todas a un mismo centro, y haciéndolas considerar bajo un mismo punto de vista. Este principio ha sido el de la nacionalidad; estableciendo primero los caracteres que debía tener nuestra literatura, atendida la especial civilización de los tiempos en que brillaron nuestros más célebres escritores; y deduciendo luego cuáles obras poseían más aquellos caracteres, para conocer, tanto por la teoría, como por los hechos, acordes en esta parte, cuáles tenían el verdadero sello de la nacionalidad, cuáles eran por lo mismo más agradables al pueblo. (Gil de Zárate 1844:III, 295)

Por otra parte, y precisamente por su espíritu didáctico, Gil de Zárate es especialmente explícito con respecto a la labor nacionalizadora de la labor historiográfica: su misión como historiador –o como crítico– no es tanto evaluar las obras literarias en función de su valor estético, sino en función de su adecuación con el espíritu nacional: "Una vez encontrados estos caracteres, recorramos ya la historia de nuestra literatura, y veremos cuándo los ha tenido y cuándo se ha apartado de ellos" (Gil de Zárate 1844:I, 15). Pocos historiadores serán tan explícitos en su identificación de "espíritu nacional" y valor literario.

6.3.1.4.- Periodización

La periodización de la historia de la literatura española, al menos en parte a causa de la preferencia por la clasificación por géneros, resulta muy difusa a lo largo del manual: apenas se insiste en el paso entre unas épocas y otras, y prácticamente sólo cabe identificar dos periodos: la literatura hasta el siglo XV, y el llamado Siglo de Oro, término que emplea el propio Gil de Zárate, asociándolo al siglo XVI. La explicación para la brillantez de este periodo es, según este autor, extraliteraria: debe buscarse en los propios triunfos, internos y externos, de la nación española:

> Mientras nuestra nación se encontraba reducida a estrechos límites; mientras las clases permanecían apartadas con pocas comunicaciones entre sí; mientras la lengua era tosca y grosera; pudieron y debieron caminar separadas la una para la otra, la literatura popular y la erudita... Pero en el momento en que formamos un gran pueblo en que adquirimos influencia y preponderancia entre las naciones europeas y en que nuestra lengua, desechando su rudeza, tomó asiento entre las lenguas cultas, fue ya indispensable semejante lazo, y hubo de existir una literatura común a todos, y que en todos causase entusiasmo. (Gil de Zárate 1844:II, 184)

El siglo XVII, por su parte, es presentado, siguiendo una vez más los tópicos románticos, como el siglo de la decadencia, producida por la exageración de los propios rasgos nacionales:

> El valor degeneraba en fanfarronería; el pundonor en espíritu pendenciero; la galantería, en atrevimiento; la lealtad, en servilismo; la religiosidad, en superstición; el cuidado de la fama, en tiranía doméstica; la pompa del lenguaje, en altisonancia; el ingenio, en ridículo culteranismo. (Gil de Zárate 1844:II, 383)

Por su parte, el siglo XVIII está prácticamente ausente en la obra de Gil de Zárate: tan sólo en un apéndice final se ocupa de la literatura española de dicho siglo, sin decidirse a mostrar una postura tajante respecto a la bondad o perversidad de la transformación que supuso para la literatura española la llegada de la dinastía Borbón y de la influencia francesa:

> El desorden, así en prosa como en verso, había llegado al más alto punto, cuando se verificó en España una gran revolución política que necesariamente debía acarrear otra literaria... ¿Fue esta mudanza favorable o perjudicial a nuestras literaturas? ¿Destruyó la influencia francesa el genio español, cortándole los vuelos para arrastrarlo por las sendas de un humilde prosaísmo? No, porque no podía destruirse lo que ya no existía. El ingenio español había desaparecido. (Gil de Zárate 1844:III, 304-6)

6.3.2.- Otros manuales de enseñanza de literatura española del siglo XIX[133]

6.3.2.0.- Introducción

Pese a la necesidad de manuales anteriormente indicada, el siglo XIX no fue tan prolífico en manuales de enseñanza como cabría esperar. Además del de Gil de Zárate que acabamos de analizar, la obra más utilizada siguió siendo la historia de Ticknor, pese a que ésta no había sido expresamente diseñada para la enseñanza. Rosa María López (1996:216-224) identifica no más de una veintena de obras que se adhieren, al menos parcialmente, a la nueva dirección nacional y diacrónica iniciada por Gil de Zárate; de hecho, al igual que la obra de Gil de Zárate, estas obras intentan adaptarse a la doble vertiente, la teórica y la histórica. Así, por ejemplo, la obra de José Vicente

[133] Sobre los manuales de enseñanza de literatura del siglo XIX, véase la primera parte de Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Fígares (2005), así como la completa bibliografía recogida en Rosa María López (1996).

Fillol (1861): *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general y principalmente española*, o la de Manuel Revilla y Pedro Alcántara (1872): *Principios generales de literatura e Historia de la Literatura Española*. Las obras de este periodo están así condicionadas por los planes de estudio vigentes, que sancionaban precisamente esa división en la enseñanza literaria. La finalidad pedagógica es manifiesta, y condiciona la configuración de las obras, algo de lo que los autores son plenamente conscientes:

> Aunque se deduzca fácilmente de su título el objeto de esta obrita, que hemos ordenado con preciosas notas de un docto literato, convendría añadir no obstante que sólo se dirige a grabar en la memoria de los jóvenes alumnos, con una breve y grata lectura, durante el curso de sus primeros estudios, los nombres de los escritores clásicos, o más notable de nuestra literatura; dándoles a conocer al mismo tiempo con crítica literaria las producciones más selectas de cada uno de ellos, para contribuir por este medio a inspirar desde temprano el gusto a las bellas letras españolas. (Déniz 1853:5)

La subordinación de las obras a los planes de enseñanza se hace evidente incluso desde el título. Valgan como ejemplo las obras de Domingo Déniz (1853): *Nociones de literatura española desde su origen hasta el siglo décimoctavo. Publícanse como grata lectura, para infundir a los jóvenes alumnos, que frecuentan los institutos y los colegios, el gusto a la literatura nacional*, o más explícito aún, el subtítulo de la ya mencionada de Fillol (1861): *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general y principalmente española, con sujeción al programa mandado observar por la Dirección general de Instrucción pública en 1º de Agosto de 1846*. Además, sintagmas bimembres del tipo "literatura general y española", en los que se compagina la antigua Retórica y Poética con la nueva Historia de la Literatura Española, aparecen en los títulos de Fillol (1861) o Revilla y Alcántara (1872). También es curiosa la queja de Revilla y Alcántara al comienzo de la tercera edición de sus *Principios Generales de literatura e historia de la literatura española* (1877):

> Cuando 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 par sirviese para los Institutos y las Universidades. (Revilla y Alcántara 1872:I, V-VI)
>
> Pero la creación de la cátedra de literatura en los Institutos no llegó a ser un hecho ni lleva camino de serlo, y por consiguiente, cuando, agotada la primera edición de este libro, ha sido necesario hacer una segunda, nuestra primera resolución fue reformar nuestro trabajo, despojándole del carácter que le habíamos dado en un principio y acomodándole exclusivamente a las exigencias de la enseñanza universitaria. (Revilla y Alcántara 1872:I, VII)

No hay que olvidar, además, que estos manuales suponían una importante posibilidad de ingresos para sus autores, que en algunos casos –como en el del propio Gil de Zárate– publicaban varias obras destinadas a la enseñanza. Así, por ejemplo, Salvador Arpa y López, autor de una *Historia compendiada de la literatura española* (1889), es también el autor de unos *Principios de literatura general*, de un *Compendio de Retórica y Poética*, de unos *Ejercicios prácticos de literatura preceptiva*, de un *Manual de Estética y Teoría del Arte* y de un *Programa de Retórica y Poética*, publicaciones que se anuncian, con precio incluido, al comienzo del su *Compendio*.

6.3.2.1.- Concepto de literatura

La historia de la literatura romántica daba por sentada una definición de "literatura" que no coincidía con la de los neoclásicos, más amplia; los manuales de enseñanza que comenzaron a escribirse en España en la segunda mitad del siglo XIX, hicieron por primera vez explícita esta nueva definición, al reducir el campo de la literatura a lo que anteriormente se denominaban "bellas letras": "Literatura: Arte bello, cuyo medio de expresión es la palabra, o lo que es igual, como la realización o manifestación artística de la belleza por medio de la palabra" (Revilla y Alcántara 1872:I, 11); "La literatura es el Arte que realiza o manifiesta esencial o accidentalmente la belleza por medio de la palabra" (Revilla y Alcántara 1872:I, 12); "La historia de la literatura española tiene por objeto la exposición científica y como tal metódica y razonada, de las obras en prosa y en verso escritas en lengua castellana con el fin de exteriorizar la belleza" (Arpa 1889:1).

Además, de acuerdo con los planteamientos románticos, la definición de un espíritu nacional, condiciona los géneros literarios que los autores seleccionan en sus cánones personales. No es de extrañar, así, que el interés de los manuales se centre en aquellos géneros que consideran más representativos del alma nacional: los géneros populares, colectivos y tradicionales: la épica medieval –fundamentalmente los romances-, el teatro nacional del Siglo de Oro y la novela, sobre todo Cervantes y la picaresca, en detrimento, por ejemplo, de la lírica culta. La preponderancia de la literatura popular sobre la erudita (división que está en la base misma de la obra de Amador de los Ríos) se pone de manifiesto explícitamente, debido a su mayor cercanía con el "espíritu nacional":

> Si se estudia con alguna atención el desenvolvimiento de la literatura en todos los tiempos y países, se observará que existen manifestaciones literarias producidas

> exclusivamente por las muchedumbre, por las clases populares que transmiten por medio de ellas de boca en boca, de generación en generación, las hazañas de sus héroes o del pueblo a que pertenecen, y la expresión de sus sentimientos, de sus creencias y de sus aspiraciones. Igualmente se observará que hay otra literatura producto de las aristocracias religiosa, militar e inteligente, y que es hija del estudio o se halla modificada por él. La primera de estas literaturas se denomina *popular* y la segunda *erudita.*. una [la popular] es siempre más espontánea y original y retrata con mayor energía y exactitud el espíritu y la vida de la nación o pueblo en que se produce. (Revilla y Alcántara 1872:II, 10-1)
>
> Entre los poetas *populares* y los *eruditos* hay diferencias radicales de fondo y forma. Las de fondo consisten en que los primeros se identificaban con las aspiraciones y sentimientos del pueblo, y cantaban, por tanto, lo que éste pensaba y quería... En cambio, los segundos, mirando desdeñosamente cuanto les rodeaba, hacían gala de buscar su inspiración en los libros, y entresacaban sus asuntos y sus héroes de las historias de la antigüedad y de las leyendas eclesiásticas. (Arpa 1889:13)

Como ya se ha apuntado, esto implica primar unos géneros sobre otros, es decir, los nacionales sobre los foráneos, los autóctonos y auténticos sobre los foráneos e imitativos:

> Esto explica el por qué la literatura *popular*, predominantemente nacional como el *romance* y el *teatro*, fue unánimemente aplaudida, y por qué la *erudita*, modelada siempre, ora sobre la provenzal, italiana, latina, hebrea, pero nunca original, jamás alcanzara el favor del público, y tuviera que vivir encerrada en las academias donde tantos y tantos nombres, aunque de escritores sobresalientes, han quedado en el más completo olvido. (Arpa 1889:296)

El género de los romances era, como hemos visto ya en el caso de Durán, uno de los destacados por los románticos alemanes, que los consideraban una de las principales joyas de la literatura española, representativa del espíritu nacional. Nacieron, según la opinión de estos autores, colectivamente en los primeros tiempos de la nación y de la lengua española, y siguieron siendo patrimonio del pueblo, lo que los convierte en vehículos especialmente propicios para expresar el alma de la nación española (castellana):

> ...son, pues, como una especie de cantos épicos, en donde el rasgo que predomina es siempre el de la nacionalidad, reflejando, por tanto, el sentimiento religioso, el de hidalguía, el de lealtad, el de monarquismo, en suma, cuanto constituye un héroe modelo de valor y demás prendas caballerescas. (Fillol 1861,440)
>
> Comenzó esta clase de poesía, y de ello hay no escasos testimonios, en los cantares compuestos por el pueblo: estos coincidieron con el origen de la lengua castellana, que en el siglo IX y sucesivos se la ve formarse y desenvolverse lentamente hasta llegar a su mayor altura en el XVI y XVII. (Fernández Espino 1871:25)
>
> La forma especialísima que revisten los romances, el carecer éstos en su primitiva época de rasgos que denoten ser poesía de imitación; la originalidad, sencillez y espontaneidad que en ellos resplandece, circunstancias todas que revelan que el romance no ha podido deberse derivarse de una poesía tan complicada en estructura métrica como es la de los árabes; el espíritu cristiano y patriótico que los caracteriza y la varonil energía que revela, energía tan extraña a la literatura afeminada, aunque más culta, del pueblo musulmán... –son causas que nos inducen a aceptar como fundada la

> teoría de los que asignan a los romances un origen *eminentemente nacional*. (Revilla y Alcántara 1872:II, 332)

Así los romances, mucho más que los primitivos cantares de gesta (que, siguiendo a Bouterwek, suelen ser calificados más como documentos históricos que como monumentos literarios) son la verdadera epopeya española (García Al-Deguer y Giner de los Ríos 1889:76):

> En los *romances* todo es de pura casta española. Expresión la más acabada de las costumbres y de los sentimientos de nuestro pueblo; rudos en un principio como la lengua en que se escribían o cantaban y como la época que describían; inspirados en aquellos ideales patrióticos y caballerescos que tantos milagros obraron en nuestro suelo; cantando, a medida que los tiempos andaban, héroes y santos, engrandecimientos y caídas, esperanzas y desfallecimientos, y reflejando en su contenido y en su forma las varias fases de nuestra cultura, los *romances* puede decirse que son la historia interna de la patria. (García Al-Deguer y Giner de los Ríos 1889:75)

En el teatro nacional español del Siglo de Oro también se manifiesta la nacionalidad española con especial intensidad, hasta el punto de situarlo a la altura de los teatros más elevados de la tradición occidental (el teatro griego clásico o el teatro inglés del siglo XVII), en palabras de Schlegel que los manuales pocas veces olvidan citar. El espíritu nacional se manifiesta por lo tanto en el teatro del siglo XVII, en el que, por primera vez, se funden las trayectorias de la poesía popular y de la erudita, creando por lo tanto la verdadera literatura nacional:

> La mayor parte de las obras dramáticas españolas son esencialmente nacionales, y han sido tomadas por los poetas en su tiempo y en la historia de España. (Déniz 1853: 82)
>
> Semejante resultado se debe casi exclusivamente a Lope de Vega, que buscando su inspiración en la poesía popular y dándole una forma artística y adecuada a las necesidades de su tiempo, realizó la fusión, ya preparada, de la poesía erudita y popular... resultando de este hecho la verdadera poesía nacional, que en la esfera del arte dramático produjo el genuino teatro español. (Revilla y Alcántara 1872:II, 494)

El canon dramático áureo se escinde principalmente, en la valoración de estos autores, entre las épocas vinculadas a las dos figuras centrales del periodo: Lope de Vega y Calderón. El primer romanticismo alemán –el de Schlegel, tal y como lo introdujo en España Böhl de Faber, se inclinaba hacia el segundo de los autores, a quien consideraban como la culminación de las cualidades propias de la literatura española: religiosidad, sentimiento del honor, galantería... Lope de Vega, en cambio, aparecía a sus ojos –especialmente a los de Schlegel, como ha estudiado Oleza (1995)– como un autor imperfecto, excesivamente apegado a lo popular e incapaz de elevarse a la altura que alcanzó Calderón. Esta visión, que se iría modificando lentamente a lo largo del siglo XIX, está todavía muy presente en autores como Déniz:

> Sus producciones dramáticas están muy distantes de la perfección, cosa nada extraña si se atiende a la precipitación sin ejemplo con que hemos dicho que las escribía. Son obras en bruto, en las que siempre se encuentra la chispa brillante del genio, ya por los rasgos de un talento superior, ya por su prodigiosa fecundidad. Lope de Vega imprimió un nuevo carácter al teatro español. (Déniz 1853: 48)
>
> Llegamos a uno de nuestros poetas [Calderón] reputado por sus compatriotas como el rey del teatro; que los extranjeros consideran generalmente como de los más célebres en esta clase de literatura, y que los alemanes colocan por encima de todos los autores dramáticos que han escrito en las lenguas modernas. (Déniz 1853: 68)

A medida que avanza el siglo, sin embargo, la balanza de la crítica comienza a apreciar el valor histórico y literario de Lope de Vega, como integrador de las dos corrientes principales de la literatura anterior: la popular y la erudita, creando por lo tanto el verdadero teatro nacional:

> El hombre que armonizó elementos tan variados como los que existían en esta época, y que con tan superior concierto realizó la creación de nuestro teatro nacional, fundiendo en él la poesía *popular* y la *erudita*, que hasta entonces no sólo habían vivido extrañas, sino enemigas, fue Fray Lope Félix de Vega Carpio. (Arpa 1889:237)
>
> ...antes de Lope, el teatro no había acertado con el camino que necesitaba para agradar a todas las clases, y por tanto no podía llamarse *español*. Necesitaba reproducir las ideas religiosas y los sentimientos caballerescos de su época, señalar el espiritualismo especial de su tiempo, y las diferencias de la antigua y moderna civilización. Por otra parte, era preciso que la poesía tuviese aquella galanura, aquella facilidad y aquella metafísica, propias del espíritu cristiano de su tiempo, y que además de recrear el oído se elevase a la altura a que se hallaban las ideas en todas las clases. Necesario era para esto romper con el clasicismo, fundir la literatura *erudita* con la *clásica*, crear obras que, a las galas de su forma, reuniesen bastante interés e fondo, a fin de que agradasen a todos y no se echase de menos, con esto, lo que el clasicismo podía ofrecer; y todo esto lo realizó el Fénix de los Ingenios. (Arpa 1889:245)

García Al-Deguer y Giner de los Ríos, en esta misma línea argumentativa, sitúan en la obra de Lope el nacimiento del teatro español (en sentido estricto, cabría añadir):

> Como quiera que hasta fines del siglo XVI no se dibujan con alguna claridad los esfuerzos para la formación del teatro nacional, hasta esa época no hacemos sección sobre la materia; y aun entonces, sólo con ciertas reservas, puesto que, en nuestra opinión, el Teatro Español, en realidad, nace con *El Fénix de los Ingenios*. (García Al-Deguer y Giner de los Ríos 1889:X)

La visión de Calderón como "príncipe de los poetas españoles" es en cambio más constante en los manuales de todo el siglo, aunque también puede apreciarse cómo comienza a declinar en los últimos años del siglo. Así, el juicio de un autor como Fillol, recién atravesado el ecuador del siglo, sigue siendo la exaltada admiración de un romántico:

> Calderón fue la encarnación viva de la sociedad española de aquella época con todas sus grandezas y todos sus defectos, consecuencias naturales de aquellas grandezas; y escribiendo para sus paisanos, no por falta de conocimiento, antes bien por sobra de éste, lo acomodó todo al gusto de éstos, queriendo más complacerles que alcanzar una fama y celebridad de que nuestros escritores por lo general se han

> mostrado tan poco pretenciosos, como lo son con exceso todos los franceses. (Fillol 1861,480)

También Revilla y Alcántara, diez años más tarde, insisten en la idea ya defendida por Schlegel y por Böhl de Faber, de que Calderón representa a la perfección las características fundamentales de la nación española, es decir, el sentimiento religioso y el caballeresco, traducido en lealtad a la monarquía y en un exaltado sentido del honor:

> Es también un poeta español, eminentemente nacional. El sentimiento religioso, el sentimiento monárquico y el sentimiento del honor, tales como los entendían los españoles de aquella época, se refleja en sus producciones dramáticas, en las cuales se descubre desde luego un espíritu de nacionalidad muy pronunciado. (Revilla y Alcántara 1872:II, 578)

En cambio, Arpa y López, casi en la última década del siglo, y casi diez años después del famoso "Brindis del Retiro" de Menéndez Pelayo, se identifica a Calderón con los defectos más que con las virtudes del siglo XVII: aunque se lo sigue considerando como un poeta esencialmente nacional, su sentido es bien distinto al que se le otorgaba en la primera mitad de siglo:

> Que Calderón es un poeta eminentemente nacional, y, por tanto, reflejo fiel de las creencias, aspiraciones y costumbres de la época en que vivía, nada es más cierto. Pero en eso estriba justamente su gran defecto, pues es por demás sabido que en la España de Felipe IV y Carlos II el valor degeneró en fanfarronería, el honor en espíritu pendenciero, la galantería en atrevimiento, la religiosidad en superstición, el cuidado de la fama en tiranía doméstica, la dignidad en cruel venganza, la pompa del lenguaje en altisonancia, el ingenio en ridículo conceptismo. (Arpa 1889:269)

Aunque los géneros esenciales en el canon nacional son, como hemos visto, los romances y el teatro áureo, sin embargo ninguna historia de la literatura española, ni por supuesto ningún manual, puede dejar de situar a Cervantes en el lugar más elevado. Así sucede en todos los manuales de enseñanza, en los que el *Quijote*, sobre todo, ocupa un lugar fundamental, muy por encima del resto de las obras cervantinas –aunque haya también quien intente defenderlas contra cualquier ataque-:

> A *Don Quijote* debe Cervantes toda su inmortalidad. No hay para qué analizarle. Baste decir que en lengua alguna se ha visto sátira más fina y divertida, ni que se haya desenvuelto una invenctiva más feliz con más picante sarcasmo. (Déniz 1853:38-9)

Los manuales de enseñanza reflejan, además, la evolución en la concepción del *Quijote*, el cual, cada vez más a lo largo que avanza el siglo, pasa a considerarse como una obra trágica y simbólica, en vez de cómo una mera sátira (véase la definición de Déniz en la cita anterior) y como un medio para, como declara el propio Cervantes, acabar con las novelas de caballería. Así lo piensa por ejemplo Fillol, quien recuerda

que "al principio y fin de su obra terminantemente afirma que su objeto no es otro que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballería" (Fillol 1861:555)

En el último tercio del siglo, en cambio, predomina la visión trágica del *Quijote*, y la lectura simbólica, cuando no esotérica, de la obra. Así en Revilla y Alcántara:

> Hay que considerar el *Quijote* bajo dos conceptos: en su sentido directo y literal, y en su alcance trascendental y filosófico. Lo primero es obra intencionada del autor, está realizada de una manera consciente, y la segunda no, pues que de ello no tuvo conciencia Cervantes. (Revilla y Alcántara 1872:II, 671)
>
> Don Quijote es la crítica de cualquier *idealismo* y Sancho la de cualquier *positivismo*, y que ambos tipos son elásticos, por decirlo así, y se adapta a todos los órdenes de la vida. (Revilla y Alcántara 1872:II, 673)

De esta manera, hacia el final del siglo, la visión del *Quijote* como obra con una doble lectura se impone, y su interpretación como sátira con fines meramente literarios desaparece de los manuales de enseñanza. Véase la lectura, siempre doble, que Rodríguez Miguel realiza de la obra cervantina.

> ...a través de la historia fabulosa de un loco, cuyas peripecias y episodios provocan la risa, prescindiendo de otros singulares méritos de la obra, ésta es un retrato acabado de la vida humana, sublimes páginas donde se hallan mezclados y en eterna lucha, el placer y el dolor, la risa y el llanto, el bien y el mal el idealismo y la materia. (Rodríguez Miguel 1892:447)

6.3.2.2.- Concepto de nación

En tanto que manuales, estas obras implican una divulgación de los planteamientos historiográficos y científicos dominantes, es decir, en este caso los principios románticos introducidos durante la primera mitad del siglo XIX por Böhl de Faber, y aplicados a la historia literaria por Bouterwek y Amador de los Ríos. Por lo tanto, como hemos visto ya en el caso de Gil de Zárate, se aplica en sus manuales la división de la *Weltliteratur* en literaturas nacionales coincidentes con los principales Estados europeos, una de las cuales es la española. Así, una obra como el *Manual de literatura nacional y extranjera* de Hermenegildo Giner de los Ríos (1899) se divide en dos partes, la primera dedicada a la literatura española *sensu stricto* y la segunda a las literaturas extranjeras (Francia, Portugal, Brasil, Países Bajos, Países Escandinavos, Países Eslavos, Países orientales de Europa) y a las que denomina "literaturas españolas especiales", es decir, a la Hispano-romana, Hispano-árabe, Hispano-judaica e Hispano-americana.

Esta división en naciones es por supuesto igual de evidente en aquellos manuales –la mayoría– que sólo se ocupan de la literatura española: el hecho mismo,

como hemos visto, de tomar la literatura nacional como objeto de sus textos los diferencia de las historias literarias del siglo XVIII, así como de los manuales de "literatura general" o "poética y retórica", escritos en ocasiones por los mismos autores. El hecho es que, en su mayor parte, los autores de manuales de historia de la literatura española parten de definiciones de lo español muy similares a las de los autores de historias literarias (Bouterwek o Ticknor, por ejemplo), a los que toman como modelo.

Ello implica, en primer lugar, la reducción de lo español a lo castellano, que se identifica con lo nacional *a priori*. De hecho, son varios los autores que explícitamente rechazan tratar en sus obras las literaturas hispano-latina, hispano-árabe, catalana o gallega. De hecho, la definición del objeto de estudio (es decir, de la "literatura española") es muy similar en todas ellas. Así explican Revilla y Alcántara, en breves palabras, el objeto de su obra: "La exposición ordenada de las diversas obras de arte producidas en lengua española" (Revilla y Alcántara 1872:II, 8). En tan breve definición, tres elementos deben ser resaltados: el aspecto cronológico, narrativo e histórico, por tanto, de su trabajo; la limitación de la literatura al campo del arte –limitación, debe entenderse, con respecto al amplio concepto de "literatura" del neoclasicismo-, y la reducción de la literatura española a la escrita "en lengua española". Más adelante explican el motivo de esta elección:

> Entre dichos romances descolló el *castellano*, el cual adquirió muy pronto el rango de idioma nacional, y recibió más tarde el nombre de *lengua castellana* o *española*, con cuyos calificativos se designa indistintamente nuestro idioma nacional, formado, como se ha visto, por degeneración y corrupción de otra lengua mejor, mezclada con elementos extraños y distintos. (Revilla y Alcántara 1872:II, 29)

Prácticamente idéntica, aunque algo menos lacónica, es la definición de Salvador Arpa y López:

> La historia de la literatura española tiene por objeto la exposición científica y como tal metódica y razonada, de las obras en prosa y en verso escritas en lengua castellana con el fin de exteriorizar la belleza ...no caen bajo el dominio de esta asignatura las obras escritas en los diferentes dialectos, hoy hablados, tales como el *catalán*, *gallego, portugués*, etc., todo lo cual podría ser pertinente en una historia de la literatura ibérica. (Arpa 1889:1)

La misma acotación del tema realiza Rodríguez Miguel poco más tarde:

> No es nuestro propósito ocuparnos de la Literatura Española en el amplio sentido de tal denominación. Ni la fragmentaria literatura de los primitivos tiempos, así como la hispano-latina, la latino-eclesiástica, hispanoárabe y semita, ni las que se apellidan literaturas regionales, que emplean el idioma distinto del castellano, van a ser objeto de nuestro estudio, que se consagra únicamente al de las producciones escritas en castellano, desde su origen hasta finalizar el siglo XVIII. (Rodríguez Miguel 1892,7)

Al igual que la subdivisión de la literatura en clasificaciones nacionales estancas, también la caracterización de esas naciones en función de un "espíritu del pueblo" determinado resulta significativa de la implantación de las ideas románticas a mediados del siglo XIX. La teoría de la representatividad de la literatura nacional se sitúa así en el centro de la labor historiográfica y, como afirman los Schlegel y Agustín Durán después de ellos, sirve para distinguir y elevar a la literatura española por encima de las demás literaturas occidentales (europeas):

> Las reflexiones que pueden hacerse sobre la literatura extranjera, no son de modo alguno aplicables al teatro español: únicamente los españoles tienen un teatro en alto grado nacional, donde se ven por todas partes las costumbres, y si se quiere las preocupaciones de la nación. (Déniz 1853: 80)

Por supuesto, este espíritu nacional tiene una serie de rasgos fácilmente identificables por los autores de manuales, que continúan en la misma línea romántica. Así, por ejemplo, Déniz se expresa en términos muy similares a los que emplea Sismondi al definir los rasgos básicos de la literatura española, a partir de los rasgos básicos de la nacionalidad: religiosidad, caballerosidad y orientalismo. El tercero de los elementos, el oriental, es el más discutido de los tres: los primeros manuales, a mediados de siglo, siguen considerándolo como uno de los rasgos básicos de lo español:

> Bajo otro concepto la literatura española es un fenómeno, y un objeto digno de estudio y observación: al paso que su esencia está sacada de la caballería, sus adornos y su lengua se han tomado del Asia. (Déniz 1853:97)

En la misma línea se manifiesta Fillol una década después: "España, por su contacto con los árabes presenta en la edad media un carácter diferencial del resto de la Europa, que refleja en su literatura, la que por tanto no puede criticarse por las reglas del arte" (Fillol 1861,328). En cambio, a medida que avanza el siglo, en el último tercio la idea del orientalismo desaparece de la terna, quedando pues como pilares básicos de la españolidad el sentimiento religioso y el caballeresco:

> Lo que se ve claramente por estos primitivos monumentos literarios, es la clase de sentimientos que engendraron todas las composiciones de la época, que no son otros que el sentimiento *patriótico* y el *religioso*. (Arpa 1889:12)
>
> Demás de esto, la literatura española, hija principalmente de tres grandes sentimientos, el religioso, el caballeresco y el de la galantería, no puede juzgarse por el que no se coloque en el propio lugar de los escritores que analiza, revistiéndose, por decirlo así, de sus ideas y afectos; circunstancia harto difícil para un extraño al país, siquiera sea tan sesudo y de tan claro entendimiento como Ticknor. (Fernández Espino 1871:IV)

Por otra parte, como corresponde a una visión nacionalista, estas características se consideran intemporales y ahistóricas, unidas a la raza española desde sus inicios, y que por tanto pueden manifestarse en cualquier momento de la cronología literaria, tal y como apuntan explícitamente Revilla y Alcántara:

> Pertenece el pueblo español a una raza meridional, de origen indo-europeo o aryo, tan impresionable como de rica y exuberante fantasía... desde muy antiguos, desde la invasión romana, ofrece nuestro pueblo como cualidades determinantes de su carácter, el valor, el patriotismo y el espíritu de independencia, juntamente con la piedad religiosa y el espíritu aventurero y batallador. (Revilla y Alcántara 1872:II, 16-17)

Así, no es raro ver en las historias literarias de la segunda mitad del siglo caracterizaciones de la nación española basadas en ambos elementos, que se pueden ampliar y multiplicar en listas de elementos subsidiarios:

> ...los caracteres del genio español en todas las edades, épocas y periodos de nuestra historia literaria, tales son: el fuego, entusiasmo y riqueza de imaginación, que siempre distinguió a nuestros poetas; las ideas de patria, religión y amor a la institución monárquica, que en todas ocasiones inspiró al genio, y fueron poderosos incentivos del arte, además de una prodigiosa fecundidad reconocida por los mismos extranjeros, de que dieron muestras muchos escritores. Añádanse a estos caracteres los que reflejan las costumbres, como son: la galantería, el respeto a la mujer, los altos conceptos del honor, la lealtad y amor filial que resplandecen en casi todas las obras de más valía de poetas y literatos de todos los periodos de nuestra historia literaria, y se tendrá cabal idea de los caracteres del genio e inspiración de los poetas castellanos. (Rodríguez Miguel 1892,9)

6.3.2.3.- Concepto de historia:

Si en general en el género de la historia literaria el objetivo didáctico está siempre presente, esto es, por supuesto, más cierto y más evidente en el caso de los manuales de enseñanza. Así, los autores subordinan explícitamente su labor, no sólo a los designios legales del sistema educativo correspondiente, como ya hemos indicado, sino también al público y al nivel de enseñanza al que desean atraer. Así, justifican una relativa simplificación en el tratamiento de los autores y las obras, en función de un mayor atractivo para un público todavía ajeno a la materia que tratan:

> Aunque se deduzca fácilmente de su título el objeto de esta obrita, que hemos ordenado con preciosas notas de un docto literato, convendría añadir no obstante que sólo se dirige a grabar en la memoria de los jóvenes alumnos, con una breve y grata lectura, durante el curso de sus primeros estudios, los nombres de los escritores clásicos, o más notable de nuestra literatura; dándoles a conocer al mismo tiempo con crítica literaria las producciones más selectas de cada uno de ellos, para contribuir por este medio a inspirar desde temprano el gusto a las bellas letras españolas. (Déniz 1853:5)
>
> Es, pues, indispensable mantenerse en un término medio, muy difícil de precisar, y acometer la ardua empresa de escribir un tratado elemental, muy claro,

> metódico y de poca extensión, que cuando menos sirva para preparar el espíritu de los alumnos para más profundos y detenidos estudios. (Revilla y Alcántara 1872:I, VIII)
>
> Como encarecer la importancia de nuestra literatura patria es del todo inútil, nos concretaremos a manifestar el objeto de este trabajo, o sea, el de hacer un libro *elemental* que a la vez que sirva para aquellos que carecen de toda noción de esta asignatura, sirva igualmente para los que con alguna cultura literaria deseen ordenar y ampliar sus conocimientos, así como también para aquellos que, dedicados especialmente a estas tareas, necesiten ver de una ojeada los datos más culminantes y las fuentes literarias más imprescindibles para sus estudios. (Arpa 1889,s.p.)

Por otra parte, los propios autores de los manuales son conscientes de la diferencia –en objetivos y por tanto en profundidad, ambición y extensión– que los separa de los redactores de Historias de la Literatura –como Bouterwek, Amador de los Ríos o Ticknor-, de manera que el afán pedagógico, afirman, justifica la mayor simplicidad y brevedad de los textos.

> Nuestro propósito ha sido escribir un Curso histórico-crítico de la literatura española para uso de la juventud, no una historia extensa. Iniciada esta última idea por el Sr. José Amador de los Ríos, y llevada a término hasta finalizar el siglo XV con pasmosa erudición y gran sabiduría crítica, a él corresponde perseguirla y darla glorioso remate... no podíamos pretender seguirle en su grandioso proyecto... Podrá decirse que nuestra idea está realizada por M.G. Ticknor en su *Historia de la literatura Española*, y más cuando sus traductores los señores D. Pascual Gayangos y D. Enrique Vedia la adicionaron con notas curiosísimas, críticas e históricas... pero en la parte crítica, unas veces por diminuta, y otras por no haber penetrado con seguridad en el espíritu de algunos escritores, nos parece que no hay poco que enmendar y aun suplir. (Fernández Espino 1871:III-IV)

Este afán didáctico es, quizás, también, el que les lleva a preferir generalmente el desarrollo cronológico, en vez de la clasificación taxonómica al modo de Gil de Zárate. De hecho, hay quien reprocha a dicho autor el que primase la taxonomía por encima de la narración:

> Siendo esto así, el método de exposición, sin producir desorden, confusión y aun anacronismos, no puede ser otro que el de la misma historia de los acontecimientos humanos: cualquiera crítica que no tenga base en este principio, no puede explicar lógica y satisfactoriamente las causas de las evoluciones en el gusto literario" (Fernández Espino 1871:VII)
>
> Este método de juntar los géneros literarios, prescindiendo de la cronología y aun de la historia, después de no producir... la claridad que sus autores creían encontrar por tal medio, tiene el gravísimo inconveniente de que haya necesidad de formar tantos juicios de cada escritor, como fueron las materias en que se había distinguido. (Fernández Espino 1871:VII)

En cualquier caso, al igual que sucedía en las historias literarias estudiadas hasta ahora, y al igual que en el caso del manual de Gil de Zárate, en los demás manuales escritos durante la segunda mitad del siglo XIX, la actividad historiográfica, es decir, la constitución de los manuales, la selección de los autores y su disposición en el texto se

subordina al espíritu nacional: sólo aquellas obra que representen los verdaderos valores e inquietudes del pueblo tendrán cabida en los manuales de enseñanza –como en las historias de la literatura-:

> Esta obra no tiene por objeto la narración y examen de todos los escritores, sin distinción de mérito, que forman el innumerable catálogo de nuestros sabios e ingenios, sino el estudio de los que dan carácter al espíritu español. (Fernández Espino 1871:XVI)
>
> Todos cuantos enseñan, o en algún modo, aunque débilmente, influyen en la trabazón y el giro histórico de las ideas, hábitos y sentimientos del pueblo español, en ella están incluidos. (Fernández Espino 1871:XVI)

6.3.2.4.- Periodización

También en cuanto a la periodización se muestran los autores de estos manuales escasamente originales con respecto a la tradición anterior. Fernández Espino, por ejemplo, desarrolla una clasificación por siglos; Déniz, por su parte, divide su historia en "tiempos caballerescos (desde mediados del siglo XII hasta fines del XV)", "siglo de Carlos V (primera mitad del siglo XVI)", "Reinados de los tres Felipes y Carlos II (segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII)" y "Siglo decimoctavo"; Revilla y Alcántara optan por dividir la historia literaria, a la manera de Amador de los Ríos, en solamente dos épocas: la Edad Media y la Edad Moderna, mientras que Rodríguez Miguel, aunque denosta la periodización a partir de membretes tomados de la historia *tout court*, establece dos únicos periodos:

> El primer *ciclo* comprende: desde los orígenes y primeros monumentos de la literatura castellana, hasta la propagación y el establecimiento definitivo de la imprenta en España, fecha que puede fijarse al finalizar el reinado de los Reyes Católicos... Comprendemos en el lapso de tiempo del segundo *ciclo*, desde 1504, muerte de Isabel la Católica, hasta el año 1800, en el que damos por terminada nuestra tarea. (Rodríguez Miguel 1892,11)

Arpa y López, por su parte, añade una tercera época a las anteriores, época que comienza en el siglo XVIII y que alcanza hasta el momento en que escribe su historia:

> *Primera época*: La primera época comienza a fines del siglo XII con el *Poema del Cid*, y termina a fines del siglo XV con la muerte de Isabel la Católica...
>
> *Segunda época*: Esta Segunda época, que empieza con nuestro *Renacimiento literario* y termina con la muerte de Carlos II...
>
> *Tercera época*: La tercera época, que comienza con la dinastía de Borbón, y sigue hasta nuestros días... (Arpa 1889:3)

Apenas aparece, como puede verse, por tanto, periodización alguna en la que se destaque ningún siglo de la historia española como "Edad de Oro" de la literatura española. Tan sólo Fillol insiste en este aspecto, calificando al siglo XVI como "siglo de oro de nuestras letras":

> Hemos llegado, por fin, al gran siglo, al siglo de oro de nuestras letras, objeto principal de nuestro estudio, no tanto porque los modelos a él pertenecientes puedan ser considerados como a la belleza ideal en sus respectivos géneros, sino por cuanto después de él, y de la laguna que le siguió y separa de nosotros, la literatura de nuestro siglo es ya un cuadro del que aún no nos hallamos a la conveniente distancia para apreciarle en todo su valor, y deducir de él las necesarias apreciaciones que erigirse deben en cánones fundamentales del buen gusto. (Fillol 1861,363)

Mayor consistencia tiene, en cambio, la apreciación del último tercio del siglo XVII como un periodo de decadencia en la literatura española, en especial en los géneros dramático y lírico. Así lo aceptan la mayoría de los autores:

> En la poesía dramática la decadencia de fines del siglo anterior continuó incrementando más y más durante el periodo de que nos ocupamos, y solos dos son los autores que alcanzaron el que se haga de ellos mención por la mayoría de los críticos. Es el uno D. Antonio Zamora... Fue el otro D. José Cañizares. (Fillol 1861,591-2)
>
> En suma: Garcilaso, Fray Luis de León, Herrera y Rioja son los perfeccionadores, los verdaderos padres del lenguaje poético empleado por los líricos españoles de los siglos XVI y XVII; en los cuales, si subió muy alto, cayó también en grandísima decadencia, merced a los extravíos de los Ledesmas y los Góngoras, jefes de los grupos de poetas que enarbolaron la bandera del mal gusto literario. (Revilla y Alcántara 1872,II, 458)
>
> La postración de la literatura llegó, por los tiempos a que nos referimos, al extremo más grande y lamentable. Una esterilidad y una depravación sin ejemplo en la historia de las letras españolas, fueron las señales más inmediatas y características de semejante postración. El mal gusto literario... se apoderó por completo del arte literario español, erigiendo en sistema de doctrina todos los desvaríos de aquellos apóstoles del mal gusto. (Revilla y Alcántara 1872,II, 725)
>
> La decadencia de nuestra poesía lírica en este siglo XVII es un hecho admitido por todos los críticos, y cuya explicación puede extensamente leerse en los autores de más nota que hasta aquí hemos citado. (Arpa 1889,223)
>
> Durante toda la primera mitad del siglo XVIII continuó aquella tristísima decadencia, que ya en los últimos años del siglo anterior había conseguido anegar nuestro genio literario en las turbias aguas del culteranismo y del conceptismo. La lírica, el teatro, la misma oratoria sagrada, no eran sino campo de las mayores extravagancias, de los más disparatados delirios, hasta de las obscenidades menos disculpables y más desgraciadas; y aquella lengua que había servido a nuestros grandes escritores del siglo de oro para producir tantas sublimidades y tantos primores de pensamiento y de estilo, arrastrábase ahora, descoyuntada y envilecida, como esas pobres mujeres que, sucias, astrosas y llevando en su piel las marcas de todas las degradaciones y de todas las miserias, entretienen a las gentes en las plazuelas y encrucijadas con repugnantes y desmañados juegos de volatinería. (García Al-Deguer y Giner de los Ríos 1889,484)
>
> Para nosotros, causas artísticas que no son propias únicamente de nuestra patria, desenvolvimiento de la ley natural de todo cuanto existe, pudieran dar explicación a lo que se ha dado en llamar decadencia de nuestro teatro, y que, por lo que a él se refiere, podíamos determinadamente señalar en el afán con que se procuraba lo mejor, y en el

> olvido de los legendarios y característicos atributos de la inspiración castellanas; unidas estas causas al inmoderado afán de imitar lo clásico, no en sus prístinas fuentes, sino en las cenagosas aguas del neo-clasicismo francés. (Rodríguez Miguel 1892,608-9)

6.3.3.- Recapitulación

Los manuales de enseñanza, que como ya se ha apuntado en el capítulo 4 de este estudio no son nuestro objeto primario de estudio, tienen sin embargo un gran interés como muestra de la aceptación y de la penetración de las teorías románticas en la crítica literaria española del XIX, y como elemento transmisor de estas teorías al gran público, más alejado de las historias de la literatura eruditas, a través de un sistema educativo nacional que, por primera vez, dio cabida a la historia literaria como materia de enseñanza, como complemento primero, y como sustituto después, de las tradicionales asignaturas de Retórica y Poética.

Efectivamente, los manuales analizados en este capítulo, con el de Gil de Zárate a la cabeza, muestran una total sincronía con las historias literarias anteriores (las de Bouterwek o Sismondi, por ejemplo) o contemporáneas (Ticknor, Schack, etc.) en sus planteamientos generales y en sus juicios acerca de los autores y las obras concretas. Así, por ejemplo, la evolución del concepto de literatura para abarcar sólo aquellas obras escritas que "manifiestan la belleza" está plenamente asentada ya en todas estas obras, como lo está la idea romántica del *Volksgeist*, y su íntima relación con el proceso de composición literaria. No sólo eso: incluso la definición del propio espíritu nacional español es, en estos manuales, directamente deudora de la visión romántica de los extranjeros sobre España: tópicos como la religiosidad, la caballerosidad o el sentimiento del honor, o incluso, aunque con mayores reticencias, el orientalismo, traspasan la frontera española y se asientan en la concepción que los propios críticos españoles plasman sobre sí mismos.

Por otra parte, y en lo puramente literario, la adopción de los planteamientos románticos supuso también la elevación de determinados géneros por encima de otros, en especial los géneros populares, que pasaron a considerarse como más propios del espíritu nacional; junto a ellos, unas pocas obras debidas a autores cultos, pero que también supieron empaparse y apropiarse de dicho *Volksgeist*, ocupan el centro del canon en los manuales de enseñanza de este siglo. Se trata, notoriamente, de los autores dramáticos del Siglo de Oro (Lope de Vega, Tirso y, sobre todos ellos, Calderón de la

Barca) o el *Quijote* de Miguel de Cervantes, obra que ocupa un innegable lugar de privilegio en la historiografía literaria española de esta época.

Como hemos visto en los capítulos precedentes, y como continuaremos viendo inmediatamente, la situación del canon literario es muy similar en el campo de las primeras historias literarias, de manera que bien puede decirse que los manuales continúan la labor de aquéllas, adaptándolas al público estudiante, y sirviendo así de difusoras –de nacionalizadoras, a través de la educación– de las nuevas ideas estéticas e historiográficas introducidas en España por el movimiento romántico. Cuando nos ocupemos de los manuales del primer tercio del siglo XX (capítulo 6.12) observaremos una mayor disparidad en la valoración de autores y obras, pese a mantenerse idéntica subordinación a los planes educativos, por un lado, y a los principios estéticos dominantes, por otro.

6.4.- George Ticknor: *Historia de la literatura española*

El hispanista estadounidense George Ticknor publicó en 1849 el original en inglés de su *History of Spanish Literature*, que fue casi inmediatamente traducido y anotado en español por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, y publicado en cuatro tomos entre 1851 y 1856[134]. Su obra alcanzó gran popularidad, tanto en España como en Estados Unidos, donde vio cuatro ediciones durante el siglo XIX, y tres versiones reducidas en 1866, 1878 y 1893, además de ser traducida al alemán, al francés y, por supuesto, al español (Fernández Cifuentes 2004:256; Romero Tobar 1997:173).

Se trataba de la primera historia de la literatura, a diferencia de las de Bouterwek y Sismondi, que no formaba parte de un proyecto más amplio, sino que nacía del interés específico de su autor por la literatura española en concreto. Dicho interés le llevó, como a otros hispanistas decimonónicos (como al conde de Schack prácticamente por la misma fecha) a viajar a España en varias ocasiones, y reunir una importante biblioteca de manuscritos e impresos que sirvió de base para su historia, que a su muerte legó a la Biblioteca Pública de Boston.

Este interés focalizado en España explica el que su historia sea más completa que las anteriores en número de obras y en profundidad de los juicios, y también que esta historia se convirtiese desde su publicación en una referencia indispensable en la historiografía literaria española, sobre todo teniendo en cuenta que prácticamente hasta finales del siglo XIX la *Historia* de Ticknor sólo tenía que competir con la frustrada *Historia Crítica de la Literatura Española* de Amador de los Ríos, y con los diversos manuales destinados a la enseñanza, de los que ya nos hemos ocupado, y cuya estrechez de miras los hacía inservibles como referencia erudita. La *Historia de la Literatura Española* de Ticknor incluía, además, una novedad notable con respecto a las de Bouterwek o Sismondi, como es la inclusión de fragmentos de los textos comentados, lo que la convierte al mismo tiempo en una historia y una antología de los textos fundamentales.

La obra del historiador estadounidense fue sin embargo criticada por algunos de sus contemporáneos, especialmente por Amador de los Ríos, por carecer de un "plan y método", y por no haber descubierto "los principios fundamentales de nuestra civilización, cual indestructibles cánones de nuestra historia" (Amador de los Ríos

[134] La figura de Ticknor ha sido objeto de diversos estudios en su país de origen,, tales como Hart (1954), Dewey (1928) o Rathbun (1960).

1861-5: I, LXXXIX-XC). Esta crítica pone de manifiesto tanto el orgullo patriótico de Amador, que ya hemos comprobado en su traducción de Sismondi, como su mayor cercanía con los principios vigentes del romanticismo crítico, que, aunque siguen teniendo una importante influencia en Ticknor, dejan paso a una cierta independencia del historiador estadounidense, que basa su obra en el análisis y estudio de los documentos, intentando no supeditarlos a ideales estéticos o nacionalistas.

En esta línea insiste precisamente Romera Navarro en el apartado dedicado a Ticknor en su *El Hispanismo en Norteamérica* (1917:43-53):

> La obra está hecha a conciencia. Su exactitud, rigor científico y escrupulosidad son notables. Característica de la labor literaria de Ticknor es la minuciosidad. En todas las páginas se revela la excepcional cultura literaria del autor y su larga preparación... La crítica, juiciosa e imparcial... (Romera Navarro 1917:49)

6.4.1.-Planteamientos generales

6.4.1.1.- Concepto de literatura

Un aspecto en el que Ticknor continúa claramente la línea de sus antecesores es en la selección de los géneros incluidos en su historia, como pertenecientes al ámbito de la literatura. En efecto, y aunque una vez más carecemos de una definición explícita, el repaso a la obra nos permite deducir que en ella se incluyen todos los géneros de poesía, prosa de ficción y teatro, es decir, las Buenas Letras, y además otros dos en los que, aunque como elemento secundario, también aparece el elemento estético: la historia y la didáctica. La inclusión de la historia venía avalada por los precedentes inmediatos, pero la del género didáctico podría resultar más discutible, incluso para la mentalidad romántica; de ahí que el propio historiador se ve en la obligación de justificar su decisión:

> El último ramo de la literatura que por razón del estilo entra bajo la jurisdicción de la crítica, es la prosa didáctica, porque siendo, como es, ajena a toda cualidad poética, la parte de ornamento es en ella más accidental que en ningún otro género. (Ticknor 1851-6:III, 407)

6.4.1.2.- Concepto de nación

¿A qué se refiere exactamente Ticknor al hablar del "pueblo español"? Básicamente, como veremos, su historia se ocupa de "aquella antigua raza castellana, que bajando de los montes, que fueron su asilo, llenó la Península toda de sus heroicas hazañas" (Ticknor 1851-6:IV, 155-6). A partir de este extracto, parecería que la definición de España manejada por Ticknor no se aparta demasiado de la de Bouterwek o Sismondi; sin embargo, hay algunas diferencias importantes y significativas, como el

empleo, por primera vez en la historiografía española, del concepto de "raza" –sustituyendo al más genérico "pueblo" de Bouterwek o Sismondi-, o el que Ticknor maneje un concepto más amplio, pero también más contradictorio, de lo español.

En efecto, en el eje temporal sí coincide el hispanista de Boston con la propuesta de los historiadores precedentes: su historia arranca en la Edad Media, en un momento no muy preciso, ya que "muy difícil es, por no decir imposible, designar con precisión la época en que nació la poesía española, o hablando con más propiedad, castellana" (Ticknor 1851-6:I,15). Varios hechos convergen en este punto de la historia que lo hacen propicio como hito de partida: nacen las lenguas romances del norte, en especial la castellana -privilegiada desde el comienzo de la historia nacional– y también, a causa del choque con los invasores musulmanes, se forja el espíritu del pueblo español que había de perdurar a través de los siglos:

> Y no debe causar sorpresa lo que acabamos de decir, porque el carácter nacional de los españoles, tal cual ha existido desde su desarrollo hasta nuestros tiempos, se formó al comenzar la importante lucha causada por el desembarco de los árabes al pie de la roca de Gibraltar, y terminada sólo en tiempo de Felipe III, con la dura expulsión de los miserables restos de aquel pueblo... (Ticknor 1851-6:I, 109)

En cambio, la amplitud de lo español en el eje geo-lingüístico o cultural es distinta que la acotada por los historiadores anteriores. Al estudiar la literatura española, "o hablando con más propiedad, castellana" (Ticknor 1851-6:I, 15), el recién nacido dialecto castellano queda elevado a rango de idioma nacional, pero ello no supone obviar la literatura producida en otras lenguas romances peninsulares, a excepción del portugués: así, se incluyen como parte de la literatura española las *Cantigas* en gallego, la literatura provenzal producida en España, o la literatura catalana medieval. Estas otras literaturas peninsulares, sin embargo, desaparecen del texto en el momento en que el castellano se impone en todos los reinos cristianos, por razones morfológicas y estilísticas propias de los distintos dialectos, según Ticknor:

> Es un hecho indudable que en el primer tercio del siglo XVI el castellano predominaba ya en la poesía y amena literatura, en toda la costa del Mediterráneo. (Ticknor 1851-6:I, 360)
>
> El cambio no fue por cierto ni injusto ni inoportuno: la lengua del Norte era en aquel tiempo más llena, robusta y rica en idiotismos, y bajo todos los conceptos más apta y adecuada que los dialectos del sur, para ser la lengua nacional. (Ticknor 1851-6:I, 362)

Además, Ticknor también incluye en su historia a dos autores que, si bien literariamente ocupan un segundo plano, sin embargo son significativos por el mero hecho de aparecer como "literatura española". Se trata del rabino Sem Tob, autor de los

Proverbios morales y a quien se atribuye también la *Danza de la muerte*, y el anónimo redactor del *Poema de José o Yusuf*, poema aljamiado (es decir, escrito en romance pero con grafías arábigas) que narra el episodio bíblico de José y sus hermanos a partir de la tradición coránica. El hecho de que dos autores de cultura hebrea (aunque Sem Tob fue cristiano converso) y árabe sean incluidos en el canon, si bien en un lugar secundario, sirve para acentuar la convicción de que es el factor lingüístico, por encima del geográfico o el cultural-religioso, el empleado en el momento de definir lo español, máxime cuando los autores hispano-árabes e hispano-hebreos, e incluso los cristianos que empleaban el latín como medio de expresión, quedan excluidos de la historia.

Por otra parte, no está de más insistir en que lo castellano, aunque no es lo *único* español, sí es, también en Ticknor, lo *esencial* español, tanto en extensión lingüística y geográfica como en características propias del espíritu del pueblo. Ya hemos visto más arriba cómo la nación española era definida a partir de la raza castellana primigenia, y cómo sus cualidades se formaron en la lucha contra el invasor africano. De este origen nacen las dos cualidades que, como decía también Sismondi, constituyen el núcleo del carácter nacional español, tal y como se refleja intemporalmente en su literatura:

> Pero hay en la literatura española dos signos tan peculiares y exclusivos de ella, que es forzoso fijarlos desde el principio como puntos de partida, a saber la fe religiosa y la lealtad caballeresca. (Ticknor 1851-6:I, 109)
>
> Pero la poesía castellana fue desde sus principios, de una manera harto notable, la expresión fuerte y robusta de las opiniones y el carácter del pueblo: sus primeros atributos son la sumisión religiosa y la fidelidad caballeresca... a vista de este fenómeno singular no debe causarnos extrañeza el ver, en adelante, que la obediencia a la Iglesia y la fidelidad al Rey resplandecen constantemente en la literatura española, y la comunican su noble espíritu...: de modo que, si por una parte su desarrollo primitivo los hace indudablemente nacionales, esa misma nacionalidad los hace también duraderos y permanentes. (Ticknor 1851-6:I,110)

Y estas dos cualidades, a su vez, encierran igualmente el germen del vicio y de la decadencia: al igual que en la historia de Sismondi, la intolerancia religiosa y el absolutismo político (más lo primero que lo segundo, en el caso de Ticknor) ahogarán las energías del espíritu nacional:

> El espíritu religioso, que había dado cierto colorido de magnanimidad y de heroísmo a las formas más rudas del entusiasmo militar, así como a las hazañas mismas del pueblo durante su larga lucha con los infieles, degeneró en un fanatismo fiero e intolerante, que de él están llenos los romances populares y las novelas de la época, y que el teatro nacional en más de una forma viene a ser su extraño y grotesco monumento. (Ticknor 1851-6:II, 18)
>
> La antigua religión del país, rasgo el más visible y característico de la fisonomía nacional... se hallaba ahora tan pervertida y cambiada de su verdadero carácter por una intolerancia calificada de virtud, que llegó a convertirse en un instrumento de opresión tal, cual nunca antes se había conocido en Europa. (Ticknor 1851-6:III, 445)

> La sumisión pues de los españoles en un despotismo indigno y feroz, y su fanatismo religioso, no fueron obra de la Inquisición ni de una monarquía corrompida; al contrario, la Inquisición y el despotismo fueron el resultado natural de la antigua lealtad y celo religioso, exagerados y mal dirigidos. (Ticknor 1851-6:II, 20)

La época en la que Ticknor viajó por España era, de hecho, un periodo en el que ambos vicios nacionales se manifestaban nuevamente en toda su crudeza, bajo el mandato del absolutista Fernando VII

> La época mencionada era de las más tristes y sombrías del reinado de Fernando VII... el poder absoluto del monarca no había pasado aún al dominio del examen público, y su gobierno, que había restaurado la inquisición y respiraba su mismo espíritu, comenzó imponiendo el silencio a la imprenta, y empleó su influencia en esfuerzos para extinguir toda idea de mejora, adelanto y estudios. (Ticknor 1851-6:I, II)

El tercer elemento tradicionalmente atribuido por los críticos románticos al espíritu nacional, en el que insistían tanto Bouterwek como sobre todo Sismondi, esto es, el orientalismo, apenas tiene cabida en la obra de Ticknor, ni siquiera en aquellos géneros, como los romances, en que los eruditos europeos tendían a encontrarla con mayor frecuencia. Así en el aspecto lingüístico, por ejemplo, afirma que "se ve al idioma nacional saliendo de las ruinas del latín corrompido y poco o nada alterado por la influencia del árabe" (Ticknor 1851-6:I, 15). Ello a pesar de que el espíritu del pueblo se ha mantenido inalterable desde los tiempos de su nacimiento durante la reconquista (y aun antes, en su lucha contra los romanos) hasta la reciente guerra contra el ejército napoleónico:

> Son aún la misma raza de hombres que por dos veces contuvieron el empuje del islamismo y salvaron de la cristiandad y la civilización en Europa, los mismos que pelearon entre las humeantes ruinas de Zaragoza y que sucumbieron dos mil años antes en Sagunto. No han perdido nada de su vigor y energía; y mientras conserven el sentimiento de su honra, la sinceridad y el desprecio de todo lo que es bajo e indigno, dotes que fueron por mucho tiempo las de su carácter nacional, no hay que temer que degeneren. (Ticknor 1851-6:IV, 155)

Así pues, y pese a la distancia que Amador de los Ríos intentará marcar con su contemporáneo estadounidense, la obra de Ticknor mantiene, casi sin alterarlos, los anclajes fundamentales del género de la historia literaria desarrollados durante el romanticismo, si bien, como iremos viendo, y salvo ocasionales pasajes de exaltación estética o patriótica, su retórica y sus juicios suelen ser bastante más templados que los de Bouterwek o Sismondi, o que los de sus inmediatos sucesores, el conde de Schack o el propio Amador de los Ríos.

6.4.1.3.- Concepto de historia

Aunque Ticknor no lo hace explícito en los preliminares de su obra, lo cierto es que el modelo de historia a partir del cual se configura su texto es similar al de los historiadores románticos anteriores y contemporáneos. Predomina en ella el elemento narrativo, un hilo argumental cronológico (aunque falte, en opinión de Amador de los Ríos, la idea central) que se impone a la clasificación por géneros o incluso por idiomas.

Además, se advierte en la obra de Ticknor la misma doble vertiente, retrospectiva y prospectiva que caracteriza a muchas otras historias de la literatura, de modo que uno de los objetivos implícitos de la *Historia de la literatura española* es contribuir al renacer de la nación y sus letras. La siguiente cita, que corresponde al párrafo final de la historia de Ticknor, así lo atestigua:

> No: yo confío en que un pueblo como el español, valiente, altivo aún, y leal en sus clases menos favorecidas, ya que no en aquellas cuyos nombres apenas y rara vez reflejan la gloria que heredaron, llegará con el tiempo a crear una literatura acomodada a su noble carácter y a su natural poético. Los antiguos romances no volverán ya más, porque los sentimientos que los produjeron pertenecen ya a la historia. El antiguo drama no resucitará, porque ni aun en España podría la sociedad tolerar hoy día su desenvoltura y excesos... Pero el pueblo español, aquella antigua raza castellana, que bajando de los montes, que fueron su asilo, llenó la Península toda de sus heroicas hazañas, tiene seguramente delante de sí un porvenir digno de su antigua gloria, un porvenir lleno de materiales para la historia, y una poesía, si cabe, más noble aún. Dichoso él si, indoctrinado por la experiencia, ha llegado a comprender que, al paso que la reverencia a lo que es noble y digno constituye la esencia de la inspiración poética, y que la fe y los sentimientos religiosos son sus más firmes fundamentes, hay también cierta especia de respeto y lealtad bastarda, que así degrada al que hace alarde de ella como al que es objeto de su culto; cierta sumisión ciega y exagerada a la autoridad sacerdotal, que rebaja y envilece las más nobles facultades del alma, y que es tanto más peligrosa cuanto más sutilmente se insinúa. Pero ¡ay de él, si desprecia el aprovechamiento de esta lección solemne, escrita por el dedo mismo de Dios en los muros vacilantes del alcázar de sus antiguas instituciones; porque sonó ya la última hora de su brillante carrera de civilización y de literatura! (Ticknor 1851-6:IV, 155-6)

6.4.1.4.- Periodización

Como en otros historiadores decimonónicos, cabe apreciar en Ticknor una concepción narrativa casi orgánica, basada en etapas análogas a las de infancia, juventud, madurez y vejez; efectivamente, como vamos a analizar detenidamente más adelante, en su historia de la literatura española se pueden identificar los momentos de origen (en un punto indeterminado de la Edad Media, en consonancia con el nacimiento de los dialectos romances), crecimiento (hasta el siglo XV), culminación (siglos XVI y XVII), decadencia (final del siglo XVII y siglo XVIII) y recuperación (segunda mitad del XVIII y tal vez principios del XIX). Por otra parte, a partir del momento de su origen (no muy claramente definido, como hemos visto) en la Edad Media, y teniendo

siempre en cuenta la fundamental unidad que caracteriza a toda la literatura española, Ticknor realiza una división de la literatura española en dos grandes periodos: en el primero predominan los elementos nacionales de la literatura española, mientras que el segundo está caracterizado por las modificaciones que se producen en esos elementos indígenas merced a las influencias de otras literaturas extranjeras:

> Dos son, por consiguiente, las divisiones que admite a nuestro entender la historia de la literatura española: abraza la primera la poesía y prosa nacional desde su origen hasta los tiempos de Carlos V, y la segunda contiene la parte en que, siguiendo las huellas de los escritores italianos y provenzales, fue, según el gusto dominante, separándose, ya más, ya menos, del carácter y genio nacional: el conjunto de ambas épocas constituirá un cuadro completo en que se verá los elementos constitutivos de la literatura española, según ha existido hasta nuestros días. (Ticknor 1851-6:I, 9-10)

De este modo, el Renacimiento se constituye como el gran hito evolutivo en la historia de la literatura española: el momento en que se produce un giro en el quehacer literario, y sobre todo en el modo en que la literatura nacional se relaciona con el carácter del pueblo español. Esta división –pese a las evidentes continuidades que existen entre uno y otro periodos– es una innovación de Ticknor con respecto a las historias de Bouterwek y Sismondi, en las que el siglo XVI y el XVII se presentaban sin solución de continuidad, acentuando más los rasgos comunes que los diferentes, y relacionando, en todo caso, el siglo XVII con la decadencia pronunciada de la primera mitad del XVIII.

6.4.2.- Análisis detallado

6.4.2.1.- Edad Media

Ya hemos observado que Ticknor, como Sismondi y como Bouterwek, situaba en un punto no definido de la Edad Media el nacimiento de la literatura española, y que ya en esos primeros inicios, al calor de la lucha contra el invasor musulmán, pueden rastrearse en ella los rasgos fundamentales que la acompañarán a lo largo de toda su historia:

> Dotada de una temperatura dulce, de un suelo feraz, favorecida y adornada con las reliquias de la civilización romana... y poblada por una raza cuya imaginación y fogoso carácter han sobrevivido a las convulsiones y trastornos que por tantos siglos la han agitado, se ve rayar en la península ibérica la aurora del sentimiento poético... con sus caracteres distintivos. (Ticknor 1851-6:I, 8)

El origen de la literatura castellana, por lo tanto, debe situarse en el inicio de la reconquista, momento en que los pueblos cristianos del Norte comienzan a desarrollar su idioma propio y nacional al tiempo que forjan su carácter en la batalla contra los invasores:

> Los cantos se mezclan al estrépito de las armas: el primer acento de la musa castellana es el eco del sentimiento popular, la primera piedra que sirve de cimiento a la literatura nacional es una voz que se oye entre combates y batallas, entre acometidas y algaradas; en una palabra, la primera composición de la poesía española es la expresión de la energía y heroísmo que animaba a la población cristiana, y le hacía acometer una lucha reñida de más de siete siglos, que debía concluir con la total expulsión de sus enemigos. (Ticknor 1851-6:I, 10-11)

Coherentemente con este origen bélico, las primeras composiciones literarias serán también épicas, a diferencia de los cantares líricos existentes en otras naciones europeas; y serán composiciones extensas (cantares de gesta), y no los romances breves que, hay que suponer, son un producto posterior:

> Los indicios que sirven de guía en esta investigación, no son ni romances ni aquellas composiciones ligeras con que generalmente se anuncia la poesía popular en las literaturas de las demás naciones, y que tanto abundan en la española, sino monumentos notables por su extensión e importancia, vestíbulos grandiosos de una poesía singular en sus principios. (Ticknor 1851-6:I, 16)

La primera de estas composiciones, o al menos la más antigua de las conservadas, es el *Poema de Mío Cid*, que se sitúa en torno a 1200 (aunque en nota se deja constancia de la dificultad de establecer una fecha con seguridad). El personaje del *Poema* no es uno arbitrariamente elegido de entre los héroes de la historia épica española, sino "el Cid, que es el héroe popular de la España caballeresca" y "por tanto, tiene todo el colorido y carácter nacional del país" (Ticknor 1851-6:I, 16)

La valoración del poema se basa por lo tanto en el fondo, que es nacional en sí mismo, más aún que en la forma, de la que se elogia principalmente su sencillez a pesar de lo rústico del idioma en aquellos primeros momentos. Así, se afirma que es una obra repleta de "construcciones indecisas, imperfecta en sus formas, desnuda de las partículas que dan gracia y rigor a los idiomas modernos; pero respirando en medio de eso el espíritu audaz, noble y original de aquellos tiempos" (Ticknor 1851-6:I, 21). Y se insiste: "Mas nada perjudica esta circunstancia al valor intrínseco de la obra, que es verdaderamente sencilla, grande y nacional" (Ticknor 1851-6:I, 20); "todo él es original y singularísimo, a la par que nacional, noble y cristiano: respira por doquier verdadero espíritu español" (Ticknor 1851-6:I, 26)

El juicio altamente positivo que merece este poema queda más claramente expresado en la comparación con otras naciones en el mismo periodo de tiempo:

> ...en los diez siglos transcurridos desde la ruina de la civilización griega y romana, hasta la aparición de la *Divina Commedia*, ningún país ha producido un trozo de poesía más original en sus formas, y más lleno de naturalidad, energía y colorido. (Ticknor 1851-6:I, 26)

Tras el *Poema del Cid*, el resto de poemas extensos de la Edad Media temprana merecen poca atención, y juicios mucho más templados, por parte del historiador estadounidense: apenas se dedica espacio a analizar el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipcíaca* o *La adoración de los Tres Reyes Magos*, mientras que Berceo es considerado como poeta: del *Duelo de la Virgen* elogia la "sencillez pueril y religiosa ternura" que "caracteriza tanto al autor como a su siglo" (Ticknor 1851-6:I, 36) y deja constancia "sus mejores versos se encuentran en el poema de los *Miraclos de Nuestra Señora*" (Ticknor 1851-6:I, 35).

El rey Alfonso X el Sabio, en cambio, es el primer autor de la historia en merecer un capítulo individual, en virtud de su obra como poeta, traductor, innovador lingüístico y e historiador. El concepto de literatura aplicado (no tan amplio como el empleado en el siglo XVIII, pero ciertamente más amplio que el actual) eleva el nivel de importancia de esta figura por encima de lo que lo haría su mera consideración como poeta o prosista. Además, su papel en la nacionalización del castellano lo convierte en un hito imprescindible: "él fue el primero que hizo al castellano lengua nacional, disponiendo que la Biblia se trasladase a dicho idioma, y mandando además que se usase en todos los procedimientos legales" (Ticknor 1851-6:I, 48)

Cabe señalar, por otra parte, que, a diferencia de lo que ocurría con el *Poema de Mío Cid*, en el caso de Alfonso X Ticknor centra sus alabanzas más en la forma que en el fondo, destacando que "en punto a estilo y lenguaje, no sólo son superiores [las *Partidas*] a cuanto antes había producido la prosa castellana, sino a cuanto produjo más adelante en mucho tiempo" (Ticknor 1851-6:I, 58), o que "su movimiento grave y mesurado, su entonación solemne, rasgos característicos que ha conservado siempre la prosa española" (Ticknor 1851-6:I, 59). En la misma línea de elogios se sitúa don Juan Manuel, a quien se considera fundador de la prosa de ficción en castellano.

Una actitud igualmente benevolente preside el acercamiento a la obra del Arcipreste de Hita, a quien por su carácter satírico se compara con Chaucer, y al rabí Sem Tob, de índole moral y didáctica, y que representa "en su espíritu y en su intención moral, la mezcla de las dos religiones que a la sazón dominaban en España, y la

amalgama de los elementos de la civilización oriental y occidental que después se retrataron en la poesía española" (Ticknor 1851-6:I, 105)

El capítulo VI de esta primera parte merece especial atención. En él, Ticknor clasifica las obras pertenecientes a la literatura popular castellana (de donde se deduce que las citadas hasta ahora, incluido el *Poema de Mío Cid* eran consideradas cultas), y distingue cuatro clases diferentes: los romances, las crónicas, los libros de caballería y el teatro, géneros que "encierran el rico tesoro de la literatura española durante el último tercio del siglo XIV, todo el XV y parte del XVI" (Ticknor 1851-6:I, 113)

Llama la atención que se clasifiquen como populares textos como las crónicas, obras de autor culto y generalmente conocido y cuya difusión difícilmente alcanzaría a otras capas sociales; muy probablemente, lo que Ticknor intuyó es una idea que, medio siglo después, Menéndez Pidal tomaría como base para sus estudios sobre la literatura medieval: la cadena de transmisión continua que vincula la épica (ya sean epopeyas o romances) con las crónicas, y éstas a su vez con el teatro del Siglo de Oro. Las novelas de caballería, en cambio, deben su inclusión en la lista, además de a su gran éxito entre los lectores de los siglos XIV a XVI, a su carácter épico y su supuesta identificación con el carácter del pueblo español. También llama la atención, por otra parte, el que Ticknor sitúe en una época tan lejana (mediados del siglo XIV) el último momento en la historia literaria española en que la poesía expresó el auténtico y original carácter de la nación, de forma que puede entenderse que nunca, a partir de este momento, volvió a ser real y únicamente fiel al *Volksgeist*, al ceder al empuje de las influencias extranjeras:

> ...desde esta fecha (1347), que es la misma en que floreció el Arcipreste de Hita, perdemos de vista, no sólo los romances, sino toda la verdadera y legítima poesía española, cuyos ecos cesan casi enteramente durante los horrores del reinado de D. Pedro el Cruel, la reñida sucesión de Enrique de Trastámara y las guerras con D. Juan I de Portugal; y aunque más tarde vuelven a resonar en el débil reinado de D. Juan II, que se extendió hasta mediados del siglo XV, son muy pocos ya los rasgos que presenta del antiguo carácter nacional. (Ticknor 1851-6:I, 123)

Los romances son sin duda el primero de los géneros populares de la literatura española, no sólo cronológicamente sino sobre todo por su firme vinculación con el espíritu del pueblo: "Lo primero que llama la atención en los romances antiguos castellanos es el espíritu verdaderamente nacional que en todos y cada uno de ellos domina" (Ticknor 1851-6:I, 135); "La particularidad más notable en todos ellos es la de no desmentir jamás el carácter español, sobresaliendo constantemente la lealtad entre los rasgos que le distinguen" (Ticknor 1851-6:I, 149). Por ello, también en este punto

rechaza Ticknor una supuesta influencia árabe, proponiendo en cambio un origen autóctono:

> Al contario: su libertad, soltura y energía, su entonación cristiana, su lealtad caballeresca, anuncian desde luego un carácter del todo original e independiente, que cierra la puerta a la idea de que haya debido su origen a la literatura brillante, pero afeminada, de un pueblo a cuyo espíritu se opuso desde un principio y de la manera más implacable todo lo que era español. (Ticknor 1851-6:I, 115)
>
> ...su carácter especial [del octosílabo asonante]... es tal, que no hallándose en la de ninguna otra nación, puede considerarse como original español, y es por consiguiente una circunstancia importantísima en la historia de la literatura poética de la Península" (Ticknor 1851-6:I, 117)

Los romances aparecen clasificados temáticamente en cuatro grupos: romances caballerescos, históricos, moriscos y de costumbres y vida doméstica. De estos grupos, los dos primeros, pero sobre todo el segundo, son los más importantes, pues en ellos se refleja con mayor claridad y proximidad el alma del pueblo español:

> La mayor parte, y la más importante de los romances castellanos, se compone de los históricos; y esto se explica fácilmente. Los antiguos héroes castellanos participaban hasta tal punto del carácter popular... que aquellos héroes y aquellas hazañas debieron ser naturalmente el primer y principal objeto de una poesía que ha ofrecido constantemente la forma más adecuada para la expresión de sentimientos y pasiones populares. (Ticknor 1851-6:I, 138)

Frente a los romances, que constituyen el tesoro principal de la poesía popular en España, por su vinculación directa y orgánica con el espíritu del pueblo, el resto de los anteriormente denominados géneros populares alcanzaron una menor difusión, y fueron patrimonio principalmente de determinadas clases sociales, mientras que los romances lo eran de todas:

> Los romances fueron en su origen patrimonio de la nación entera, pero particularmente de las clases menos instruidas; las Crónicas, al contrario, fueron la lectura favorita de la nobleza de los magnates...; mas a proporción que el país fue entrando en una era de paz y seguridad, y se declaró una tendencia pronunciada a la civilización y el saber, empezáronse a sentir nuevas necesidades. Pedíanse libros que proporcionasen un entretenimiento menos vulgar que los romances, y un interés no tan grave como el de las Crónicas: este gusto fue satisfecho, y probablemente con poca dificultad; porque el espíritu de invención poética, desarrollado ya en el país, no tenía más que dirigirse por el camino de las antiguas tradiciones y de las épocas primitivas para producir ficciones análogas a ambos géneros, y más entretenidas aún que ninguno de ellos. (Ticknor 1851-6:I, 228-9)

Estas últimas afirmaciones se refieren, como es fácil deducir, a las novelas de caballería, a las que dedica Ticknor los capítulos XI y XII, pese a que las obras citadas fueron producidas a lo largo del siglo XVI, por lo que les correspondería un lugar posterior en su *Historia*. De entre la larga lista de novelas citadas por Ticknor, sólo el

Amadís recibe una especial atención, tanto por ser la primera como por ser la mejor de las novelas de este género:

> Está universalmente reconocido, y confesado que el *Amadís* es el primer y el mejor de todos los libros de caballerías, y la razón es obvia: pinta con la mayor fidelidad las costumbres y espíritu caballeresco, y está además escrito con una soltura y fluidez de invención, y con una variedad de tonos tal, que no se encuentra en ninguna otra de su clase. (Ticknor 1851-6:I, 236)

En cuanto al teatro, cuarto y último de los géneros populares, el análisis de Ticknor se inicia con un breve recuerdo de la desaparición de los teatros griegos y romanos, pasa rápidamente por las obras teatrales de la Edad Media, como las *Coplas de Mingo Revulgo*, para llegar a desembocar en *La Celestina* obra que "echó enseguida los cimientos del teatro español" (Ticknor 1851-6: I, 275). Una vez más, la obra se considera ejemplo de la representación del espíritu nacional, pese a que se advierte en ella una cierta erudición inoportuna que se debe más a la época que a la obra.

Estas alabanzas superlativas a la *Celestina* ("La Europa no puede presentar en aquel tiempo nada comparable a ella en mérito literario", Ticknor 1851-6:I, 280) no impiden que, sin embargo, Ticknor sea bastante crítico con este primer periodo de la dramaturgia nacional, y sus autores más representativos:

> Si bien es cierto que Juan del Encina, Gil Vicente y Bartolomé Torres Naharro se dedicaron casi exclusivamente a componer dramas, también lo es que ninguno de ellos abrigó la idea de fundar un drama nacional popular. Este no le hallamos hasta el periodos siguiente, pues a fines del reinado de D. Fernando y Doña Isabel no existía en España rastro alguno de él" (Ticknor 1851-6:I, 321)

Los capítulos XVI a XVIII de la primera parte de la obra de Ticknor están dedicados a tratar de la poesía provenzal, y su influencia y manifestaciones en España, y de la literatura catalana. De la importancia que tiene este apartado en cuanto a la ampliación del concepto de España hemos hablado más arriba. Podría objetarse que Ticknor introduce dichos capítulos para explicar la evolución de la literatura cancioneril castellana; sin embargo, la lectura de estos capítulos, y su misma extensión, muestra que, aunque se denomine "literatura catalana", Ticknor las concibe como parte de la literatura española, y no como una influencia exterior a ella, como será, también en el capítulo XVIII, la literatura italiana. Entre los autores citados y analizados por Ticknor se encuentran Ramón Muntaner, Ausías March, Joanot Martorell o Jaume Roig.

A partir de este momento, con la influencia provenzal, y sobre todo con la italiana, se inaugura un nuevo momento en la historia de la literatura española: aquél en el que se abandonan paulatinamente los modos poéticos nacionales, y se aceptan los

modelos formales y temáticos extranjeros. Dos figuras tienen especial relevancia en el comienzo de este proceso: el Marqués de Santillana y Juan de Mena. Al primero de ellos, pese a que se le sitúa como un poeta no de primer orden, se le reconocen dos virtudes. La primera, el ser el introductor de la escuela poética italiana, la cual, si bien supone un abandono del camino de la poesía nacional, también constituye un avance del que se aprovecharon los autores posteriores para construir la poesía española del Siglo de Oro:

> ...fundador en España de una escuela italiana y cortesana, contraria y opuesta en un principio al espíritu nacional, pero que hubo de cederle definitivamente el puesto, a pesar de que ejerció por largo tiempo considerable influencia, y contribuyó eficazmente a echar en el siglo XVI los cimientos de la literatura española propiamente dicha. (Ticknor 1851-6:I, 403)

El segundo mérito de Santillana consiste precisamente en haber acertado a producir, dentro de los moldes provenzales, dice Ticknor, unas poesías que se igualan con las mejores de su género: "La más linda, con mucho, de todas sus composiciones poéticas, y la que puede competir en gracia y en sencillez con cualquier canción o poesía del mismo género, antigua o moderna, es enteramente del gusto provenzal. Llámase *Serranilla*..." (Ticknor 1851-6:I, 394). Juan de Mena, por su parte, es considerado por Ticknor un imitador de Dante, muy influyente en su tiempo e importante en la historia literaria española más por los avances que promovió en el lenguaje poético que por los resultados mismos que obtuvo de su aplicación.

De entre los demás poetas cortesanos citados por Ticknor, sólo un nombre se hace destacar. Se trata de Jorge Manrique, quien ya por estas fechas parece haberse hecho un lugar definitivo en el canon, resarciéndose del olvido de Bouterwek:

> Ninguna de las poesías antiguas castellanas hay, si exceptuamos quizás alguno que otro de los antiguos romances, que pueda compararse con las *Coplas* de Jorge Manrique en sentimiento y naturalidad; muy pocas son las que después acá las han igualado en vigor y belleza. (Ticknor 1851-6:I, 436)

Al fin de la Edad Media, en resumen, la literatura española se encuentra en un momento fundamental en su historia: la literatura nacional (esencialmente popular) desarrollada durante la Edad Media se ha enriquecido con las influencias de las escuelas poéticas europeas (provenzal e italiana), y está preparada para entrar en la modernidad. El reinado de los Reyes Católicos, exceptuando la poesía cancioneril, generalmente de escaso gusto, supone una elevación general del campo literario español: "La poesía, o a lo menos el amor a ella, hizo grandes adelantos durante el glorioso reinado de los Reyes

Católicos, si bien el gusto de la corte en todo lo relativo a la literatura española continuó siendo malo y errado" (Ticknor 1851-6:I, 477).

Y sin embargo, dirá Ticknor, todas estas promesas de mejoría y crecimiento de la literatura española se vieron truncados por dos hechos simultáneos e interrelacionados: la llegada de la monarquía Habsburgo, de carácter absolutista, y la institución de la Inquisición como materialización del fanatismo y la intolerancia que, aunque ya existían en el espíritu español, bajo el reinado de Carlos V y sus sucesores alcanzó poder sobre todos los ámbitos de la sociedad española, y también, cómo no, la literatura:

> ...en los últimos años del siglo XV... todo anunciaba un largo periodo de prosperidad y ventura. Desgraciadamente, una institución destinada a reprimir y contener la libertad de pensamiento, sin la cual ninguna nación puede hacer verdaderos adelantos en la carrera de la civilización, comenzaba ya a dar señales de su poderosa a la par que maléfica influencia. (Ticknor 1851-6:I, 479)

De las consecuencias que esta intolerancia tuvo sobre la literatura española se ocupa Ticknor en el siguiente tomo de su *Historia*, en que se inicia la segunda parte del plan inicial trazado por el erudito.

6.4.2.2.- Siglos XVI y XVII

Como hemos visto en el apartado anterior, la composición de la trama de la historia de Ticknor difiere de la de sus predecesores románticos, ya que en ella el Renacimiento supone un giro radical a la dirección de desarrollo de la literatura española: de ser plenamente nacional en la Edad Media (y sobre todo hasta el final del siglo XIV) pasa a estar poblada e invadida por diversas influencias extranjeras, y a sufrir las cortapisas impuestas por los poderes político y religioso con igual contundencia. En efecto, la relación entre historia política e historia literaria es estrecha, y aquellos momentos de mayor pujanza de un pueblo son igualmente aquellos de mayor altura poética, ya que ambos hechos nacen del vigor del espíritu nacional:

> En todos los países que hoy día rayan más alto en civilización y cultura intelectual, el periodo en que la literatura se ha fijado de una manera permanente ha sido también su periodo de mayor gloria como estados. La razón es obvia: reina desde entonces entre los varios elementos que componen el carácter nacional cierta animación y actividad capaces de producir una poesía robusta y una oratoria sublime, que siendo, como son, el resultado natural del fervor y el entusiasmo del pueblo, y estando marcadas fuertemente con el sello del carácter nacional, sirven de tipo y norma a las generaciones venideras y no pueden ser imitadas sino cuando la nacionalidad se halla otra vez movida y estimulada por las mismas causas. (Ticknor 1851-6:II, 5-6)

En el caso de la nación española, "el punto culminante en la historia de la Península es la toma de Granada y la destrucción del Imperio musulmán" (Ticknor 1851-6:II, 6); es decir, como se ha observado antes, las promesas de progreso que se ofrecían a la literatura a partir de este momento se truncaron por el abandono ya citado de la poesía nacional y por la perversión de los valores centrales del espíritu del pueblo: la lealtad caballeresca y el sentimiento religioso.

> La antigua lealtad, que en otro tiempo fue un elemento tan principal del carácter y cultura de los españoles, se hallaba ahora inficionada por la ambición de un imperio universal...: de manera que entre los historiadores y poetas épicos de la época a que aludimos, y aun, si se quiere, entre los escritores más populares, como Quevedo y Calderón, no hallamos otro sentimiento que el de una vanagloriosa admiración de todo lo nacional y una despreciable lisonja dirigida al Rey y a los grandes, que si nos recuerda alguna vez la antigua fiereza y orgullo castellano, es tan sólo para hacernos ver hasta qué punto aquellos rasgos del carácter popular habían degenerado y perdido en dignidad. (Ticknor 1851-6:II, 18)
>
> El espíritu religioso, que había dado cierto colorido de magnanimidad y de heroísmo a las formas más rudas del entusiasmo militar, así como a las hazañas mismas del pueblo durante su larga lucha con los infieles, degeneró en un fanatismo fiero e intolerante, que de él están llenos los romances populares y las novelas de la época, y que el teatro nacional en más de una forma viene a ser su extraño y grotesco monumento. (Ticknor 1851-6:II, 18)

Esta degeneración tuvo consecuencias políticas, filosóficas, científicas y, por supuesto, literarias, de modo que en los siglos siguientes la nación española descendió del lugar al que había accedido tras el reinado de los Reyes Católicos, hasta desaparecer entre los pueblos de segunda fila en Europa:

> La vitalidad vigorosa y poética que animó el carácter español durante siglos enteros de desgracias y padecimientos empezó a retirarse poco a poco del cuerpo, hasta dejarle casi cadáver. La España, como nación, descendió del alto puesto que ocupaba entre las demás de Europa, llegando a ser con el tiempo una potencia de segundo orden; y entonces los españoles, presentándose erguidos detrás de sus erizadas montañas, desecharon toda comunicación y trato con el resto del mundo civilizado, animados de un espíritu exclusivo e intolerante, si cabe, como el que algunos siglos antes les había movido a evitar todo trato y comercio con el árabe invasor. (Ticknor 1851-6:II, 22)

Lo cierto es que la decadencia literaria tiene su origen en las altas esferas sociales, que ya durante el siglo XIV pervirtieron el gusto, alejándose de la verdadera poesía nacional en sus composiciones líricas cancioneriles. De este modo, durante el siglo XV a la literatura popular, orgánica y auténticamente nacional, se opone la literatura culta, extranjerizante y artificial:

> De vez en cuando, según hemos visto, se descubren muestras de la antigua energía nacional en obras como *La Celestina* o las *Coplas* de Jorge Manrique; asimismo es de creer que los antiguos romances y otras formas de la primitiva poesía popular mantuvieron su lugar en el corazón del pueblo; pero a pesar de todo, es un hecho innegable que entre las clases altas de la sociedad, y en la época arriba dicha, el gusto

> estaba muy degenerado y pervertido, como lo prueban los cancioneros y casi todos los demás libros impresos en aquel tiempo. (Ticknor 1851-6:II, 24)

Bajo este punto de vista, la innovación introducida en España por Boscán, y continuada por Garcilaso, aunque supone una traición contra las formas poéticas nacionales, tiene el valor de haber intentado purificar la creación poética culta en España mediante la imitación de modelos extranjeros, de donde nace además su gran influencia en los autores posteriores. Su innovación, dado que no se basa en el carácter nacional, no puede ser considerada por Ticknor como un avance, pese a que reconoce su valor estético y su importancia histórica como respuesta a la poesía cancioneril. Esto es más evidente en el caso de Boscán, a quien los historiadores coinciden en no otorgar un alto valor literario, y a quien Ticknor, como estamos viendo, culpa, en cierto modo, del abandono de los valores del espíritu nacional para aceptar los venidos del extranjero:

> Su talento poético, a la verdad, no fue de primer orden; pero viendo el estado de postración en que se hallaba la poesía nacional, trató de levantarla, dándole un carácter ideal y formas clásicas como nunca las había tenido antes. Pero para conseguir su fin echó mano de arbitrios que no tenían su base en el genio nacional: tomó por modelos a grandes poetas extranjeros, más adelantados, es cierto, que los que hubiera podido hallar en España, pero que no eran superiores en ninguna literatura más que en la suya propia, y no podía ser un cimiento sólido para fundar sobre él una escuela grande y permanente de poesía española. (Ticknor 1851-6:II, 37)

La crítica es igualmente válida para Garcilaso, a quien en cambio se reconoce un mérito literario superior: como repetirá Cejador y Frauca medio siglo más tarde, Ticknor lamenta que un poeta de la altura de Garcilaso no siguiese, para sus creaciones, las líneas marcadas por el carácter nacional, que habría impulsado a él y a la literatura española a alturas a las que, adoptando modelos extranjeros, ninguno de los dos llegaron:

> No cabe duda, sin embargo, que Garcilaso hubiera hecho aún más por sí y por la literatura de su patria si, en lugar de imitar tan completamente a los grandes poetas italianos, que justamente admiraba, hubiera acudido más a menudo a los elementos del antiguo carácter nacional; lo cual, sobre proporcionar más ancho y más noble campo a su genio poético, le hubiera suministrado ideas y formas de composición de que se privó voluntariamente al desechar el ejemplo de los poetas españoles que le habían precedido. (Ticknor 1851-6:II, 48)

La escuela italiana, como es bien sabido, triunfó de sus opositores, instaurándose como la predominante en el panorama literario español. A ella perteneció, entre otros, Fray Luis de León, autor cuyo estilo es alabado, por estar escritas sus obras "con mucho brío y soltura y en castellano purísimo y castizo" (Ticknor 1851-6:II, 182). Además, y

pese a que la forma de muchas de sus obras fuese italianizante, lo que le sitúa en la misma escuela que a Boscán y Garcilaso,

> Fray Luis de León tenía el alma enteramente hebrea, y su entusiasmo se enciende constantemente con la Sagrada Escritura; pero no por eso deja de ser nacional y patriótico, casi todas sus mejores composiciones están escritas en el antiguo metro castellano, con una pureza clásica, con un vigor y exactitud desconocidos antes en la poesía española, y al que pocas veces ha llegado después. (Ticknor 1851-6:II, 182)

También de la escuela italiana era Diego Hurtado de Mendoza, quien, sin embargo, es más célebre por sus composiciones en prosa, tales como el *Lazarillo de Tormes*, "obra de mucho ingenio y no parecida a ninguna otra anterior" (Ticknor 1851-6:II, 65), en la que, según el historiador, "el autor se propuso sin duda reprender los vicios de la sociedad, cuyas varias clases pasa Lázaro en revista, viéndolas en su interior, y descubriendo hasta sus más ocultos defectos y flaquezas" (Ticknor 1851-6:II, 66); o la *Guerra de los moriscos* (más conocida como *Guerra de Granada*), obra que, como sucedía en el caso de Sismondi, merece más atención por parte de Ticknor que el propio *Lazarillo*.

Pero la prosa del Siglo de Oro no alcanzará su pleno desarrollo hasta que aparezca la figura de Cervantes y su glorioso *Quijote*. La admiración de Ticknor hacia la obra cervantina era grande. A Cervantes le correspondía, en efecto, iniciar el camino de la novela moderna europea, puesto que hasta ese momento "no se había escrito nada parecido a la novela moderna, si se exceptúan las mismas que Cervantes compuso y llamó ejemplares" (Ticknor 1851-6:II, 236). De hecho, las *Novelas ejemplares* ocupan el segundo lugar en la obra cervantina –obviamente, por detrás del *Quijote*-, por su capacidad de invención. "Todas [las novelas ejemplares] están escritas con una riqueza de idioma, una gracia y un vigor tal, que aunque son las novelas más antiguas de su género en España, ninguna de las posteriores puede compararse con ellas" (Ticknor 1851-6:II, 223)

> Esta honra pertenece al *Quijote*, obra superior, no sólo a todas las de su época, sino a la de los tiempos modernos; que lleva impreso el sello del carácter nacional, y que por lo tanto ha gozado siempre del más alto favor y aprecio a que no ha podido llegar otra alguna. (Ticknor 1851-6:II, 238)

La lectura que Ticknor realiza del *Quijote*, por otra parte, huye de las lecturas esotéricas o metafóricas, y se aferra a la literalidad, reafirmando lo que el propio Cervantes manifestaba en su prólogo: que la intención de su obra no era otra que acabar con los libros de caballería:

> El exquisito y adelgazado discurso de los críticos ha adulterado el objeto que Cervantes se propuso al escribir el *Quijote*, pues hasta se ha querido suponer que trató de describir el infinito y perpetuo combate de la parte poética con la parte prosaica del alma, entre el heroísmo y la generosidad por un lado, y el egoísmo y el interés por otro... Pero él mismo prohibió terminantemente que se diese a su libro ninguna significación ni intención secreta; porque desde el principio de su obra anuncia sin rodeo alguno y en los términos claros y explícitos que su propósito es destruir el favor y autoridad que gozaban los libros de caballería, y al concluirla declara de nuevo no haber tenido más deseo que el de hacer odiosas las historias fabulosas y desastradas de los libros de caballerías. (Ticknor 1851-6:II, 240)

Cervantes ocupa así un lugar reservado sólo a los más grandes poetas, ya que, pese a no poseer su altura filosófica o estética, obedeciendo únicamente a su espíritu individual y al espíritu colectivo de su pueblo, consiguió crear una obra universal e intemporal:

> Los grandes poetas, Homero, Dante, Shakespeare y Milton, llegaron sin duda a mayor elevación, y se pusieron más en contacto con los atributos más nobles de la naturaleza del hombre; pero Cervantes, escribiendo bajo la influencia natural y libre de su genio, reconcentrando instintivamente en su ficción el carácter del pueblo en que nació, se ha hecho el escritor de todos los tiempos y de todos los países, de los ignorantes como de los sabios. (Ticknor 1851-6:II, 251)

Si esta transición a modelos distintos de los tradicionales sucedía en la lírica y en la prosa (y en la historia, a la que Ticknor dedica el capítulo VI de esta segunda parte), en el teatro la situación era algo diversa. Recordemos que Ticknor lo había incluido en el apartado de géneros populares, junto a los romances, las crónicas y las novelas de caballería. En efecto, mientras que Garcilaso y Boscán buscaban el modo de renovar la lírica a través de la imitación extranjera, otro autor, Lope de Rueda, buscaba hacer lo mismo con el teatro, pero rastreando "el verdadero resorte popular" (Ticknor 1851-6:II, 135): "Es pues forzoso reconocer que tuvo tino y acertó en marchar por el buen camino, haciéndose acreedor al renombre de padre del teatro español, que después le dieron Cervantes y Lope de Vega (Ticknor 1851-6:II, 146).

A Lope de Rueda le siguieron otros autores, que continuaron su labor dramática, tales como Timoneda, Malara o Juan de la Cueva, mientras que otros autores como los Argensola intentaron elevar el drama del nivel popular en que lo habían situado los autores de la anterior escuela. La situación de teatro durante el siglo XVI, por lo tanto, se resumen en la oposición entre dos escuelas, la culta y la popular, ninguna de las cuales logró atinar con la fórmula para crear el drama nacional: "los esfuerzos pobres y escasos que antes de 1586 se hicieron en España en favor del drama fueron tan mal dirigidos, y fundados en principios tan diversos y contradictorios, que no era posible lograsen establecer sobre sólidas bases el teatro español" (Ticknor 1851-6:II, 166) Y sin

embargo, algo había evolucionado: " todo anunciaba que se iba caminando a dicho fin, que se conseguiría en breve" (Ticknor 1851-6:II, 167).

En medio de esta guerra entre bandos diversos se sitúa precisamente la figura de Cervantes[135], autor de más de treinta comedias, y en quien se puede apreciar una evolución de la escuela dramática de los Argensola a la de Lope de Rueda –y, ya por esas fechas, de Lope de Vega–. De las del primer grupo (*Numancia*, *Los Tratos de Argel*), la primera es sin duda la más alabada por Ticknor, quien se basa en la autoridad de Schlegel para realizar un ponderado elogio de la obra:

> Una autoridad muy alta en punto a crítica dramática [Schlegel] dice que la *Numancia* es no sólo uno de los más notables esfuerzos del antiguo teatro español, sino uno de los rasgos más singulares y pintorescos de la poesía moderna: no es probable que prevalezca generalmente esta opinión; con todo, es innegable que el drama en su totalidad es sumamente original, y que muchos trozos conmueven sobremanera... (Ticknor 1851-6:II, 209-10)

Las obras del segundo grupo, en cambio, son desarregladas en su plan y estructura, y no pueden ser consideradas parodias de las obras lopescas (como piensa Blas Nasarre), sino simplemente intentos fracasados por parte de Cervantes:

> El hecho es que Cervantes renunció a todos los buenos principios del drama, que tan admirablemente había expuesto diez años antes en la primera parte del *Quijote*, y ahora, por voluntad propia, por necesidad y pobreza, abrazó completamente la teoría dramática de Lope y su escuela. (Ticknor 1851-6:II, 228)

Efectivamente, por la época en que Cervantes está componiendo estas obras, Lope de Vega había desarrollado ya su modelo dramático, tomando como base la poesía popular nacional, y el gusto del pueblo. Esta fidelidad al espíritu nacional es la que le granjeó el éxito entre sus contemporáneos, y la admiración de los críticos románticos:

> Para explicar pues sus insignes triunfos y maravillosa popularidad es indispensable dirigir la vista a otro punto, al teatro, en que Lope se abandonó completamente a los impulsos del genio nacional... (Ticknor 1851-6:II, 304)
>
> Lope tomó el teatro en el estado en que le halló, y en vez de acomodarlo a una teoría anterior o de tomar por modelo lo que en su tiempo existía, miró como el objeto principal de sus trabajos el interesar y satisfacer al público de su épica. (Ticknor 1851-6:II, 316)

De este modo, la figura de Lope de Vega se yergue por encima de sus antecesores (Lope de Rueda, Juan de la Cueva...), para fundar el teatro nacional español a partir de las innovaciones y aciertos dispersos que éstos habían ido creando:

---

[135] Para facilitar la lectura y la comprensión del texto hemos dividido los apuntes de Ticknor respecto a Cervantes en sus géneros respectivos; cabe señalar, sin embargo, que en la obra original todos ellos aparecen agrupados y sucesivos en los capítulos X, XI y XII del tomo II.

> Es preciso, sin embargo, confesar que para el fin que Lope se propuso, la ocasión no podía ser más favorable, y que dotado al mismo tiempo de un ingenio privilegiado, llegó a ser el fundador del teatro nacional, que puede decirse ha continuado desde entonces su marcha apoyado en los cimientos en que él le colocó. (Ticknor 1851-6:II, 316)
>
> ...valióse pues con toda libertad de los elementos desunidos, vagos y fluctuantes que halló en derredor de sí, pero sólo en cuanto convenían a su propósito... todo esto lo abrazó Lope de un golpe con la mirada instintiva del genio, y aglomerándolo y enriqueciéndolo con las fértiles y ricas invenciones de su lozana fantasía, supo crear un teatro que en su conjunto nada se parecía a lo que hasta entonces había existido, aunque por otra parte, tan nacional, tan español, y tan fuertemente asido a las tradiciones populares, que nadie después le ha podido conmover. (Ticknor 1851-6:II, 393)

Dos géneros, de entre los innumerables en los que se desempeñó Lope de Vega, destacan por encima de los demás precisamente por su carácter nacional: se trata de la *comedia de capa y espada* y los *autos sacramentales*. Las primeras, dice Ticknor, fueron una invención de Lope de Vega, quien incluso las modificó para crear a su vez las "comedias históricas"; los segundos, en cambio, eran una "forma primitiva del drama español, la que más ha durado y la que por más tiempo ha conservado el favor del público" (Ticknor 1851-6:II, 368); "sus representaciones... se encuentran ya en la misma cuna de la literatura nacional, y luego veremos cuánto trabajo costó a la autoridad real el acabar con ellos en época tan reciente como la mitad del siglo XVIII" (Ticknor 1851-6:II, 368-9).

En todas sus obras dramáticas se advierte la cualidad fundamental que caracteriza a Lope de Vega: su capacidad para crear argumentos, a los que se supeditan todos los demás elementos del drama, desde la verosimilitud hasta la exactitud histórica o geográfica. Dicha habilidad para fabular, unida al empleo de los versos antiguos nacionales (algunos de cuyos ejemplares incluyó en sus obras) le aseguraron el triunfo entre el pueblo cuyo gusto pretendía alagar:

> Lope, haciendo el drama mucho más narrativo de lo que antes había sido, le fijó sobre la base del verdadero metro nacional; y aún se extendió a más, introduciendo en él muchos romances antiguos y otros varios de su propia cosecha. (Ticknor 1851-6:II, 389-90)

En resumen, es Lope de Vega el autor que mejor representa la máxima romántica, según la cual es la labor del escritor el ser el medio a través del cual se expresan los sentimientos de la nación. Todo en Lope es, como hemos visto, nacional: el espíritu mismo de los dramas, sus argumentos y hasta su métrica. Después de él, la lucha entre las escuelas dramáticas quedó decidida, y los proliferaron los seguidores de Lope en los teatros españoles.

Ticknor se detiene en el análisis de varios de estos autores de la escuela lopesca. Así, entre muchos otros, se cita a Guillén de Castro, que "dio a su obra el colorido de un antiguo romance, y la impregnó de espíritu nacional y patriótico" (Ticknor 1851-6:II, 435) y cuyas *Mocedades del Cid* fueron adaptadas por Corneille, sin que el gran dramaturgo francés consiguiese mejorar el original; o a Gabriel Téllez, Tirso de Molina, de quien se alaba su gran talento cómico y la gracia de su lenguaje, pero se critica por la inmoralidad de sus obras:

> ...el valor moral de sus planes es todavía más bajo que el común, y muchas de sus composiciones contienen trozos cuya inhonestidad e indecencia los hizo el blanco de la Inquisición y hasta del confesionario, en términos que los ejemplares de ellos son hoy día rarísimos. (Ticknor 1851-6:II, 454-5)

De este modo, Lope de Vega se convierte en un catalizador que, a diferencia de las figuras que lo precedieron, consiguió descubrir las teclas de la literatura dramática nacional, emplearlas en su obra con éxito, y crear una legión de seguidores que difundieron su modelo teatral por toda Europa:

> Por lo tanto, es indudable que al tiempo de su muerte el nombre de Lope era el gran nombre poético que simbolizaba la gloria de su patria, y que las formas del drama, según él las estableció, llegaron a ser, sin que ninguna fuerza alcanzase a contrarrestarlas, las formas nacionales y populares del teatro en toda Europa. (Ticknor 1851-6:II, 480)

Bajo la alargada sombra de Lope de Vega, incluso la poderosa figura de Calderón de la Barca resulta empequeñecida. La obra de Ticknor resulta interesante en este aspecto, ya que no sólo da una importancia y una valoración similar, o incluso superior a Lope con respecto a Calderón, sino que los presenta, por primera vez, en clara oposición, es decir, como rivales por el cetro del drama nacional:

> Al dejar a Lope de Vega y su escuela, nos encontramos naturalmente con su gran sucesor y rival, D. Pedro Calderón de la Barca, quien si no inventó nuevas formas dramáticas, fue un poeta tan eminente y nacional y que alcanzó tan brillantes triunfos, que precisamente habrá de ocupar un puesto muy notable en toda investigación sobre la historia del teatro español. (Ticknor 1851-6:III, 5)

Ambos dramaturgos comparten, por tanto, la característica de ser plenamente nacionales en su contenido y en su espíritu, pero mientras que Calderón supera a Lope en brillantez de estilo y versificación, éste en cambio vence en cuanto a la pureza de la expresión, ya que Calderón se ve contaminado por el mal gusto de la época en que vivió: el gongorismo o culteranismo:

> El estilo y versificación de Calderón son de un mérito muy superior, aunque se resienten algo de los defectos de su tiempo: su principal objeto son la brillantez y el efecto, y este le costaba poco trabajo conseguirle; pero también incurre con frecuencia,

> y algunas veces hasta con intención, en aquella ridícula extravagancia y absurdo *eufoísmo* que Góngora y sus discípulos llamaron "estilo culto o culteranismo". (Ticknor 1851-6:III, 72)

Calderón supone, en efecto, una versión más pulida, más ideal de la escuela teatral de Lope de Vega. No es un innovador, dice Ticknor, pero es capaz de captar en sus obras lo más elevado del espíritu nacional, sus elementos más esenciales, incluso con mayor pureza y belleza que Lope:

> ...nos presenta sólo tipos de belleza, perfección y esplendor ideal, y nos pinta un mundo, en cuya composición entran los elementos más elevados del carácter nacional; en él halla naturalmente su punto el grave al par que ferviente entusiasmo del antiguo heroísmo castellano, las aventuras caballerescas del honor moderno, el sacrificio generoso de la lealtad individual y del amor apasionado... (Ticknor 1851-6:III, 77)
>
> ...ofreciendo a nuestra vista el grandioso espectáculo del drama idealizado, drama que descansa sobre las cualidades más nobles y bellas del carácter nacional español, y que a pesar de sus indisputables defectos, es seguramente uno de los fenómenos más extraordinarios de la poesía moderna. (Ticknor 1851-6:III, 77)

Calderón de la Barca continúa y, de algún modo, cierra también la época dorada del teatro español, sin que sea posible decir de modo definitivo a cuál de los dos grandes autores concede Ticknor la palma dramática:

> ...la época más brillante del teatro español es el reinado de Felipe IV, que comenzó en 1621 y concluyó en 1665, comprendiendo los catorce últimos años de la vida de Lope de Vega y los treinta más felices de la de Calderón. (Ticknor 1851-6:III, 79)
>
> ...mientras él [Calderón] vivió, y sobre todo, durante el reinado de su gran Mecenas, apenas se nota la decadencia de la poesía dramática en España. Sin embargo, a pesar del gran número de discípulos que siguieron su escuela y en medio de los aplausos y admiración que por todas partes le rodeaba, se descubren ya en tiempos de Calderón síntomas de la futura decadencia del teatro nacional. (Ticknor 1851-6:III, 79)

No todos los autores posteriores a Calderón son igualmente condenables, sin embargo; entre los que obtienen un moderado elogio se encuentran Moreto, que "sabía acomodarlas [sus comedias] al gusto de su época, conservando siempre los rasgos característicos del genio nacional" (Ticknor 1851-6:III, 81); o Rojas Zorrilla, de cuyo drama *Del Rey abajo ninguno o García de Castañar* se dice que "pocos se hallarán más poéticos en todo el teatro español, y poquísimos más nobles, elevados y verdaderamente nacionales" (Ticknor 1851-6:III, 87). Entre los que muestran a las claras la degeneración del drama nacional, Zamora, Cañizares o Matos Fragoso.

La decadencia posterior del teatro da por terminada una época en la que, como pedía la crítica romántica, el teatro español no se redujo a normas clásicas

preestablecidas, sino que obedeció sólo al espíritu nacional. De ahí su singularidad y su valor, y su destacadísimo papel en la historia de la literatura española:

> El rasgo principal, si no el más importante del drama español en su mejor periodo, es su nacionalidad en todas sus formas, hasta en las de devoción: en todos sus recursos y agregados para aumentar la diversión y el interés, hasta en la recitación de los romances antiguos y en el espectáculo de los bailes populares, se le ve siempre dirigirse más que ningún otro teatro moderno a las afecciones del país en que nació. (Ticknor 1851-6:III, 107)
>
> El teatro español es, pues, por sus atributos y su carácter un teatro excepcional y único; no sigue los ejemplos antiguos, porque mal podía acomodarse la antigüedad a materiales modernos, cristianos y novelescos... por consiguiente, el drama español es, a no dudarlo, un drama nacional. (Ticknor 1851-6:III, 131)

Frente a la amplitud dedicada al teatro, el resto de los géneros ocupan una amplitud mucho menor en la *Historia* de Ticknor. La causa es fácilmente deducible: frente al carácter nacional del teatro desde Lope de Vega, poco existe en los demás campos de la literatura que responda a este espíritu, a excepción, quizás, de los romances, de los que ya se ha ocupado en el tomo primero, y a los que sin embargo dedica un nuevo capítulo, el XXXII del tomo III. La poesía épica, por ejemplo, ofrece un panorama desolador: pese a que es un género propicio para la expresión patriótica y nacional, la debilidad del espíritu español impidió

> La poesía épica, por su dignidad y sus pretensiones, suele siempre colocarse a la cabeza de los diferentes ramos que constituyen la literatura de una nación; pero en España... apenas se ha hecho nada digno de memoria. (Ticknor 1851-6:III, 133)
>
> Estaban fundados en los rasgos más nobles y generosos del carácter castellano... pero se compusieron cuando el espíritu público declinaba visiblemente, y como eran y son en todas partes resultado de los principales elementos que constituyen este mismo espíritu, y en España más que en ninguna otra nación, la caída de la poesía fue más precipitada y lastimosa. (Ticknor 1851-6:III, 184)

La lírica, por su parte, seguía discurriendo principalmente por la vía de la lírica italianizante, inaugurada por Boscán y Garcilaso, y en la que destacó también Fernando de Herrera. Sin embargo, lo más destacable en cuanto a la lírica es la aparición en el siglo XVII de diversas escuelas que modificaron (o pervirtieron) el gusto: la de los conceptistas, encabezada por Quevedo, y la de los culteranos, por Góngora.

Aunque ambas resultan criticables, la primera de ellas, y sobre todo su autor más representativo, Quevedo, recibe de Ticknor un trato indudablemente más favorable que la segunda. Así, se reconoce que "el principal defecto de Quevedo, prescindiendo de la licencia e inmodestia de algunos de sus versos y de la oscuridad y extravagancia que afea a otros, es el uso de voces y frases bajas, innobles y antipoéticas del todo" (Ticknor 1851-6:II, 406); pero al mismo tiempo, "a pesar de estos defectos, el genio de Quevedo

sobresale y se eleva frecuentemente, ostentando gran fuerza y lozanía" (Ticknor 1851-6:II, 418). De la escuela culterana, en cambio, se afirma que:

> ...se sostuvo por mayor espacio con grave daño de las letras: hablamos de los 'cultos', escritores que afectaban un estilo peculiar, elegante y falso, y que en defensa de su escuela y doctrinas llevaron al último extremo la ridiculez, la extravagancia, el pedantismo y la afectación. (Ticknor 1851-6:III, 200).

De este modo, de entre toda la poesía producida durante el siglo XVII, sólo la que mantiene el elemento popular (romances y poesías líricas populares) son plenamente del gusto de Ticknor: "Los 'villancicos', 'letras' y 'letrillas' conservan con toda fidelidad el sello del carácter nacional, y retratan con escrupulosa exactitud los sentimientos e ideas populares" (Ticknor 1851-6:III, 234)

La prosa de ficción, por último, sufrió también grandes modificaciones a lo largo del siglo XVII: la novela de caballerías fue sustituida por la novela pastoril (género artificioso que sin embargo Ticknor parece apreciar por su exaltación de la naturaleza), mientras que la novela picaresca, género esencialmente nacional, como hemos visto, e inaugurado por el *Lazarillo*, alcanza su pleno desarrollo durante los primeros años de la centuria. Se trata efectivamente de un género que "tiene en efecto un color propio y nacional que las distingue de la masa general de la literatura moderna" (Ticknor 1851-6:III, 291) y en el que destaca, sobre sus muchos congéneres, el Guzmán de Alfarache de Mateo Alemán, "retrato el más acabado y completo de su especie que se halla en la literatura española" (Ticknor 1851-6:III, 295)

Menor fruto aún ofrecieron, durante este siglo, otros géneros literarios como la elocuencia jurídica o filosófica, ya que, recordemos, las circunstancias de fanatismo religioso y absolutismo monárquico coartaban las posibilidades de expresión de los autores en estos ámbitos. Sólo cabe destacar, en el capítulo dedicado a la prosa didáctica (cap. XXXIX del tomo III), la presencia de los principales místicos españoles (San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús), a los que sin embargo no se cita como poetas.

Con estos apartados dedicados a géneros de menor importancia histórica termina el repaso a las principales producciones de los siglos XVI y XVII, de modo que el autor dedica el final del tomo III y todo el IV a analizar, una vez más, las causas y consecuencias de la decadencia literaria de la nación española.

6.4.2.3.- Siglos XVIII y XIX

Los siglos XVI y XVII son por lo tanto la culminación de las tendencias literarias iniciadas con anterioridad (tendencia italianizante en la lírica, escuela nacional en el teatro...), pero al mismo tiempo en ellos se desarrollan los elementos que contribuirán a su posterior decadencia: fanatismo religioso, absolutismo político y, en el caso concreto de la literatura, la perversión que supone, principalmente, el gongorismo o *mal gusto* de la época. Esta decadencia afectaba, por lo tanto, a todos los ámbitos, tanto políticos y sociales como artísticos; en el fondo, lo que estaba en decadencia era el mismo espíritu nacional, y lo demás no eran sino los síntomas externos de esta degeneración fundamental:

> Todo, en una palabra, anunciaba, tanto en prosa como en verso, aquella corrupción que precede y precipita la decadencia de una literatura, y que, como en España en la última mitad del siglo XVII, vino acompañada de la ruina de las artes y de la postración de los pueblos. (Ticknor 1851-6:III, 433)
>
> Imposible es estudiar con atención la literatura española del siglo XVII sin observar al propio tiempo una decadencia muy general y marcada del carácter nacional; a cada paso que el observador da, ve disminuir en rededor de sí el número de los escritores. (Ticknor 1851-6:III, 438)

En efecto, la literatura, como representación que es del verdadero espíritu del pueblo que la produce, y más en el caso español, en el que literatura y *Volksgeist* son inseparables, como afirma Ticknor junto con sus predecesores románticos, no podía por menos que sufrir el contagio de la enfermedad que contaminaba al carácter nacional:

> Entre tanto, todo anunciaba que los robustos cimientos en que había estribado por largo tiempo el carácter nacional, se iban poco a poco desmoronando, y que la decadencia de la literatura no era más que uno de los muchos síntomas y señales que presagiaban la total ruina de sus instituciones. (Ticknor 1851-6:III, 439)
>
> A una decadencia tal en el carácter nacional hubiera seguido en cualquier otro país la correspondiente decadencia en su literatura; en España, donde estos dos elementos habían estado siempre tan íntimamente unidos, y apoyándose de una manera tan notable en una misma base, la gente precursora presintió muy luego la caída rápida y desastrosa de todo elemento intelectual y ameno en la literatura patria. (Ticknor 1851-6:III, 445)

Esta parálisis nacional, además, fue el origen de que la superioridad española (militar, política y artística) fuese suplantada por otra con sede en Francia, que llevó al abandono de la verdadera literatura nacional, que se vio sustituida por una "imitación servil" de la estética francesa, es decir, neoclasicista:

> Pero desde este momento la civilización y las luces avanzaron con la mayor rapidez en el resto de Europa, mientras que en España quedaron estacionarias; en vez de trasmitir su influencia a Francia, Madrid comenzó a sentir el predominio y autoridad de la literatura y costumbres francesas, resultando naturalmente de este cambio que

> desapareció de las ficciones españolas el espíritu creador, ocupando su puesto, como lo veremos más adelante, el espíritu servil de imitación francesa. (Ticknor 1851-6:III, 357)

Durante este periodo de fanatismo y absolutismo, además, tampoco podían esperarse grandes frutos en los terrenos científico, jurídico o filosófico: las mismas características del poder reinante, y aun de sus súbditos, lo impedían:

> Apenas hallamos en España la elocuencia forense o de discusión; el estado de las cosas públicas, las instituciones políticas y eclesiásticas del país, y estamos por decir hasta el carácter mismo de sus habitantes, se oponían al desarrollo de una planta que sólo florece en el suelo de la libertad. (Ticknor 1851-6:III, 358)

No sólo los escritores eran inferiores en número (y en calidad literaria, entendida ésta como fidelidad al espíritu nacional): además, tampoco conseguían atraerse la atención del público, entendido éste como "pueblo" en el sentido nacional, es decir, inclusivo de todas las clases sociales, desde las más cultas a las más populares: "De la misma manera vemos apagarse el interés del público hacia los propios escritores que aún quedan; hablamos de aquel interés nacional, único capaz de sostener la vida que él mismo comunica a la literatura de un país". (Ticknor 1851-6:III, 438-9)

Esta degeneración, sin embargo, no tiene como destino final la muerte de la nación –puesto que, en la historiografía romántica, el espíritu de la nación no muere, aun cuando pueda estar debilitado o dormido-, sino que mantuvo su vitalidad latente, en espera de un nuevo periodo de perfeccionamiento y culminación:

> Por otra parte, la nación conservó intactos los inmensos recursos de sus colonias americanas; también el pueblo recobró su energía empleándola en defensa de sus hogares, y la antigua lealtad española se manifestó de una manera poco común, en torno de un principio joven, resuelto y animoso, y en quien, aunque extranjero, los españoles no vieron sino un defensor más contra el común enemigo. De presumir era, pues, atendidas estas circunstancias, que quedaba aún en España bastante vitalidad y sobrados restos del antiguo carácter nacional para servir de base y asiento a una nueva civilización. (Ticknor 1851-6:IV, 7)

De esta forma, el comienzo del siglo XVIII se convierte en un valle en la línea del desarrollo de la literatura española, un vacío sin apenas autores (y los que existen no merecen la atención del pueblo, ni por tanto la del crítico), pero que al mismo tiempo permite suponer, puesto que la vitalidad del pueblo no está arrasada, una nueva elevación de la curva en épocas posteriores.

En cualquier caso, el panorama que se ofrece del siglo ilustrado en nuestras letras es tal que "...[durante el reinado de Felipe V] Apenas aparece un escritor que merezca mencionarse, y muy pocos son los que requieren un examen y estudio esmerado" (Ticknor 1851-6:IV, 18). Además, durante esta época se produce, por

primera vez desde la Edad Media, una separación en gustos e intereses entre las clases cultas y las populares, división en el alma popular que imposibilita la creación de literatura verdaderamente nacional, máxime cuando la esfera literaria se halla bajo el influjo de una estética extranjera:

> ...no debemos echar en el olvido que la influencia francesa iba sucesivamente haciéndose sentir más y más en el cultivo intelectual de España; verdad es que ni las masas populares hacían alto en esta mudanza, ni la resistían, y que el nuevo gobierno procuraba con sumo estudio evitar cuanto pudiera herir o abajar el antiguo espíritu castellano. (Ticknor 1851-6:IV, 26)

Estos intentos de aplicar a España no obtuvieron fruto, según Ticknor, precisamente por no estar conformes con las características de la propia literatura española, o, de hecho, con cualquier literatura: "mal podían los principios retóricos de la clásica antigüedad aplicarse estrictamente a ninguna poesía moderna, y mucho menos a la española" (Ticknor 1851-6:IV, 31)

La segunda mitad del siglo permite apreciar el comienzo de la nueva ascensión de la nación y la cultura españolas, especialmente durante el reinado de Carlos III, "fausto acontecimiento para la nación" (Ticknor 1851-6:IV, 51). Durante este periodo comienza a mejorar la economía, la política, el conjunto de la sociedad y de la nación, en definitiva. Esta mejora, sin embargo, tardará en dar sus frutos artísticos o literarios:

> Se echaba de ver que había de transcurrir mucho tiempo antes que la savia bienhechora se extendiese a todos los ramos de cultura, y más tiempo todavía antes de que pudiera revivir aquella elegante literatura, flor delicada y producto exclusivo de una verdadera civilización. (Ticknor 1851-6:IV, 54)

Así pues, son pocas las obras reseñables de este periodo: entre ellas está, por ejemplo el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla, "una obra muy en armonía con el espíritu nacional, sublevado ya entonces contra los abusos clericales, que por tan largo tiempo le habían subyugado" (IV, 54). También los autores de la escuela de Salamanca como Meléndez Valdés o Leandro Fernández de Moratín merecen un comentario elogioso, siempre moderado, por parte de Ticknor. Así, del primero afirma:

> Son en efecto sus poesías lo mejor que ha producido España desde que se eclipsaron los grandes luminares de los siglos XVI y XVII, y por lo mismo fueron recibidos con general aplauso, no sólo por lo que en sí valían, como por ser el primer albor, largo tiempo esperado, de un día más brillante. (Ticknor 1851-6:IV, 86)

De Leandro Fernández de Moratín destacan, por encima incluso de su teatro, que aunque supone un avance en la buena dirección tampoco logró modificar en lo sustancial los gustos del público, sus romances, por ser precisamente las obras en las

que más claramente se manifiesta en conformidad con el espíritu nacional, y con su propio espíritu.

> Sus romances, por otra parte, aunque acabados con mucho esmero, son más nacionales por su entonación que todas las demás poesías de este autor; pero las mejores y más interesantes son aquellas en que se abandona por completo a las impresiones de su propio temperamento o de sus afectos. (Ticknor 1851-6:IV, 107)

Otro autor que también merece la aprobación de Ticknor –como la de la mayoría de historiadores románticos– es Ramón de la Cruz, que "acertó instintivamente con cierto género no indigno del teatro" (Ticknor 1851-6:IV, 128), y cuyos sainetes o entremeses se vinculan con la tradición del teatro nacional al estar "dictados por el espíritu popular" (Ticknor 1851-6:IV, 130). De todo ello deduce Ticknor que el teatro español durante el siglo XVIII ha llegado a tocar fondo en su degeneración y decrepitud, pero ha encontrado, en el propio espíritu nacional y en el genio de unos pocos autores, el camino para su recuperación, que habrá de esperar al siguiente siglo para verse completa:

> El siglo XVIII es, por lo tanto, en lo relativo al teatro español, un periodo de verdadera revolución y cambio radical; pues, al paso que vemos hacia su conclusión que el drama nacional no puede ya ser restablecido en la plenitud de sus antiguos derechos, así también se observa que el nuevo drama, fundado en las doctrinas de Luzán y en la práctica de los Moratines, tampoco consigue reemplazarle. (Ticknor 1851-6:IV, 144-5)

De todo ello se deduce que, en el tiempo en que Ticknor redacta su historia (después de sus viajes por la España de Fernando VII de los que, como hemos visto, no se llevó muy buena impresión), la poesía española se encuentra en una encrucijada: después de haber cedido a las influencias francesas, y haber sufrido las trabas de un nuevo absolutismo, en este caso el de Fernando VII, tiene ante sí la posibilidad de recuperar su lugar entre las naciones cultas, o bien, perdido el rumbo por su alejamiento del espíritu del pueblo, tardará aún en alcanzar un nuevo clímax:

> Podrá ser que la demasiada influencia extranjera, y la tendencia a introducir el espíritu del Norte en una poesía cuyo carácter es esencialmente meridional, le perjudican y le apartan por algún tiempo de su curso natural. O tal vez el genio nacional, saltando por cima de todo aquello que embaraza sus nobles instintos, y rechazando auxilios extraños que amengüen su antigua energía, tome sin vacilar el verdadero camino, completando el suntuoso edificio de su literatura, y dando a sus múltiples y variadas formas, a veces bosquejadas solamente por los grandes maestros del siglo de oro, todas las proporciones, la gracia y la grandiosidad que de derecho le pertenecen. (Ticknor 1851-6:IV, 154)

Contribuir a que la literatura española recupere su verdadero camino nacional, en consonancia con su espíritu, mediante el estudio del pasado histórico y de los

modelos que ofrece era, como hemos apuntado, uno de los objetivos de la *Historia de la literatura española* de Ticknor.

6.4.3.- Recapitulación

En algunos de sus planteamientos iniciales, Ticknor se encuentra muy próximo a las historias de la literatura compuestas por algunos de sus antecesores, así como de la crítica romántica de principios de siglo. Así, su misma división cronológica de la historia de la literatura en dos periodos, diversos aunque codependientes, se basa en la importancia concedida al elemento indígena o nacional en la evaluación de la producción literaria de un país: de ahí que la primera parte, donde la literatura nacional y popular es más abundante, se oponga a la segunda, en la que las influencias extranjeras y los primeros signos de degeneración moral, filosófica, política y literaria contaminan la producción de muchos de sus autores.

También la configuración general de la obra (narrativa, cronológicamente distribuida) y los límites temporales establecidos coinciden en lo fundamental con las propuestas de Bouterwek y Sismondi, del mismo modo que los géneros englobados bajo el término "literatura" (poesía, prosa de ficción, prosa histórica y didáctica...); no así, en cambio, la extensión lingüística de la obra, que se amplía para dar cabida a las producciones en otros idiomas romances peninsulares, como el catalán o el gallego (no el portugués).

También hay diferencias importantes en el modo de definir la configuración histórica de la literatura española: así, partiendo de su propia división en dos etapas, Ticknor sitúa el punto más elevado de la historia política y literaria española en el reinado de los Reyes Católicos; los siglos XVI y XVII presentan una situación compleja, en que el espíritu nacional ha decaído, pero no así su literatura, o no al menos toda ella, puesto que el teatro nacional da buena cuenta de su vigor; mientras que la segunda mitad del siglo XVII y el comienzo del XVIII son páramos inhabitados en los que la literatura no puede florecer.

Por otra parte, la historia de Ticknor muestra también un modo distinto de trabajar en la preparación y la configuración de la obra: los textos y documentos originales parecen estar más presentes (incluso formando parte del texto a través de citas más o menos extensas), mientras que los presupuestos ideológicos del autor aparecen más tamizados y menos vehementes que, por ejemplo, en la obra de Sismondi o, como veremos más adelante, en la de Schack. El mismo estilo de Ticknor, más neutro

y sencillo que el empleado por otros historiadores contemporáneos a él, contribuye a esta mayor objetividad aparente.

En definitiva, la historia de Ticknor supuso un nuevo avance en el complejo desarrollo de la historiografía literaria española, ya que, entre otros aspectos positivos, es más completa en el número de autores y obras tratados, y está mejor documentada que las anteriores, que dependían excesivamente de fuentes secundarias. De ahí que su influencia fuese grande durante toda la segunda mitad del siglo XIX, hasta ser sustituida, entre otras, por las del escocés Fitzmaurice Kelly o la de los españoles Hurtado y Palencia.

6.5.- José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española*

José Amador de los Ríos es sin duda una de las figuras fundamentales en el inicio de la filología española en España, especialmente en el desarrollo del apartado de literatura española en el sistema educativo universitario español[136]. Pese a que sus primeros estudios son más propiamente históricos que literarios, Amador de los Ríos, fue el primero en ocupar la Cátedra de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid, en la que tuvo como discípulos entre otros a Leopoldo Alas "Clarín" o a Menéndez Pelayo.

Hemos visto ya que en 1841-2, con tan sólo veintitrés años, Amador acomete la empresa de José Lorenzo Figueroa en su traducción de la *Historia* de Sismondi, y hemos visto también su airada y patriótica reacción a algunas de las diatribas del texto original. La postura ideológica de Amador de los Ríos, ubicado en un liberalismo "templado" y creyente, y su plasmación en esta traducción –algo extremada por contraposición con el ginebrino– la explica con claridad Sainz Rodríguez en su *Historia de la crítica literaria en España*:

> ...era un liberal como tantos que hubo en España en el siglo pasado, enormemente patriota, con unas ideas nacionalistas en la historia y en el arte, creyente sincero y practicante de la religión católica, lo que le obligó en muchas circunstancias a tener que defender, desde el punto de vista de la interpretación de los hechos de nuestro pasado, posturas que no chocarían en un tradicionalista. (Sainz Rodríguez 1989:224)

Tras esta labor de traducción y ampliación, en 1848 publicó sus *Estudios históricos, políticos y literarios sobre los judíos de España*, obra magna de su labor histórica, y en 1868 fue nombrado rector de la Universidad Central. Liberal moderado y católico, como hemos visto, fue elegido diputado por la Unión Liberal, aunque sólo permaneció en el cargo un año. Fue editor de las poesías del Marqués de Santillana y de la *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar Océano* del Capitán Gonzalo Fernández de Oviedo.

A José Amador de los Ríos le corresponde el honor de haber sido el primer español en intentar escribir una completa y exhaustiva historia de la literatura española:

---

[136] Pozuelo Yvancos le ha dedicado un clarificador artículo (2002b), donde demuestra que, pese a estar incompleta, esta obra permite apreciar la concepción global de la historia literaria española de Amador de los Ríos, y en concreto sus apreciaciones sobre el teatro español del Siglo de Oro. También Pedro Sáinz Rodríguez (1984a; 1989:221-234) se ha ocupado de la *Historia crítica* de Amador en varias ocasiones.

la *Historia crítica de la literatura española*, que comenzó a publicar en 1861, y que quedó inconclusa tras el tomo séptimo, que alcanza a analizar la literatura española medieval hasta el reinado de los Reyes Católicos. A pesar de quedar inconclusa, esta obra supera cumplidamente a las anteriores en el periodo que abarca, por la exhaustividad con que lo analiza y documenta, por su originalidad respecto a Bouterwek y Sismondi –lo que lo diferencia, por ejemplo, del denostado manual de Gil de Zárate-, y por la complejidad y profundidad del plan de conjunto, subordinado a la idea principal, típicamente: el principio romántico de que una literatura es a expresión del carácter nacional, y de que esa idea es especialmente apreciable en la nación y en la literatura españolas.

6.5.1.- Planteamientos generales

6.5.1.1.- Concepto de literatura

La *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos parte de los mismos principios generales que sus antecesores románticos (Bouterwek, Sismondi o incluso Schack y Wolf, a quienes había leído en su versión original antes de que se tradujesen al castellano). Como ellos, Amador aísla la nación española como una entidad independiente de las que le rodean, con una identidad propia identificada con su espíritu nacional, su carácter. Como ellos también, se plantea la labor del historiador como una búsqueda a través de los siglos en busca de ese carácter esencial en todas sus manifestaciones, especialmente la literaria, vehículo privilegiado para ello. Además, como la mayoría de los románticos, estima que la literatura popular es más útil que la culta para conocer las costumbres de un pueblo.

Pero en Amador también se suman otras consideraciones distintas a las anteriores. Conviene no olvidar que se trata de la primera historia de la literatura española escrita por un español, y en ella tendrán mucho peso tres elementos que definen la personalidad de Amador: su patriotismo, su liberalismo y su cristianismo. El primero de ellos, que se manifestaba también en su traducción y adiciones a Sismondi, es el origen de su apasionada defensa de la literatura española en general, y especialmente de su reiterada negativa a aceptar la existencia de influencias externas de otras literaturas, al menos en lo referente a aquellos géneros más propiamente españoles; su liberalismo, siempre moderado, le permite manejar una concepción más amplia de la literatura española que la de los católicos conservadores, con los que en

cambio comparte un juicio moral acerca de la literatura que se superpone e incluso se antepone al juicio propiamente estético.

Amador de los Ríos, en efecto, posee un concepto de la historia literaria más amplio que la de sus predecesores, por cuanto sus esfuerzos no se limitan a los estrechos márgenes del análisis de las obras literarias, como hacía por ejemplo Ticknor, sino que "abrazan la historia de la civilización española, representada por el arte literario" (Amador de los Ríos 1861-5:I,C-CI).

> La poesía española, formada con los más diversos elementos, bien que subordinados a un pensamiento de unidad que caracteriza al cabo y es ley constante de todas sus producciones, no puede ya ser para nosotros objeto de mera investigación artística. Identificada con el carácter y el sentimiento nacional, se halla en estrecha armonía con las costumbres, con las creencias, con las necesidades, con los triunfos del pueblo castellano. (Amador de los Ríos 1861-5:I, XCVI)

Esto es sólo posible precisamente por la importancia concedida a la literatura, y esencialmente a la literatura popular, como mecanismo de transmisión de costumbres y valores propios de la nación, algo que en especial se aplica a la literatura española y es uno de sus principales méritos:

Convienen los más, cualquiera que sea la extensión de sus trabajos y el fin adonde se encaminan, en que ocupa aquella, bajo el aspecto de la nacionalidad, el primer puesto entre cuantas literaturas se formaron desde la caída del Imperio romano. (Amador de los Ríos 1861-5:I,I, II)

La importancia concedida a la expresión del carácter nacional como principal valor literario se hace explícita más adelante, dando voz a lo que en historiadores anteriores era un principio implícito:

> En una literatura donde no brilla y sirve de perpetuo faro una idea luminosa, un hecho de alta y fecunda moral, o de vivificador patriotismo, que haya menester manifestarse y trasmitirse a las generaciones venideras por medio de ciertas formas de arte y de lenguaje, nada importa en verdad que sean éstas más o menos clásicas, ni que sea el estilo más o menos alambicado o sencillo, ni el lenguaje más o menos delicado o grosero. (Amador de los Ríos 1861-5:I, XCV)

Pese a esta unidad fundamental de la literatura española a lo largo de su historia, Amador de los Ríos distingue tajantemente dos líneas paralelas en la producción literaria española –medieval, en este caso-: la erudita y la popular; de hecho, dado que la finalidad de la *Historia crítica* es el acercamiento a la civilización castellana en su conjunto, la literatura popular, vuelve a repetir Amador, es más importante aún que la erudita, pues permite conocer con mayor facilidad y profundidad los verdaderos rasgos

del alma del pueblo que la produce: "Ningún medio más eficaz y completo, para conocer la índole especial de cada pueblo y su espontáneo movimiento en las vías de la civilización, que el estudio de la poesía popular". (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 518)

> Si nadie, que no quiera cerrar los ojos a la luz de la razón y de la filosofía, podrá negar que refleja con grande exactitud la literatura y la poesía cultivada por los eruditos, el estado de las costumbres y de las creencias de la sociedad, a que pertenecen, con mayor razón deberá asegurarse que es la popular más fiel espejo de las mismas creencias y costumbres. Y no porque nacida en el seno del vulgo, sirva de intérprete a sus preocupaciones y extravíos, aspirando a santificarlos; sino porque engendrada del común aliento de grandes y pequeños, vive de la savia universal que alimenta y nutre a la república, crece con sus esperanzas y deseos, y rechazando toda idea extraña y todo sentimiento repugnante a la nacionalidad que representa, asiste a todos los actos de la vida, da fuerza y color a las mismas costumbres y contribuye a formar el carácter del pueblo, en que según la expresión del Rey Sabio, se cuentan todos los ciudadanos, desde el príncipe al último pechero. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 518)

Efectivamente, en la lucha mantenida a lo largo de la Edad Media entre la poesía erudita y la popular, la segunda iba a alzarse finalmente con el triunfo, al constituirse en el ingrediente principal de la literatura áurea:

> ... la literatura nacional se había desarrollado desde los primeros días de su existencia en dos diferentes esferas, dividiéndose el don de la inteligencia entre populares y eruditos: dominados estos por la gloria de la antigüedad clásica, habían recibido el incontrastable influjo del *Renacimiento*, perdiendo en trueque… el sello característico de su originalidad: enriquecidos los populares con nuevos tesoros, en que brillaban al par las tradiciones heroicas y caballerescas… aspiraba a conservar incólume la herencia de sus mayores, más apegados a lo genial y propio de su cultura, que inclinados a recibir como buenas extrañas conquistas, cualesquiera que fuesen su esplendor y riqueza. ¿A cuál de estas dos influencias estaba reservada la gloria de coronar la obra acometida por Juan del Enzina, creando el verdadero teatro nacional?... La popular se fortalecía y arraigaba en las creencias, en las costumbres y en las tradiciones universales. El triunfo parecía pues seguro. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 498-9)

6.5.2.2.- Concepto de nación

Hemos advertido ya que Amador de los Ríos remonta el inicio de su obra más atrás que sus predecesores. Esta elección historiográfica no es casual: en su intento de demostrar la permanencia del espíritu nacional español, y su independencia de otras culturas, en especial la árabe, le era útil, e incluso necesario adelantar el surgimiento de lo español hasta los límites de la historia, demostrando de este modo que los caracteres nacionales son atemporales e inmutables, aunque no eternos, puesto que rechaza explícitamente los orígenes míticos de la nación española.

> He aquí, pues, lo que sucede con la literatura española: sus verdaderos orígenes arrancan de aquel grande acontecimiento, porque sólo bajo el manto de los Césares

> despiertan los ingenios españoles, para imprimir el sello especial de su carácter a la literatura de los Horacios y Virgilios. (Amador de los Ríos 1861-5:I, 29)

De este modo, se pueden establecer paralelos entre autores de épocas diversas en función de caracteres permanentes, incluso regionales, como el que existe, a juicio de Amador de los Ríos, entre los autores hispanolatinos

> La misma índole, las mismas cualidades e inclinaciones encontramos en los poetas que brillan en la corte de los Césares que en los que ilustran la de los Felipes; siendo a la verdad notable en gran manera que después de tantos siglos de guerras y trastornos, en que han entrado a dominar la Península diversas generaciones de gentes, resplandezcan los mismos caracteres, tanto en los ingenios andaluces como en los que nacen en el suelo de la antigua Celtiberia. (Amador de los Ríos 1861-5:I, 145)

El origen de esta comunidad intemporal de caracteres, como se venía afirmando desde el siglo XVIII, nacía del clima y de las condiciones geográficas. De ahí, también, que existan diferencias de estilo entre los autores del norte de España –más secos y sobrios– y los meridionales –con mayor tendencia a la amplificación y la fantasía-:

> ...hay en el genio de Séneca y de Lucano cualidades que pertenecen al genio español de todas las edades, como han pertenecido siempre a nuestra Península el clima meridional y la prodigiosa fertilidad de sus campos. (Amador de los Ríos 1861-5:I, XCVII)

> Mientras los ingenios castellanos se muestran graves y severos, como el cielo que cobija sus valles y sus extendidas llanuras… exaltados los poetas andaluces al espectáculo sorprendente y magestuoso de aquella naturaleza, que poblaba los valles de verdes olivos y aromáticos naranjos… convertíanse a todas partes para recoger inspiraciones. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 216)

La amplitud del concepto geolingüístico y cultural de España manejado por Amador de los Ríos es lógicamente solidaria de su extensión cronológica. En efecto, lo mismo que los autores que identifican lo español con lo castellano sitúan el origen de la nación en la Edad Media, Amador, que adelanta este momento hasta la Antigüedad clásica, debe incluir por ello mismo en su historia las producciones literarias de todos los pueblos que poblaron la Península hasta la aparición del castellano. Amador es por tanto el primero en considerar español todo producto literario nacido sobre el suelo de la Península, sea cual sea su época, idioma o cultura, incluyendo a los autores hispano-latinos, a los hispano-árabes, a los hispano-hebreos, así como la literatura producida desde la Edad Media en otros idiomas distintos del castellano, tales como el latín, el catalán o el gallego; se trata, en definitiva, de una única literatura con manifestaciones lingüísticas múltiples. Los autores portugueses, en cambio, sólo se incluyen en función de sus aportaciones a la literatura castellana, si bien Amador destaca varias veces la

inevitable cercanía entre ambas literaturas, mostrándose así cercano a las tendencias iberistas que propugnaban la unión de ambos reinos:

> Pero ya lo hemos apuntado repetidas veces: Portugal, comarca ganada de los moros por las armas de Castilla y poblada de colonias gallegas; reino debido a la generosidad un tanto indiscreta de Alfonso VI, no podía en modo alguno renegar de su origen ni menos romper en un solo día el hilo de sus más vitales tradiciones. Parte de la gran nacionalidad ibérica, que reconocía su centro en Castilla, debían aparecer su civilización y su literatura sometidas a las mismas leyes biológicas que dominaban en la española, por más sensibles que fuesen los matices que caracterizaban su lengua. (Amador de los Ríos 1861-5:VI, 22)

Establecida por lo tanto esta tendencia a la amplitud cronológica y geolingüística, debe sin embargo apuntarse que también existe en la *Historia crítica* la tendencia contraria, es decir, la tendencia a la reducción de lo español hasta identificarlo con lo castellano. Así, Amador viene a aceptar los criterios de los autores anteriores, al identificar lo prototípico español con la Castilla cristiana surgida tras el proceso de Reconquista: "Fórmase en esta lucha [la Reconquista] el pueblo español propiamente dicho" (Amador de los Ríos 1861-5:I, XCIX). Esta afirmación aparece siempre matizada por la importancia concedida a las otras literaturas peninsulares:

> Nunca formaríamos cabal concepto del vario desarrollo de las letras españolas durante el siglo XV, sin fijar detenidamente nuestras miradas en las regiones orientales y occidentales de la Península… conocido ya el movimiento de la España Central, puntos que han tratado con excesivo desdén cuantos tocaron nuestra historia literaria. Caeríamos sin duda en la rara confusión que en los estudios críticos se advierte respecto de la edad mencionada, si no procurásemos determinar la parte que a cada comarca toca en la obra que a la sazón se realizaba, quilatando a la par la influencia que cada cual ejerce sobre su hermana y vecina, y elevándonos de este modo a comprender aquella grande unidad literaria, que iba a tener por intérprete la lengua de Castilla. (Amador de los Ríos 1861-5:VI, 422)

Sin embargo, la preponderancia de Castilla crece a medida que se avanza en la historia, hasta que a finales de la Edad Media la unidad nacional, que "había germinado espontáneamente en las Españas" (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 66), culminó durante el reinado de los Reyes Católicos bajo la tutela espiritual de Castilla:

> ...al reflejarse en todas las extremidades de la Península el genio de la civilización castellana, lejos de anular los elementos de vida que ellas germinaban, tiende naturalmente a hacerlos suyos, armonizándolos con los que abrigaba en su seno, y preparando sin violencia la colosal empresa, a que daban en breve cumplida cima los Reyes Católicos. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 66)

En todo caso, como hemos visto, uno de los fundamentos de la historia de Amador de los Ríos, por tanto, es la continuidad del carácter nacional, desde su nacimiento hasta el momento en que se redacta la historia. Este carácter nacional y sus

expresiones literarias más características son puramente indígenas, es decir, no se deben a influencias extranjeras de ningún tipo:

> Cuando… nos paramos a considerar el empeño con que la mayor parte de los críticos, así nacionales como extranjeros, procuran hacerla tributaria de otras literaturas, aun antes de tener vida, no sólo nos juzgamos obligados a rechazar tan erróneos asertos, sino que es para nosotros un misterio obcecación tan lastimosa. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 288)

De ahí que se rechace aceptar la preponderancia del elemento oriental entre los rasgos fundamentales de lo español, como proponían los primeros historiadores de los que hemos dado cuenta, y contribuyendo de forma casi definitiva a la desaparición de lo que se había convertido en un tópico de la crítica durante la primera mitad del siglo XIX: el orientalismo de la literatura española:

> ...huyamos cuerdamente el peligro de los que al fijar la vista en la historia de las letras españolas, han dado en ella omnímoda influencia a los árabes desde que asientan su planta en la Península, por no detenerse a reconocer el estado de nuestra civilización en aquellos angustiosos momentos. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 33)
>
> Que al verificarse la conquista no podía ejercer influjo alguno favorable en nuestra cultura la que se ha designado con el nombre de *arábiga*, queda palmariamente demostrado... (Amador de los Ríos 1861-5:II, 33)

Ello no significa que Amador niegue completamente cualquier influencia de la literatura oriental en la española, sino que estas influencias llegan a ella cuando la nación española y su literatura están ya formadas en sus rasgos fundamentales, de modo que la contaminación extranjera es superficial y siempre sometida al impulso nacional; además, y en contra de lo afirmado por los demás historiadores, Amador sitúa a la Biblia, y no a la literatura amena oriental, como foco de origen de este influjo, reafirmando así la independencia y la religiosidad de la nación a partes iguales.

Como consecuencia, los rasgos que definen el espíritu nacional quedan reducidos a dos, de los tres que preconizaban Sismondi o Bouterwek: la religiosidad y la lealtad caballeresca o, como dirá en varias ocasiones Amador de los Ríos, *Dios y la patria*:

> *Dios y la patria* habían sido los dos nombres santos escritos en su victoriosa bandera, y *Dios y la patria* habían resonado por el espacio de ocho siglos en sus belicosos cantares. ¿Cómo podía admitir el pueblo castellano una poesía que no reflejase profundamente estos dogmas y estos sentimientos? (Amador de los Ríos 1861-5: I, XI)

Ambos principios se manifestarán singularmente en la poesía popular (digamos mejor en la poesía épica popular) y culminarán en el Siglo de Oro, cuando Lope y sus continuadores los convirtieron en los ejes alrededor de los cuales gira el teatro nacional.

6.5.2.3.- Concepto de historia

En la obra de Amador de los Ríos, pese a su indudable espíritu romántico en sus planteamientos, se aprecia cierto impulso enciclopédico que recuerda, salvando las distancias, a los esfuerzos del Abate Juan Andrés o de los hermanos Rodríguez Mohedano por abarcar todas las letras españolas o universales a través de la historia. Por supuesto, el elemento narrativo es mucho más poderoso en el caso de Amador, lo que hace que podamos hablar estrictamente de una "historia literaria", cosa más dudosa en el caso de los eruditos neoclásicos, aunque alternado con un intento taxonómico original derivado de la propia amplitud de su labor.

Así, por ejemplo, la literatura española durante la Edad Media aparece dividida en la historia de Amador de los Ríos de acuerdo con varios aspectos que se entrecruzan y hacen que, todo hay que decirlo, resultan confusos a primera vista. La primera clasificación es cronológica, y divide la Edad Media en seis subperiodos. La segunda y más importante desde el punto de vista conceptual clasifica la literatura de acuerdo al idioma y al nivel sociocultural de sus productores-receptores; así, existe la literatura latina (aunque apenas es tratada en esta segunda parte) y la castellana, también denominada "vulgar", por estar escrita en lengua vulgar; a su vez, ésta se subdivide en popular (la escrita por y para el pueblo, entendido éste como la suma de todas las clases, y que será también la más puramente nacional en todo caso) y erudita (escrita solamente por y para las clases sociales cultas). La alternancia en estas clasificaciones y definiciones, así como su combinación con las subdivisiones cronológicas, son el origen de denominaciones de capítulos como "Segunda transformación del arte vulgar-erudito" (tomo III, cap. XII) que pueden parecer paradójicas si no se tiene en cuenta el complejo esquema general de la obra.

6.5.2.4.- Periodización

La amplia concepción de España y su literatura de Amador de los Ríos, se concreta en la propia configuración de la obra, que Amador divide en dos ciclos: la "manifestación latina" y la "manifestación castellana"; la segunda, que comienza con el nacimiento del dialecto castellano y sus primeras manifestaciones literarias, a su vez se subdivide en otros dos: la Edad Media –con otras seis subdivisiones– y la Edad Moderna –en la que distingue tres periodos: el que se sitúa entre Garcilaso y Góngora; entre Góngora y Luzán; y desde Luzán hasta el momento presente–. Como ya es bien

sabido, este plan inicial no pudo ser completado, ya que la *Historia* no alcanzaría más que hasta el primer subciclo de la manifestación castellana. Por otra parte, y debido probablemente a este mismo hecho, Amador no emplea ni los términos ni los conceptos de "siglo de oro" y "decadencia" para aplicarlos en general a la literatura española, si bien, como vamos a ver a continuación, reconoce en la historia literaria de la nación diversos periodos de ascenso y descenso consecutivos.

6.5.2.- Análisis detallado

6.5.2.0.- Breve historia de la crítica

La *Historia crítica de la literatura española* se abre con un capítulo ausente en las historias anteriores, y muy útil para el investigador de la historiografía literaria. Se trata de un compendio histórico de las tendencias históricas y críticas fundamentales con respecto a la literatura española, desde el Renacimiento hasta el siglo XIX, a modo de introducción, que sirve para situar la obra y el pensamiento de Amador de los Ríos en relación con sus predecesores, y que toma como piedras de toque sus posturas ante los géneros esencialmente nacionales de la literatura española: la poesía medieval y el teatro del Siglo de Oro.

De este modo, el primer periodo cuyas tendencias críticas se examina, el Renacimiento, se presenta como un momento en el que, por la propia recuperación de los principios estéticos del clasicismo, la literatura nacional de la Edad Media cayó en el descrédito; ello, todo hay que decirlo, parece provocar en Amador de los Ríos más comprensión que irritación, actitud que mantendrá en su evaluación de la mayor parte de los críticos e historiadores:

> Cuando, operado ya el renacimiento de las letras y de las artes en el suelo de Italia... abandonaron nuestros poetas eruditos las formas artísticas de Mena y de Santillana, para seguir las huellas de Petrarca y Sannazzaro, y más tarde las de Horacio y de Virgilio, vano hubiera sido el solicitar que se respetasen siquiera los monumentos literarios y artísticos de la edad media, calificados en Italia y después en España con el injusto y repugnante epíteto de *bárbaros*. (Amador de los Ríos 1861-5I, III)

A su juicio, el error principal cometido por estos críticos fue juzgar únicamente las obras por su calidad estética y de acuerdo con criterios clásicos de belleza, sin considerar las características propias de cada nación, ni los tiempos necesarios para que su literatura alcance la madurez:

> Si se perdió por último de vista que cuando la literatura de un pueblo no tiene una antigüedad poética anterior a la época en que se desenvuelve con más arte y regularidad, jamás llega a poseer un carácter, ni a respirar un espíritu de vida que le sea propio... (Amador de los Ríos 1861-5I, VI)

En este periodo renacentista, sólo el teatro, dominado por los lopistas, respondía al principio de *Dios y la patria* en que quedaban resumidos los ideales de la nación. La decadencia posterior, especialmente durante el lastimoso reinado de Felipe IV, afectó también a la crítica, que decayó afectada por un nuevo influjo extranjero: el neoclasicismo francés, cuya opinión acerca de la literatura medieval y el teatro del Siglo de Oro ya hemos estudiado más arriba:

> ...en medio de la contradicción galo-clásica, que aspiraba ahora a sofocar, como lo había hecho en el siglo XVI la toscano-latina, todo sentimiento de nacionalidad en el campo de las letras, se repetían con denuedo los esfuerzos para restituir al ingenio y a la civilización española el lauro, de que injustamente se le despojaba. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LIX)

Pocos de los historiadores y eruditos del siglo XVIII merecen la aprobación de Amador de los Ríos. Si acaso, se muestra respetuoso con los intentos de Luzán de elevar la poesía, o el "amor a las glorias nacionales" de Mayans y Siscar, pero critica, por ejemplo al tratar de los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez, que:

> Nada significan para Velázquez los verdaderos elementos que animaban aquellos primitivos cantos del arte erudito... ya con relación a las costumbres y a las creencias, ya con la relación a la historia militar y política del pueblo castellano. (Amador de los Ríos 1861-5:I, XLVII)

Lo mismo sucede con los Hermanos Mohedano:

> [Pretendían] ejercer directamente influencia en el gusto de sus coetáneos, mostrándose al propio tiempo filiados en la escuela clásica y no ocultando el desdén que les inspiraban, cuando menos, las producciones de la edad media, donde sólo les fue dado contemplar tinieblas y barbarie. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXII)

En resumen, hasta la finalización del siglo XVIII no había arrancado la verdadera crítica literaria, ni por lo tanto la verdadera historia de la literatura española: "El espíritu filosófico del siglo XVIII y la intolerancia de las escuelas que bajo su manto se cobijan, no habían consentido la realización de la historia de la literatura española" (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXVI)

El romanticismo del siglo XIX introdujo en España unos nuevos principios estéticos, lentamente aceptados, y que conllevan el encuentro con la verdad:

> [La crítica] Comenzó en nuestro suelo por ser tolerante, se hizo después ecléctico, y empieza ahora a caminar por la verdadera senda de la filosofía, a cuyo término podrá encontrar la verdad, si es que no la amenazan nuevas tormentas y no impiden su paso hondos abismos. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXVI)

Esta confianza ciega en los planteamientos románticos como "verdadera senda de la filosofía", así como la confianza en "encontrar la verdad" pueden parecer ingenuos

a ojos posmodernos, pero una confianza semejante anima todas las historias de la literatura de este periodo, hasta el punto de poder afirmar que sin ella, y sin la confianza paralela en la capacidad para modificar el futuro mediante la exposición de modelos, quizás no existiría historia literaria en absoluto.

El cambio en el modo de juzgar las obras literarias afectó principalmente, por supuesto, a los géneros nacionales ya citados: el teatro del Siglo de Oro, dignificado tras un siglo de ataques, y los romances, rescatados del olvido y traídos al primer plano de la crítica mundial:

> Lope de Vega no apareció ya como el corruptor, sino como el fundador del verdadero teatro. Calderón no fue condenado como prevaricador calenturiento: sus creaciones aparecieron a vista de los discretos llenas de armonía y de encanto, de interés y de vida... En las comedias del teatro español se vieron finalmente trazadas las costumbres y las creencias de aquel gran pueblo que había sujetado a su triunfante carro el cuello de dos mundos. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXI)
>
> Fruto espontáneo de la [nación] española había sido pues la que personificaban los *romances*, y cultivando a tiempo el árbol, fecundando por la savia popular tras repetidas generaciones, 'creció magnífico y robusto hasta las nubes, y sus vigorosas ramas asombraron la culta Europa. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXIII)

Los resultados, además, adquirieron la forma histórica, dando lugar a las primeras *Historias de la literatura española*, inicialmente extranjeras –muchas de ellas alemanas–. Así, Amador de los Ríos cita a Bouterwek, a Fernando José de Wolf y a Schack entre sus antecedentes inmediatos, y destaca del segundo que redactó su *Historia de la literatura y el arte dramático en España*, "procurando revelar en el espíritu de su teatro el espíritu de la nación española" (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXXV), es decir, una finalidad muy similar a la suya al escribir la *Historia crítica*.

En cambio, Amador expresa las reservas de las que ya hemos hablado con respecto a otros dos de sus antecesores: Sismondi y Ticknor. Al segundo, como ya hemos comentado más arriba, le reprocha el no haber sabido sujetarse a un plan para su obra, tomando como base para ello la propia historia del espíritu español, desde su nacimiento hasta su culminación y decadencia:

> no puede en justicia concedérsele igual lauro respecto del plan y método de su obra, donde ni salta desde luego a la vista un pensamiento fecundo y trascendental que le sirva de norte, ni menos se descubren las huellas majestuosas de aquella civilización que se engendra al grito de la patria y religión en las montañas de Asturias, Aragón y Navarra, se desarrolla y crece alimentada por el santo fuego de la fe y la libertad, y sometiendo a su imperio cuantos elementos de vida se le acercan, llega triunfante a los muros de Granada y se derrama después por el África, el Asia y la América con verdadero asombro de Europa. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXXVIII-LXXXIX)

A Simonde de Sismondi, a quien ya tuvo ocasión de corregir repetidamente durante la traducción de su obra, lo sitúa "entre los que obedecían esta ley superior, si bien no les era dado alcanzar toda su trascendencia" (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXXIX), y se ve separado de él por sus posturas encontradas acerca de la importancia y significación del elemento religioso en la cultura y la literatura españolas:

> ...ya fuese porque realmente no acertó a descubrir, como no lo ha logrado después Ticknor, los principios fundamentales de nuestra civilización, cual indestructibles cánones de nuestra historia, ya porque no le fue dado desprenderse del espíritu de secta que ofusca a la continua los más claros entendimientos, Sismondi declama contra las costumbres españolas, cuya noble fiereza no comprende; condena la exaltación del elemento religioso, cuyo poder desconoce, y se espanta del altivo pundonor castellano, que tan poderosamente se refleja en todas las obras del arte español, porque no le era dado sentirlo. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXXIX-XC)

En este punto de la historiografía literaria, en el camino de la "verdadera filosofía", y como intento de "encontrar la verdad" a través del análisis de la historia del espíritu nacional y sus manifestaciones literarias, se sitúa la *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos.

6.5.2.1.- Antecedentes pre-medievales

La primera parte de la *Historia crítica*, que ocupa los dos primeros tomos de la obra, está dedicada como hemos dicho a la "manifestación latina" de la literatura española. Se analizan en ella los autores y obras literarias de la Hispania romana y visigoda, es decir, durante los primeros siglos de la era cristiana y hasta la aparición de las lenguas vulgares en la Baja Edad Media. Dado que el repaso de la nómina de autores y obras de este periodo resultaría poco provechosa para los fines de este estudio, nos limitaremos a resumir las ideas principales que sustentan esta parte de la historia.

La primera de estas ideas es precisamente la de la continuidad existente entre los autores de este periodo y los de la manifestación castellana, es decir, la insistencia en la unidad de valores y principios existentes en la totalidad de la literatura española, sea cual sea el idioma en que se exprese: el patriotismo (leal y caballeroso) y la religiosidad.

> En los ingenios españoles que ilustran las letras romanas, resaltan pues como dotes principales la extraordinaria fuerza con que rechazan todo yugo y el amor ardiente con que acarician el vivo recuerdo de su libertad perdida... Pero tan decisivos y brillantes caracteres no son exclusivos de ninguna época determinada en la historia de la literatura española: perteneciendo igualmente a todas las edades forman, digámoslo así, los indestructibles polos en que estriba nuestra nacionalidad literaria, bastando a salvarle en medio de los grandes trastornos y duras pruebas a que plugo a la Providencia exponerle. (Amador de los Ríos 1861-5:I, 193)

También la idea de Providencia, que surge en la cita anterior, cobra especial relevancia, y permite calificar sin ambages a Amador de historiador cristiano, no sólo por su valoración moral de las obras literarias, sino por su creencia en la tutela divina de la historia española:

> No otra cosa podía suceder en la nación, que dotada de tanta vitalidad y energía, aun vencida y humillada, había dado inequívocos testimonios de la nobleza de su carácter, y que puesta por la Providencia en las regiones meridionales de Europa, encerraba dentro de su seno los más vigorosos gérmenes de vida, siendo poderoso incentivo al desarrollo de la inteligencia, ya la risueña feracidad de sus campos, ya la austera fertilidad de sus valles, ya la templanza y pureza de su cielo. (Amador de los Ríos 1861-5:I, 26)

Esta relación de la nación con la divinidad es bidireccional, de acuerdo con un esquema propio de "nación elegida": la Providencia elige a España para realizar sus designios, del mismo modo que el pueblo español toma sobre sí la labor de defender y propagar la fe, como una forma de expiación a sus siglos de impiedad:

> Mas ya lo hemos asentado: la Providencia, que no podía condenar a esterilidad eterna la preciosa semilla derramada a manos llenas por la Iglesia y sus más ilustres hijos, ni consentir que se agotasen así todas las fuentes de la vida, tenía decretada la transformación total de aquella nación múltiple, que había menester purificarse de sus extravíos y de sus crímenes. (Amador de los Ríos 1861-5:I, 466)
>
> Dos grandes sentimientos le han servido de base y norte a un mismo tiempo: la religión y la libertad se han ostentado para ella, cual doble y sagrado emblema, animando a la sociedad cristiana, vencedora de la morisma en el oriente, el norte y el ocaso; emblema que apareciendo igualmente consignado en los cantos populares, era el más vivo reflejo de las creencias y esperanzas de la nación entera. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 192)

La literatura producida durante este periodo era, lógicamente, expresión de estos sentimientos, por lo que merece la atención del historiador, a pesar de su imperfecta forma exterior, desmejorada aún más por el paso del tiempo: "Aunque escasas e incompletas, revelan estas poesías, propiamente históricas, los sentimientos abrigados por la nación entera." (Amador de los Ríos 1861-5:II, 209).

La otra gran idea que anima esta primera parte de la obra de Amador es la de la originalidad y autonomía de la literatura española con respecto a las demás literaturas colindantes:

> Cuando… nos paramos a considerar el empeño con que la mayor parte de los críticos, así nacionales como extranjeros, procuran hacerla tributaria de otras literaturas, aun antes de tener vida, no sólo nos juzgamos obligados a rechazar tan erróneos asertos, sino que es para nosotros un misterio obcecación tan lastimosa. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 288)

Las literaturas que esos críticos situaban en el origen de la española son principalmente dos, por su cercanía geográfica, su antigüedad y su importancia: la árabe y la francesa o provenzal.

> Dos son no obstante las opiniones más generalmente propaladas: pretende la primera encontrar en la poesía de los árabes el modelo, a que respecto del metro y de la rima se ajustaron los cantores vulgares para componer aquella suerte de himnos guerreros, que tomando por medio la expresión de los nacientes idiomas, han llevado por excelencia el título de *romances*: intenta la segunda, hallar en la poesía provenzal el tipo inmediato de la versificación empleada por los primeros poetas eruditos o *yoglares de péñola*. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 290)

Amador de los Ríos niega ambas influencias, basándose en la solidez de los principios nacionales, forjados desde la introducción del cristianismo en España:

> Los pueblos que, como el español, descansan en un pasado lleno de gloria e iluminado por la antorcha de la religión, en cuya defensa militan…; que han desarrollado en toda su extensión las fuerzas creadoras de su genio nacional, ostentándole siempre dotado de verdadera originalidad y grandeza, llegados al momento supremo de una transformación intelectual, que se refleje activamente en las regiones de las artes y de las letras, no buscan fuera de sí los gérmenes de aquella nueva vida, ni se olvidan de sus mayores hasta remedar en otras naciones los hábitos y costumbres que constituyen su entidad, como tales sociedades. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 292)

La Alta Edad Media también es el momento en el que comienza a definirse la centralidad de Castilla, no sólo geográfica, sino también lingüística, cultural, política y literaria, que se mantendrá desde este momento como característica de la literatura española (o quizás debiéramos decir, de la historia de la literatura de Amador de los Ríos). Esa es la concepción de España y su literatura en la *Historia* de Amador: una única nación, una única literatura, expresada en distintos idiomas y dialectos, que gira alrededor del eje castellano, que será el que la llevará a su culminación tanto política como literaria:

> ...hasta ahora hemos considerado en conjunto las producciones del ingenio español… Todas habían allegado hasta entonces iguales títulos para alcanzar la preferencia como lenguas literarias; pero erigida Castilla por larga serie de acaecimientos en centro del Imperio cristiano, y conforme o semejante del todo su viril y armonioso idioma al hablado en la mayor parte de las regiones centrales de la Península, ostentábase al cabo como más digno intérprete de la nueva literatura, ya cultivada por eruditos y populares, dejando a los demás romances reducidos a la simple categoría de *dialectos*. Así que, sin despojar a Galicia y Cataluña de la gloria que realmente les corresponde en el desenvolvimiento de la poesía nacional; sin condenar a sus más señalados ingenios a un ostracismo injusto y arbitrario, dirigiremos principalmente nuestras fuerzas a examinar y quilatar toda suerte de obras escritas en el habla de Laín Calvo y Nuño Rasura, como que en ellas contemplamos el firme y duradero cimiento del magnífico e inmortal edificio en cuya cúpula resplandecen las figuras de Garcilaso y de Herrera, de Lope de Vega y de Calderón, de Mariana y de Cervantes. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 299-300)

El segundo tomo de la obra, al igual que los demás, concluye con varias "ilustraciones" o apéndices sobre temas tangencialmente relacionados con lo tratado en el volumen; en este caso, una de dichas ilustraciones está dedicada a los romances, a los que Amador de los Ríos, como no podía ser de otra manera, también asigna un origen autóctono, a través de la evolución de los primitivos himnos eclesiásticos. Nuevamente, el elemento religioso influye en la poesía popular, aunque esta vez a través de un medio insospechado: la evolución de la forma externa.

> A la verdad, cuando reparamos en la sencillez y espontaneidad de los *romances*, forma poética tal vez la más popular de aquellos días entre cuantas, resistiendo el embate de los siglos, se han trasmitido hasta nosotros… no juzgamos desacertado el suponer que aquella no interrumpida enseñanza de la Iglesia, trasmitida de padres a hijos, llega a hacerse connatural al pueblo cristiano, apareciendo en consecuencia la expresada combinación como fruto propio de su ingenio, en la estimación de nuestros padres. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 471)

Además, Amador de los Ríos introduce una idea fundamental en el debate acerca de la épica medieval: la de que, más que los propios poemas épicos extensos, los romances constituyen la auténtica epopeya castellana:

> En *históricos, caballerescos, moriscos, pastoriles y vulgares* pueden principalmente dividirse aquellos notables cantos, que sirviendo de constante base a la musa de la muchedumbre, revelan en su vario y maravilloso conjunto el carácter nacional, y constituyen, conforme se ha repetido muchas veces, nuestra verdadera epopeya. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 483)

En estas producciones de la literatura popular se verifican, por lo tanto, los dos principios que Amador de los Ríos postula para el conjunto de la literatura española: son de origen indígena, y expresan la religiosidad y el patriotismo del espíritu nacional español:

> Dos son las bases sobre que giran los *romances históricos*: el sentimiento religioso, y el sentimiento patriótico. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 483)
>
> La literatura que nace en nuestro suelo es enteramente espontánea, como lo es también la que surge en mitad de aquel espantoso estado de fuerza y de violencia en que se aniquilaba Europa. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 489)

Con estas reflexiones acerca de los romances entramos en la segunda etapa de la literatura española (la última que llega a tratar Amador en su *Historia*): la manifestación castellana durante la Edad Media.

6.5.2.2.- Manifestación castellana

La segunda parte de la historia de Amador se abre con el análisis de la poesía castellana (vulgar) y con el estudio de sus primeros monumentos escritos. Amador defiende el interés de estas primeras producciones con los mismos argumentos

manejados hasta aquí en relación con las manifestaciones latinas: su forma exterior no es desde luego perfecta, ni puede competir con las producciones del arte clásico en belleza puramente estilística; pero es que esa forma de juicio no es aplicable a estas obras, que, en cambio, consideradas bajo el punto de vista del contenido (en función de su cercanía al espíritu nacional), deben permanecer en la más alta estimación:

> No presenta este arte, como el clásico, la unidad, la armonía perfecta de la idea y de su manifestación exterior, ni en él se revela el espíritu con un carácter particular y finito. Apoyándose en el gran principio religioso, alma de la sociedad cristiana, que alienta y vivifica el entusiasmo patriótico, se eleva sobre la esfera del mundo visible, reflejando la idea de lo absoluto y de lo infinito, y desdeñando la naturaleza exterior para inspirarse en las dos grandes fuentes que constituyen la creencia: *Dios* y la *patria*: he aquí el doble dogma del arte castellano; dogma sobre el cual se fundan la religión, la moral y la política, base indestructible de las costumbres y copioso venero de altos y sublimes sentimientos. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 4)
>
> Las reglas y preceptos de Aristóteles y Horacio, como deducidos de un arte hijo de otras civilizaciones, que tenían diversos principios políticos y religiosos, no son en manera alguna aplicables a la primitiva poesía española, que representa, como ya dejamos indicado, la nacionalidad del sentimiento y de las creencias de nuestros mayores. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 8)

Las primeras obras consideradas por Amador de los Ríos son el *Libro de los tres Reys d'Orient*, la *Vida de Santa María Egipcíaca* y la *Adoración de los Reyes Magos*, en todos los cuales encuentra la candidez infantil propia de este primer estadio de la literatura española; tras ellos, su atención se centra en el género épico, y en concreto en los poemas dedicados a la figura del Cid, cuya importancia histórica y biografía también se presenta al lector. Pero Amador de los Ríos no comienza su análisis por el *Poema de Mío Cid*, como sus predecesores inmediatos, sino por la *Crónica o Leyenda de las Mocedades de Rodrigo*, que cree anterior al *Poema*, en contra por ejemplo de lo asentado por Ticknor, que la consideraba del siglo XV y por tanto sin valor histórico ni literario reseñable. Para Amador en cambio:

> Difícil nos parece hallar en otra alguna de las literaturas de la edad media monumento poético que revele más espontánea, genuina y enérgicamente que la leyenda de las *Mocedades de Rodrigo* la situación moral y política de la nación entera, ni describa con mayor viveza el carácter del pueblo que lo produce, aun dado el lamentable estado en que el referido monumento ha llegado a los tiempos modernos. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 115)

En ambos casos (en la *Leyenda* como en el *Poema*), el personaje del Cid se convierte en la personificación del propio espíritu castellano, leal, caballeroso, religioso e individualista, pero con un sentido democrático que le hace rebelarse ante sus dirigentes cuando éstos no actúan en consecuencia con su carácter:

> ...llegando [el Cid] a ser la bandera, el símbolo de aquella independencia popular que se irrita al espectáculo de la predilección alcanzada en la corte de Castilla

> por los magnates y prelados extranjeros, y que se indigna con la adulación con que lisonjean los palaciegos los no plausibles actos del monarca. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 118)
>
> Su caballerismo… es esencialmente castellano: engendrado por una guerra santa y popular, corresponde igualmente a todas las clases, a todas las jerarquías del estado, sin que sea patrimonio de una aristocracia. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 118)
>
> Mío Cid interesa finalmente como caballero, porque es el espejo de la lealtad, del valor y de la hidalguía; porque los sentimientos que le animan constituyen el sello ideal de todo castellano; en una palabra, porque su caballerismo es, como dejamos ya notado, esencialmente español, con la constitución social y política de Castilla en aquellos apartados tiempos, los deseos y aspiraciones de la nación entera. (III, 169)

Así el *Poema del Cid*, que Amador de los Ríos considera casi contemporáneo de los hechos y redactado por alguien cercano al Cid, puede ser considerado como un ejemplo de literatura nacional, espontáneamente creada por la nación para reflejar sus ideales y sus aspiraciones, mediante las formas primitivas que encontraba a su alcance:

> Cuando… advertimos que [el *Poema de Mio Cid*] atesora bajo el aparato de formas rudas y apenas articuladas el espíritu noble y ardiente del pueblo castellano, bien podemos considerarlo fruto legítimo y espontáneo de aquella poesía, que nacida en la cuna misma de la nación, estaba destinada a reflejar en todas edades el genio peculiar de nuestra cultura. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 172)
>
> La civilización española, que se enlaza estrecha y directamente con la de los tiempos modernos, aparece en este raro momento todavía en su cuna: el carácter nacional personificado, y si es lícito hablar así, reconcentrado en Mío Cid, se halla todavía en germen. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 203)

Y sin embargo, a diferencia de lo que opinarán otros historiadores posteriores, el Poema del Mío Cid no puede calificarse propiamente como "epopeya española", "sino como la primera página de la epopeya, trazada después vigorosamente, aunque sin entera unidad artística, en los romances históricos" (Amador de los Ríos 1861-5:III, 203).

La literatura castellana ofrece después sus primeros frutos en un registro diverso: la poesía erudita, que se muestra desde el comienzo opuesta a la popular, e incluso como elemento perjudicial para el arte literario español, al alejarlo de sus verdaderas fuentes populares

> Si desnaturalizan a nuestros ojos aquel arte que había nacido espontáneamente en el seno de la sociedad española, hacen patente su enérgica vitalidad, mostrando que eran inútiles todos los esfuerzos de los eruditos para sofocarlo. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 234)
>
> Debilitaban grandemente la fuerza y vigor primitivos de la musa castellana, convirtiéndola a extrañas regiones que desconocía, y divorciándola del todo de los populares. Pero este divorcio… no lo era menos respecto de las formas exteriores, en especial de la metrificación y de la rima. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 236)

Entre estos primeros autores eruditos se encuentra Berceo, a quien Amador parece considerar un autor meritorio, especialmente por los elementos populares que incluye en sus obras:

> Siempre que Berceo olvida sus pretensiones de hombre docto, siempre que apartada la vista de los autores que le sirven de guía, se apoya en las tradiciones vivas y palpitantes de su pueblo, aparece en su verdadero terreno, describiendo o contando con notable facilidad y desembarazo. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 252)

De esta forma, los primeros monumentos de la literatura española responden a las dos coordenadas de su alma nacional: la poesía épica al elemento caballeresco y patriótico; la poesía de clerecía (de la que es representante Berceo), al elemento religioso. Otras obras eruditas encajan peor en este esquema de relaciones entre el espíritu nacional y literatura, aunque son elogiadas por Amador: el *Poema de Apolonio* y el *Poema de Aleixandre*, por ejemplo:

> [*Poema de Apolonio*:] Este raro monumento de la poesía erudita española es una de las más interesantes conquistas que le preparan para adquirir nuevos laureles en la única senda que le era posible recorrer, dado ya el impulso, en la manera antes de ahora examinada. (III, 304)
>
> [*Poema de Aleixandre*:] He aquí pues cómo la poesía heroico-erudita… vencida del superior impulso de la actualidad, se ve forzada a alimentarse, digámoslo así, de la misma savia que había nutrido los primeros monumentos escritos del arte castellano, y que nutría a la sazón los cantos populares. (III, 326)

Se ha establecido así con la aparición de los primeros poetas y obras la división entre las dos líneas de la poesía, la popular y la erudita:

> Bajo todos aspectos se reconoce pues en estas obras, que constituyen la segunda época de la poesía vulgar, consignada por medio de la escritura, el no dudoso espíritu de escuela que la aparta de la popular, confinada exclusivamente a los cantores que buscaban en las plazas y mercados el aplauso de la muchedumbre. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 390)

En ambos casos, pero sobre todo en el de la literatura popular, la literatura ha mostrado los aspectos esenciales del espíritu español

> Pero al paso que ofrece bajo estas interesantes relaciones larga materia de estudio, no es menos digna de maduro examen bajo el aspecto de las costumbres: la vida real y activa del pueblo castellano, sus creencias religiosas, sus más íntimos sentimientos, todo se halla revelado en estos poemas… ahogando toda otra idea religiosa que no sea cristiana, y avasallando toda otra nacionalidad que no sea la española. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 391)

Alfonso X el Sabio es el protagonista de la "segunda transformación de la literatura castellana". Amador de los Ríos estudia su obra como historiador, científico, traductor, legislador y poeta, concediéndole un lugar esencial en el progreso de la literatura española en todos sus aspectos, no sólo en el estilístico o lingüístico, al que se

referían la mayor parte de los elogios de los historiadores anteriores. Así, Alfonso X consigue elevar la cultura y la literatura española, sin por ello traicionar los principios sobre los que se asentaba el espíritu nacional:

> La obra [histórica] del Rey Sabio era en este sentido el más fiel espejo de la sociedad española hasta mediar del siglo XIII, y ponía de relieve sobre todo la tolerante ilustración del filósofo y del historiador, que no desdeñaba el testimonio de los enemigos de su ley y de su patria. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 572-3)
>
> Este príncipe [Alfonso X]… ensanchando la ya considerable órbita en que giraba la literatura nacional, hacía el romance castellano intérprete al par de la historia y de la legislación, de la moral y de las ciencias matemáticas y naturales, no olvidadas por él las enseñanzas de la teología, ni las prescripciones de la liturgia. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 51)

A la magna obra de Alfonso X sigue un periodo en la que la literatura castellana parece estancarse en la repetición de los modelos anteriores, sin que, según Amador de los Ríos, se detenga su lento proceso de maduración. Lo mismo cabe decir de la literatura catalana, cuyas obras fundamentales en este periodo analiza Amador en este punto (cap. XV del tomo IV); de hecho, existía un consorcio, una comunidad de valores y de modelos literarios entre ambas culturas, que manifestaba la esencial unidad de la literatura española. Sin embargo, Amador reitera una vez más que será la poesía castellana la que mejor represente a la nación española, y la que, además, alcance las cotas literarias más elevadas:

> Cabe a la España Central, que había adoptado por término de expresión la lengua castellana, la gloria de reflejar más poderosamente y con un fin más general aquella múltiple cultura, según queda repetidamente insinuado: en nombre de su nacionalidad, por medio de su lengua, que se enriquece y perfecciona de día en día, acomete y realiza el arte las más grandes y trascendentales conquistas. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 151)

La figura más importante de este periodo en la propia literatura castellana es, sin duda, el Arcipreste de Hita, a quien Amador de los Ríos dedica mayor atención y mayores elogios que sus predecesores. De hecho, el *Libro de Buen Amor* viene a ser, en concepto de Amador, como una suma de los progresos poéticos de la nación española, una culminación y un principio para los autores posteriores:

> El libro del Archipreste de Hita venía por el contrario a aparecer como inmenso lago, donde se recogían nuevamente todas las aguas de ríos tan caudalosos, como clarísimo espejo en que se reflejaban… todos los medios de expresión adoptados por el arte desde que por vez primera aspiró a ensanchar el círculo de su acción en brazos de los más doctos. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 160)

La obra del Arcipreste es, así, profundamente española, aunque parta fuentes extranjeras para su construcción: el contenido, que es lo fundamental, es plenamente nacional, y en cuanto a la forma:

> deseando sin duda imprimirle el sello de la nacionalidad castellana, o mejor diciendo, dominado por la fuerza misma de su vitalidad, incontrastable en las regiones del sentimiento y del arte, inclinóse continuamente a aquella popular filosofía, *reliquia del antiguo saber*, consignada en los refranes, (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 167)

Precisamente su carácter español (y cristiano) lo elevan aún más de lo que lo haría su mera consideración formal, hasta el punto de llegar a compararse en importancia con el *Quijote*:

> ...el Archipreste de Hita no olvida que es español y que es cristiano; y estas dos condiciones supremas el arte en nuestro suelo imprimen a su obra el sello de la más decidida nacionalidad, justificando en cierto modo el dictamen de los que le atribuyen la misma importancia literaria que al *Ingenioso hidalgo*" (IV, 200)

Una valoración igualmente positiva –aunque quizás no tan exaltada– como la anterior recibe otro de los autores centrales del canon literario medieval español. Se trata de don Juan Manuel, a quien sin embargo se niega el título de "fundador de la prosa española". Además, Amador de los Ríos parece rebelarse contra la tendencia de sus predecesores de reducir el valor literario de don Juan Manuel a su obra más famosa: el *Conde Lucanor*:

> La celebridad literaria de don Juan Manuel estriba principalmente en el *Libro del Conde Lucanor*. Boutterwek, Sismondi, Hallam, Wolf, Clarus, Willemain… todos han fijado exclusivamente sus investigadoras miradas en tan preciado monumento" (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 245-6)

En efecto, don Juan Manuel es reputable no sólo como digno y moral narrador de apólogos, sino también como autor de obras filosóficas e históricas en las que se refleja el espíritu español, con los principios cristianos como guía:

> Don Juan Manuel es sin duda el más ilustre filósofo y moralista que florece en España durante la primera mitad del siglo XIV y el escritor que más vigorosamente refleja en sus producciones el doble estado de la sociedad y del arte que en el seno de la misma se desarrolla. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 294-5)
>
> La filosofía que anima todas sus concepciones, la moral que brilla en todas sus enseñanzas, son la filosofía y la moral que reconocen como único fundamento la religión cristiana, manando directamente de las sagradas escrituras. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 295)

Se ha avanzado por tanto otro paso más en el progreso de la literatura española, con la introducción de diversos elementos extraños, que sin embargo los autores españoles supieron naturalizar en sus obras:

> Las obras del renombrado Archipreste de Hita y del ilustre don Juan Manuel han sido para nosotros piedras miliares que fijan el camino hecho, hasta mediar el siglo XIV, en la literatura nacional por las formas didáctico-simbólicas, fundiéndose al cabo en un mismo crisol el apólogo derivado de la antigüedad clásica por medio de la literatura latino-eclesiástica y el apólogo que reconocía directamente su origen en los

> libros indo-orientales, traídos al suelo español por los sectarios de Mahoma. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 301)

La desaparición de la figura central de Alfonso X el Sabio abre la tercera y cuarta etapas de la literatura española medieval, antes y después de la "catástrofe de Montiel", batalla entre hermanos por la sucesión de la corona castellana de la que salió coronado Enrique III. Durante este periodo inmediatamente posterior a la batalla se introduce en la literatura española un nuevo elemento, que llegará a estar inextrincablemente unido a su propio espíritu: el elemento caballeresco, representación literaria del feudalismo europeo. Es precisamente esa relación entre literatura y estado social lo que justifica su éxito entre las clases populares: sólo aquellos géneros que expresan las preocupaciones e intereses de la sociedad pueden triunfar entre el conjunto del pueblo.

> El sentimiento, que hace brotar tan bella y generosa creación en mitad del caos de la edad media, nace directa e inmediatamente del estado de la sociedad y obedece las leyes históricas de su natural progreso: por eso el arte que la revela es popular, y sus multiplicadas producciones llevan tras sí el aplauso de la muchedumbre. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 21)

En España, la introducción de esta literatura de origen germánico (no árabe ni francés, en contra de lo defendido por otros eruditos) se enfrenta con un obstáculo: la disconformidad de la novela de caballerías con el talante realista de una nación acostumbrada –todavía– a la lucha épica real e histórica contra los musulmanes:

> ofendía a la nacionalidad ibérica, encaminada sin tregua a los altos fines de la reconquista, todo aquel vano aparato de gigantes y enanos, hadas y genios, dragones y encantadores, habiéndose menester largo espacio para saborear su lectura, y mayor todavía para que el anhelo de la imitación abriese las puertas de la literatura castellana a semejante linaje de ficciones. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 27)

Esta distancia en el acercamiento de realidad y literatura retrasó por tanto el éxito del género, que sin embargo terminó triunfando en España:

> Pero si no triunfó del todo el espíritu de la nacionalidad española, al pretender asimilar a sí y hacer suyos los caracteres que brillan en el *Amadís*, pugnó sin embargo con igual brío por reflejarse en las costumbres en cuanto lo consentía la materia del asunto. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 88)

El resultado fue por tanto la aparición de dos obras, el *Amadís de Gaula*, de cuyo origen español no duda Amador, y el *Tirante el Blanco*, de la que se ocupará más adelante, en las que el espíritu nacional hizo todo lo posible por acomodar a su espíritu histórico las desaforadas ficciones extranjeras:

> Iban penetrando en la literatura española las ficciones romancescas y señalan la forma en que se operaba la inevitable fusión de los elementos caballerescos y de los

> elementos históricos, para producir en edades futuras obras más propias y originales. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 89)

Mientras tanto, una pugna similar se libraba en el terreno de la poesía: la lírica erudita caminaba cada vez con mayor decisión hacia la recuperación de los modelos de la Antigüedad clásica, mientras que la popular atendía a los héroes nacionales mediante formas indígenas. Sólo algunos autores cultos tuvieron la lucidez suficiente para rechazar los modelos extranjeros y atenerse a los propios. Así, por ejemplo, "convencido sin duda de que para obrar el bien no había menester renunciar a su propia nacionalidad poética, decidíase Pedro López de Ayala a favor de la tradición literaria de nuestro primitivo parnaso" (Amador de los Ríos 1861-5:V, 115).

Pero esta labor patriótica no abundaba: la separación entre la literatura de las clases cultas y pueblo era evidente, y no tendía a disminuir, más bien al contrario:

> ...a pesar de haberse roto, acaso para siempre, en las esferas de la erudición los estrechos lazos que ligaron hasta entonces las producciones del arte con los sentimientos religiosos, políticos y guerreros, que daban vida y carácter a la nacionalidad castellana, revelaban las musas con entera fidelidad y propio colorido la actualidad moral y aun material de aquel pueblo, apartado de improviso de los altos fines a que lo encaminaba la ley superior de su peregrina cultura. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 162)
>
> mientras arrojado de su verdadero cauce, se desvanecía el sentimiento estético del pueblo castellano, ambicionando al par las galas y preseas debidas a extrañas literaturas, mostrábanse los poetas de la España central inficionados de todos los vicios que traen consigo la pedantería y el anticipado refinamiento de una cultura imitadora. (Amador de los Ríos 1861-5:V, 175)

Se abre así el quinto y anteúltimo periodo de la literatura española medieval, que abarca la primera mitad del siglo XV, en el que se avanza en los caminos que caracterizarán las etapas posteriores: por una parte, continúa el progreso político, social y cultural llegará a su culminación durante el reinado de los Reyes Católicos, mientras que, en lo estrictamente literario, se profundiza en el recurso a la literatura italiana y a la antigüedad en busca de modelos. Ello lleva, entre otras cosas, a la introducción de los modelos alegóricos dantescos y a la latinización del estilo, el segundo hecho más problemático que el primero:

> Error censurable fue sin embargo, aunque hijo del patriótico deseo de ennoblecer y sublimar el dialecto literario de Castilla, el empeño que ambos pusieron en alterar e intrincar, del modo que dejamos notado, la sencilla cuanto ya elegante frase de los prosistas que les preceden. (Amador de los Ríos 1861-5:VI, 52)

Con estas innovaciones extranjerizantes, los poetas eruditos no hacían más que alejarse de los intereses del pueblo, que tan bien habían sido expresados en los monumentos de la épica popular:

> ...adormecido en su espíritu el sentimiento patriótico, que había creado en las edades pasadas tantos héroes y producido tantas maravillas, vivían encerrados en una esfera sobradamente estrecha y de todo punto artificial, donde ni podían gozar de inspiración verdadera, ni dar rienda suelta a su imaginación, ni manifestar siquiera sus individuales sentimientos. (Amador de los Ríos 1861-5:VI, 59)

Incluso las producciones más perfectas desde el punto de vista estético producidas en los ambientes cortesanos durante este tiempo, son insuficientes para alcanzar el grado de verdadera literatura nacional, ya que, como tantas veces se ha repetido a lo largo de la *Historia crítica*, les falta el aliento que sólo puede prestar la cercanía del espíritu nacional.

> Riqueza no vulgar de las formas artísticas y poesía de dicción, gracia y donosura en la expresión de pensamientos, agudeza en las ideas y abundancia y flexibilidad en el lenguaje… todas estas virtudes avaloran las *canciones* y *dezires*, los *lays* y *serranas*, las *coplas* y *esparzas* de los magnates y caballeros, de los escuderos y donceles que siguen, en la corte de don Juan II, la escuela provenzal; y sin embargo no puede con razón decirse que hablan el idioma verdadero de la poesía. (VI, 73)

Un autor de esta época destaca por encima de los demás: se trata de Juan de Mena, notable por dos aspectos. En primer lugar, por haber acometido con mayor fogosidad que ningún otro la adaptación y nacionalización de los modelos dantescos y de la imitación del estilo latino; en segundo lugar, por ser, en virtud de sus exageraciones estilísticas, el representante de una larga cadena de escritores hispanos meridionales, en los se personifica que la amplia imaginación y la voluptuosidad del lenguaje, desde Séneca y Lucano hasta Góngora:

> ...con Juan de Mena vuelven a tomar vida en el parnaso ibérico el genio de los Sénecas y Lucanos: no tardarán por cierto en revelarse en mayor escala su fogosidad e impaciencia, produciendo en la república de las letras más dolorosos estragos. (Amador de los Ríos 1861-5:VI, 108)

Otro autor representativo de la época, por participar de todas las escuelas dominantes (provenzal, didáctica y alegórica), es Iñigo López de Mendoza, autor del *Doctrinal de Privados*, el *Diálogo de Bías contra Fortuna* o la *Comedieta de Ponça*, pero que, como sucede en casi todas las historias románticas, recibe mayores elogios por sus "serranillas", en las que se le reconoce originalidad en un género esencialmente popular.

Para continuar con su progresión y su recuperación de los modelos clásicos, Castilla iba a necesitar en este punto el modelo de otro de los reinos cristianos: Aragón, cuya literatura se había unido con la italiana y la latina por motivos políticos. Además, en este punto de la historia Amador presta también atención a la literatura catalana,

algunos de cuyos mejores frutos se producen en esta época. Esta atención a las literaturas adyacentes a la castellana, eso sí, viene acompañada siempre del recordatorio de la superioridad de ésta sobre aquéllas, y de que será en el reino y en el idioma castellanos donde se verifique la unificación posterior, paso imprescindible para alcanzar la culminación política y literaria.

> ...a pesar de la vitalidad que todavía entrañaba la nacionalidad catalana, y verdes aún los brillantes lauros ganados por sus más celebrados poetas, comienza a recibirse en aquellas regiones, y dentro de su propio parnaso, la influencia de la lengua y del arte, que florecen en la España Central, augurando ya claramente, conforme dejamos advertido, la grande unidad literaria, cuya realización no estaba en verdad muy lejana. (Amador de los Ríos 1861-5:VI, 487)

Porque dicha unidad se alcanza, precisamente, durante la sexta y última etapa de la Edad Media, que abarca la segunda mitad del siglo XV, es decir, los reinados de Enrique IV y de los Reyes Católicos, hasta la ascensión al trono de Carlos I. En este periodo es en efecto cuando se plasma definitivamente la superioridad cultural, política y literaria de la España Central:

> La nacionalidad castellana había realizado entre tanto aquel movimiento de expansión iniciado desde los tiempos de Fernando de Antequera. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 64)
>
> Grandes y dignos por tanto de maduro estudio, eran los progresos que había hecho desde los principios de aquel siglo en las esferas intelectuales la obra de la unidad nacional, a que se inclinaba desde sus primeros días la civilización española, que se levanta sobre el despedazado imperio visigodo. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 65-6)

Entre los autores cultos de la época, destaca sin duda Jorge Manrique, a quien Amador de los Ríos sitúa en el contexto literario de la época, aunque con superioridad a todos sus contemporáneos gracias a sus *Coplas*:

> Bástenos pues señalar el alto asiento que por ella conquista Jorge Manrique en la historia de la poesía española, elevándose, merced a la verdad del afecto que le anima, sobre todo sus coetáneos, si bien no rompe ni por su espíritu filosófico ni por su erudición, con las escuelas militantes, hermanándose en la manera de expresar los pensamientos con algunos de sus predecesores, y muy principalmente con su tío don Gómez. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 121-2)

Más feliz que el funesto reinado de Enrique IV, "edad más calamitosa y triste de cuantas habían afligido al pueblo de Pelayo desde la ruina del Guadalete" (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 89), será el reinado de los Reyes Católicos. En él culminan todos los procesos beneficiosos que se habían iniciado en los siglos anteriores (la unidad política, cultural y lingüística, el renacimiento literario...), y que durante el reinado de Enrique IV quedaron en suspenso:

> Si no se alzaba entre los poetas de aquel memorable reinado ningún cantor que lograra reflejar por entero la gloria del nombre español, se hermanaban todos los ingenios que florecen en la Península en el cultivo del arte, aspirando todos a representar una sola nacionalidad literaria, con el uso de una sola lengua. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 234)
>
> ...los disturbios y escándalos que llora Castilla, detienen en cierto modo aquella marcha triunfal, en que la civilización de nuestros padres aspiraba ya directamente a la posesión de los tesoros literarios del mundo antiguo, pero fortalecido el ingenio español en mitad de la contradicciones, cobra en aquella lucha mayores bríos, y espera sólo que llegue día más bonancible para desplegar sus alas con mayor fuerza, recorriendo al par todas las esferas donde había ensayado ya sus conquistas – El *Renacimiento* de las letras se había iniciado felizmente en la esfera de las ideas, produciendo abundantes frutos: restábale realizarse en el terreno de las forma, y esta nueva transformación estaba reservada a la dichosa edad de Isabel la Católica. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 183-4)

Con los Reyes Católicos, por tanto, a fines del siglo XV, España alcanza la unidad territorial y cultural, y la expansión tanto en Europa como en Ultramar, comenzando de esta manera el periodo más brillante de su historia. Amador no puede menos que regocijarse con la perspectiva:

> Al fijar la vista en los dilatados horizontes, que merced a los nobles esfuerzos de Isabel y Fernando, se abren donde quiera a Castilla, reposa el fatigado corazón, serénase la mente y mirando unas tras otras realizadas las grandes ideas, que habían adelantado al pueblo de los Alfonsos y de los Jaimes, se alza ante nosotros poderosa e ilustrada aquella monarquía, que vencedora del Islam y temido de la Europa, llevaba más allá del Atlántico su religión y su imperio. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 186)

Todos estos logros no fueron acompañados, generalmente hablando, de una labor de igual mérito por parte de los escritores eruditos, empeñados en buscar en otros lugares y otras épocas los modelos para sus creaciones, en vez de buscarlos en el espíritu de su propia patria:

> ...si respondiendo hidalgamente al grito del patriotismo, había interpretado una y otra vez la musa de Castilla el sentimiento nacional, aun convertida en erudita, ahora que se llevaba a cabo las más altas empresas, coronándose la obra de Pelayo, al volar en las torres de la Alhambra los estandarte de la Cruz; ahora que el nombre español sonaba victorioso en el centro de Europa y salvando la inmensidad del Océano, se mostraba triunfante y glorioso en las desconocidas regiones del Nuevo Mundo, carecía el parnaso castellano de uno de aquellos privilegiados cantores que inspirándose en la historia de su siglo, consagran su heroicidad y transmiten a las edades futuras su grandeza. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 216-7)

En cambio, la literatura popular, despreciada de los eruditos, llegaba al siglo XV sin intromisiones extranjeras de ningún tipo, y preparada, por tanto, para servir de fuente y modelo para los autores eruditos en aquel momento en que éstos decidieron volver su mirada hacia ella:

> Pero si cede a la irresistible fuerza de tantos y tan poderosos elementos el arte cultivado por los discípulos de Juan de Mena y el marqués de Santillana, no logran igual

> victoria sobre la espontánea poesía de la muchedumbre, que acaudalada de día en día con nuevas galas y preseas, llegaba al expresado siglo XVI dotada de tanta vitalidad que infundiendo su espíritu al naciente teatro español, le instituye depositario de los sentimientos, las creencias y las costumbres, que reflejaba en su seno; prendas que bastaron a labrar la gloria más alta de las letras patrias, inmortalizando el genio de Lope y Calderón, de Tirso y de Moreto. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 228)

Entre las producciones literarias de esta época destaca la *Celestina*, que Amador de los Ríos considera como una novela –por no ser representable dramáticamente-, y en la que encuentra el mismo fin moral que, varios volúmenes antes, había aceptado en el *Libro de Buen Amor*: la presentación de modelos negativos como enseñanza para la juventud. Este carácter moral y su bello, "suelto y sabrosísimo diálogo" (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 400) elevan a la *Celestina* a un rango superior, que la hace inmortal "mientras no muera la lengua de Cervantes" (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 404). Finalmente,

> ...cuanto constituye finalmente las dotes internas del escritor, cuanto se refiere a la ejecución artística, se revela en la *Celestina* con desusado encanto y esplendor, legitimando por una parte el aplauso que ha cerca de cuatro siglos alcanza, y justificando por otra el racional recelo de los que se han negado a suponerla obra de dos ingenios y de dos diferentes edades literarias. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 404)

Por todo lo anterior, la época de los Reyes Católicos se conceptúa como un periodo de culminación pero, al mismo tiempo, como un periodo de preparación de los monumentos literarios que en el siglo posterior iban a ofrecerse al mundo:

> La edad literaria de los Reyes Católicos es en verdad una época de florecimiento y de granazón para los ingenios españoles: sin el maduro estudio de ella no sería posible en modo alguno comprender el siglo XVI, que recibió el título de *Siglo de Oro*, con que justamente se engalana. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 415)

La poesía popular, naturalmente, debía participar de este avance conjunto de la nación, puesto que se encuentra tan unida a ella:

> ...La poesía popular… debía reflejar, y reflejó en efecto, durante la segunda mitad del siglo XIV y en todo el XV, con la misma fuerza e ingenuidad que en los precedentes, la vida entera del pueblo español, cumpliendo así las leyes superiores de su existencia. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 419)

Más aún: estaba ya cercano el momento en que los poetas eruditos decidiesen volver su atención y sus esfuerzos hacia la poesía popular, creando a partir de ella el teatro nacional del Siglo de Oro, "que constituye uno de los más brillantes y gloriosos títulos de la [literatura] española" (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 466):

> ...ejercitados ya los poetas doctos en el cultivo de los metros heroico-populares, entraron como a saco en los antiguos dominios de la musa nacional, y no solamente redujeron a formas de romance cuantos hechos se relacionaban ya directa, ya indirectamente con la grande obra llevada a cabo por los Reyes Católicos, sino que

> volviendo la vista a las antiguas crónicas para ensalzar las hazañas de los verdaderos héroes de Aragón y Castilla, fijáronse también en las historias de los disturbios y revueltas intestinas, que deshonraban el nombre castellano, con poca gloria del Trono, arrojándose así al mar de las tradiciones, cuentos y relatos nacidos en cada localidad y acariciados por cada familia, y que constituían copia tal de materiales poéticos, cual nunca los había atesorado nación alguna. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 465)

Con este resumen de los diversos caminos seguidos por la literatura española hasta su culminación en el siglo XVI, termina el sexto periodo de la literatura medieval, y con él, lamentablemente, la *Historia crítica de la literatura española*, cuya segunda parte, dedicada a la literatura moderna, Amador de los Ríos nunca llegó a escribir.

6.5.3.- Recapitulación

De haberse llevado a término según la planificación original, la *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos se habría constituido en el referente principal de la historiografía literaria española del siglo XIX, por la amplitud de su concepción y de su documentación; esa misma amplitud fue probablemente, por otra parte, la causa de que quedase incompleta.

Aun sin alcanzar a cumplir sus objetivos, la obra constituye un hito fundamental en la evolución de la filología española. Es la primera historia escrita por un español a lo largo del siglo XIX, y supera a sus antecesoras, en el tratamiento del periodo que llega a tratar, en profundidad, exhaustividad y documentación, abriendo el camino a metodologías positivistas que se instalarán en España a finales de siglo. En cambio, sus planteamientos generales son directamente herederos de la crítica romántica, de algunos de cuyos representantes Amador se considera discípulo.

Las creencias cristianas de Amador ocupan un lugar importante en su historia. En primer lugar, porque condicionan su visión de la nación española como pueblo especialmente elegido por la Providencia para encarnar los valores cristianos, y como punta de lanza contra los infieles. También, porque conlleva una valoración moral de los contenidos de las obras literarias de acuerdo con los valores religiosos, aunque no avance en este camino hasta el punto al que llegarán otros historiadores posteriores de ideología más conservadora, como Cejador y Frauca, en su subordinación del juicio estético al pensamiento religioso.

Del mismo modo, en la historia de Amador de los Ríos es fundamental la concepción nacionalista de la historia: aísla a la nación española como entidad independiente, geográficamente –y no lingüísticamente– definida, y le adjudica un

carácter nacional propio e inmutable desde épocas más antiguas aún de lo que defendían otros historiadores románticos, al situar el momento de formación de la nación española en la antigüedad, antes incluso de la llegada de los invasores romanos. Esta antigüedad de la nación justifica además su rechazo de la teoría de las influencias externas en su carácter o en su literatura, al menos en lo referente a su núcleo básico.

También ocupa un lugar central en el pensamiento de Amador de los Ríos la idea de que la literatura, y muy en especial la literatura popular, son el vehículo de expresión de las costumbres, intereses, valores e ideales de la nación; como resultado de esta vinculación entre ambos elementos, pueden rastrearse en la literatura española conjuntos de rasgos similares, incluso diferenciados por regiones, similares en autores separados por siglos de diferencia: es el caso, por ejemplo, de los autores andaluces cuya característica principal es la exuberancia formal o imaginativa.

Esta idea conlleva también el que Amador subvierta los modos de juicio estético del neoclasicismo, afirmando la superioridad del contenido sobre la mera expresión formal, de modo que una obra puede y debe ser considerada superior cuanto más cercana esté del espíritu nacional, que se caracteriza, como venía haciéndose desde el romanticismo, como fundamentalmente *patriótico* y *religioso*. De ahí nace su interés prioritario por los géneros populares, y su rechazo, aunque no siempre tajante, de las iniciativas de los eruditos por intentar hacer avanzar a la literatura española por caminos diversos del propiamente nacional, introduciendo elementos extranjeros en ella.

En definitiva, la *Historia crítica de la literatura española* fue un paso necesario y trascendental en la evolución de la historiografía literaria española, puesto que abrió el camino inexplorado del género histórico a los eruditos españoles. No llegó a culminar sus propios objetivos, y algunas de sus elecciones fueron generalmente desechadas por la crítica –en especial, el agrupar bajo la denominación de "españoles" a todos los autores y obras producidos en el territorio peninsular, fuera cual fuera la lengua y cultura en que se produjeran-; sin embargo, por su documentación minuciosa y su rigor metodológico, se convirtió en obra de referencia imprescindible para los historiadores y estudiosos de la literatura española medieval.

6.6.- Adolf Friedrich, Conde de Schack: *Historia de la literatura y del arte dramático en España*

La *Historia de la literatura y del arte dramático en España* del Conde Adolfo Federico de Schack ocupa un lugar central en el proceso de formación del canon del teatro áureo español, y representa una continuación, y al mismo tiempo una evolución con respecto a las posiciones románticas iniciales, de Schlegel sobre todo, que elevaron a Caldéron a la categoría de maestro del arte dramático y cumbre de toda la producción teatral española[137]. En su obra puede advertirse cómo esa afirmación, que provenía de una lectura parcial y descontextualizada de Calderón –como el propio Schack advertirá– se modifica a lo largo del siglo XIX, para dar una preponderancia cada vez mayor a Lope de Vega.

Nacido en 1815, Schack es también un modelo del erudito romántico: viajó por varios países europeos, visitando las más importantes bibliotecas, reunió una importante colección de impresos y manuscritos y, a la corta edad de 30 años, publicó su *Geschichte der dramtischen Literatur und Kunst in Spanien* (traducida al castellano por Eduardo Mier como *Historia de la literatura y del arte dramático*, 1885), pudiendo afirmar, no sin cierta presunción, que había "leído las obras de todos los dramáticos de importancia" (Schack 1885:I, 36)[138], y encontrado fuentes hasta entonces desconocidas, sobre todo en lo referente a Lope de Vega.

En efecto, como vamos a ver, no sólo por su nacionalidad sino sobre todo por sus raíces intelectuales, Schack pertenece al grupo de hispanistas románticos que reclamaron una especial atención hacia la literatura española, y muy especialmente hacia los dos géneros que consideraban más esencialmente nacionales: la épica –en concreto, el romancero– y el teatro del Siglo de Oro, que es, precisamente, el principal objeto de interés de la obra de Schack.

6.6.1.- Planteamientos generales

6.6.1.1.- Concepto de literatura

[137] Así lo ha mostrado, por ejemplo, Oleza (1996), quien atribuye a Schack un importante papel en la recuperación de la figura de Lope de Vega contra la preferencia de los Schlegel por Calderón.

[138] Las citas de la obra de Schack (1885) que se realizan en este capítulo corresponden todas a la primera edición castellana; sólo se indicará el número de volumen –en números romanos- y la página dentro del volumen, obviando la división de la obra en partes y capítulos.

Como vamos a observar en las páginas siguientes, Adolf Friedrich de Schack se sitúa en la línea de los historiadores románticos de comienzos del siglo XIX, herederos de Herder y de Schlegel sobre todo en cuanto a la consideración del elemento nacional como base de la creación artística y literaria. El término "romántico", sin embargo, requiere algunas matizaciones. El propio Eduardo Mier, introductor y traductor de la obra en su versión castellana nos aclara el concepto de romanticismo –moderado y conservador– de que se trata:

> ...ni el romanticismo de Schlegel, ni el de Schack es el absurdo y monstruoso que reinó después en Francia, y que pasó a nuestra España, esto es, una violación perpetua de todas las reglas del buen gusto, una monomanía continua de romper todo freno y toda valla y traspasar todos los límites razonables, un *delirium tremens*, cuyo único fin es el culto a lo inverosímil, a lo extravagante, a lo patibulario. Esto no es ni ha sido nunca el romanticismo de sus grandes maestros ni el de Alemania, porque pocas naciones, como Francia, disfrutan del privilegio de exagerarlo y desfigurarlo todo, como, por ejemplo, trocar toda aversión razonable y sensata a los excesos y males del fanatismo religioso en odio y en persecución encarnizado del catolicismo y al cristianismo, las ventajas de una libertad política, prudente y juiciosa en una orgía eterna de desórdenes y de luchas de partido, y, en crítica literaria, la estimación y aprecio de las obras populares, aunque no clásicas, con la soberanía del desenfreno y el mal gusto. (Schack 1885:I, 26-27)

Este rechazo tanto del romanticismo exacerbado como del neoclasicismo francés es compartido decididamente por el propio Schack, quien rechaza "la absurda inteligencia de la poética de Aristóteles, y la crítica, tan absurda como ella, de la poesía romántica con sujeción a reglas inaplicables a la misma por completo" (Schack 1885:V, 327)[139] y las exageraciones de quienes "se ocuparon en aclimatar en Madrid los dramas semi-salvajes de la Porte de Saint-Martin, o en imitarlos en sus propios escritos, o aquellos, que, abusando de la libertad adquirida, no conocía regla ni freno alguno: estos últimos escribieron en España muchos dramas detestables, llenos de crímenes nunca vistos, de infamias y de asesinatos, en que se ofrecía con placer al público, los horrores

[139] Sus ataques se dirigen contra los literatos neoclásicos: "¿...qué han hecho los franceses mencionados para cumplir estos requisitos racionales? Se apoderan de una comedia española, exprimen los materiales que la constituyen, arrancan de ella con el mayor esmero sus galas poéticas, sacrifican al ídolo de las tres unidades la verdad, la verosimilitud, el fuego y la vida de la exposición dramática, y de esta manera, de un poema original y tosco, o más bien dicho, de ligeras reminiscencias de él, componen una tragedia clásica o una comedia. En vez de los arranques poéticos del primero, encontramos en la segunda la más prosaica parsimonia; en vez de la abundancia y de la verdad de los motivos dramáticos, una acción mutilada en todas sus partes y sin dote alguna artística; en vez de la rapidez arrebatadora del diálogo, una conversación lánguida; en vez del sonido harmonioso que arrevata y de las rimas diversas que encantan al oído, el arrastre monótono de los alejandrinos" (Schack 1885:IV, 116-7), pero sobre todo contra los críticos que han contribuido a exaltar estas producciones: "Pero más desdichados y dignos de lástima por su desvergüenza son los críticos que, por vanidad nacional o por estúpida y supersticiosa adoración a los preceptos de Boileau, no han temido calificar de reformas más perfectas de los originales a estos engendros, dignos del más absoluto desprecio" (Schack 1885:IV, 117)

más repugnantes, y que mostraban, en vez de hombres, verdaderos abortos de perversidad y de locura." (Schack 1885:V, 366-7).

Por otra parte, Schack es muy consciente de que el adjetivo "romántico" tiene varias interpretaciones, pero sobre todo de que es un puente que une dos épocas lejanas en el tiempo pero relacionadas por una identidad estética: la Edad Media y el movimiento iniciado al final del siglo XVIII[140]. Esta identidad es precisamente la razón por la que la historia de Schack se proyecta en dos direcciones: retrospectivamente, busca narrar los progresos del arte dramático en España; prospectivamente, busca ofrecer modelos de conducta para los españoles, y modelos literarios para los creadores teatrales de esta nueva etapa romántica:

A los españoles podrá servir este ensayo de una historia de su literatura dramática... para recordarles vivamente el periodo de su grandeza y originalidad literaria, y a exhortarlos quizás, en medio del tumulto de sus luchas actuales de partido, a no olvidarse de aquellos grandes hombres que llenaron de orgullo a sus abuelos, y cuya memoria debe ser entre ellos sempiterna, si no quieren despreciarse a sí mismos. (Schack 1885:I, 47)

El principio fundamental que Schack intenta comunicar a sus contemporáneos es lo que Isaiah Berlin (2000) denomina el "expresionismo", esto es, que la literatura popular –la única verdadera literatura– expresa el carácter del pueblo que la crea.

> Deseaba probar, concretándome a una época de las más notables y menos atendidas hasta ahora, que la poesía verdaderamente genial y original sólo da frutos sabrosos arraigándose en el suelo de la nacionalidad; que el drama especialmente, así en su espíritu como en su forma, se ajusta, considerando en su desenvolvimiento histórico, al carácter del pueblo que lo crea; y por último, que todo teatro nacional necesita para florecer que su germen brote de lo más íntimo del país que lo produce, y que crezca sin separarse de las tradiciones poéticas populares de su propia historia. (Schack 1885:I, 43-4)

Esta afirmación es según Schack todavía más pertinente para el teatro, ya que "el drama es la forma más elocuente y conmovedora de todas las poéticas, y también la única que en nuestra época se pone en contacto inmediato con el pueblo, y hasta con aquellos que nunca leen libros" (Schack 1885:I, 57). El pueblo, eso sí, de acuerdo con la postura romántica, no debe entenderse como "las heces más bajas de la sociedad"

[140] "De aquí la importancia inherente a esos groseros ensayos de la Edad Media (de poco valor, considerados en absoluto), porque son el germen, que da vida al árbol portentoso del drama romántico" (Schack 1885:I, 90)

(Schack 1885:I, 55), sino como la unión de todas las clases sociales, desde las más bajas hasta las más elevadas.

No todas las naciones, sin embargo, tienen la fortuna de poseer un verdadero teatro nacional, surgido de esta unión entre clases sociales. Grecia entre las antiguas, España e Inglaterra entre las modernas, han conseguido desarrollarlo gracias precisamente a esa comunión entre los doctos y los incultos, y de ambos con la verdadera naturaleza de la nación:

> El principio vital, así del arte antiguo como del moderno; el principio que engendró en su fondo y en su forma, primero al drama griego y después al inglés y al español, yace en la tradición poética y popular y en su progreso incontrastable en los elementos poéticos tradicionales e históricos, en el espíritu y en la vida de las diversas naciones, y en su conformación y perfeccionamiento con arreglo a las leyes naturales" (Schack 1885:II, 177)[141]

Sólo cuando se da esa unión de intereses entre aristocracia y pueblo, y se atiende al verdadero espíritu nacional, se producen verdaderas obras populares, auténticamente bellas; cuando esa unión no existe, la literatura decae, y lo popular se convierte en vulgar.

> En las épocas afortunadas, las naciones aplauden espontáneamente sólo lo bello, y las obras dramáticas, de acuerdo en todo con el espíritu del pueblo, crean sólo lo grande y lo verdadero; pero en periodos de decadencia y de corrupción, es deber de todos aquellos, que desde el teatro pueden influir en el bien de su patria, decantar los elementos más puros, que bullen en la sociedad, descartándolos y limpiándolos de las impurezas, que los afean. (Schack 1885:I, 56)

6.6.1.2.- Concepto de nación

Ya hemos visto, en el apartado anterior, cómo el concepto de *Volksgeist* o "espíritu del pueblo" tiene una gran importancia en la obra de Schack. En efecto, comparte el autor alemán con sus antecesores la creencia en la existencia de naciones estancas, caracterizadas por unos rasgos propios e inalterables que se manifiestan de manera constante en la literatura.

En el caso de la nación española, de la que él se ocupa, Schack parece retrotraer el momento de su nacimiento a la Antigüedad, antes incluso de la romanización, es decir, parece relacionarla con los primeros y originarios habitantes de la Península Ibérica:

---

[141] Esta idea es contraria a la opinión neoclásica, que considera el teatro griego como consecuencia de la aplicación de unas reglas estrictas, y también a la opinión de Durán, quien consideraba que sólo el teatro moderno español e inglés brotaba espontáneamente del alma nacional (como una selva), mientras que el teatro clásico era producto del esmerado trabajo humano (como un jardín). Véase el apartado 5.2 en lo referente a Agustín Durán.

> Habítanla, según se presume, un pueblo indígena, que, a pesar de su mezcla con otras razas, aún no ha perdido los rasgos distintivos de su carácter, igual al descrito en las más antiguas historias... Este rasgo característico de su fisonomía, que proviene de la influencia de un pueblo no europeo, y es efecto de la unión de los dos elementos oriental y occidental, la distingue de manera singular. (Schack 1885:I, 87)

A este sustrato inicial vasco-ibero se añade luego la influencia de las sucesivas invasiones, especialmente la romana, y comenzaron a gestarse los dos elementos que contribuirían a la evolución de la civilización en la Edad Media: "A semejante resultado contribuyeron los dos grandes factores de la civilización moderna, cuyas consecuencias han sido en todos uniformes, a saber: el espíritu caballeresco y la influencia del cristianismo" (Schack 1885:I, 87). En este periodo, precisamente, comienza a diferenciarse España de otras naciones, como Alemania, en que los cultos continuaron redactando obras dramáticas latinas mientras el pueblo se divertía con espectáculos cada vez más degradados:

> Sólo España es superior a todos los demás pueblos, y se distingue de ellos porque al mismo tiempo que conservó el drama profano, imprimió la forma más pura al religioso, expresión genuina del espíritu, imaginación y sentimientos de la Edad Media y de épocas grandiosas... (Schack 1885:I, 163)

La invasión musulmana de la Península tiene otro cariz: el elemento árabe no llegó a amalgamarse con el autóctono, por ser "verdadero advenedizo en tierra extraña, y harto opuesto a los indígenas por su religión y su lengua para formar nunca con ellos un todo orgánico" (Schack 1885:I, 180). De esta forma lo que interesa a un historiador de la literatura española son "los pobladores de las montañas [asturianas], que permanecieron independientes, y fueron innegable germen de la nación española posterior" (Schack 1885:I, 180). De esta manera, y aunque Shack presenta muy brevemente los antecedentes históricos y étnicos de la nación española, su "historia del teatro español" no comienza en sentido estricto hasta que no nace el romance castellano, y comienzan a producirse en él las primeras obras dramáticas de que tenemos noticia:

> La historia del teatro español, rigurosamente hablando, sólo comienza en la época en que la nación llamada España, surgió con su lenguaje especial de los restos de los diversos pueblos, que invadieron sucesivamente la Península pirenaica... Pero como ningún pueblo ocupa una región dada sin legar al que le sucede parte de su cultura y de sus costumbres, no es tampoco extraño que los orígenes del drama germinara entre las distintas nacionalidades en época anterior a la indicada. (Schack 1885:I, 165-6)

En la cita anterior se advierte también cuál es la extensión lingüístico-geográfica de la historia de Schack: tras el breve repaso al que acabamos de hacer mención, y donde se citan, muy de pasada, las lenguas y literaturas "lemosina" y gallega, sólo se

ocupará en su historia de las obras compuestas en castellano, "dialecto armonioso", mezcla del latín con elementos "ibéricos (vascos), góticos y arábigos" (Schack 1885:I, 180).

A esta nación romántica, como dirá Schack en numerosas ocasiones, surgida en el contexto glorioso de la Reconquista –aunque con raíces anteriores, no lo olvidemos– corresponden unos rasgos nacionales prototípicos que vienen a coincidir básicamente, en la obra de Schack, con los que la tradición romántica extranjera le adjudicaban: caballerosidad, sentido exagerado del honor, romanticismo...:

> En ningún otro pueblo eran tan poéticas las costumbres como en España, en ninguno duró tanto tiempo el espíritu caballeresco de la Edad Media como en este, confundidos con otros elementos de elevada cultura... (Schack 1885:II, 131)
>
> La influencia de las ideas sobre el honor, que envolvía en sus complicados pliegues a toda la nación española, contribuyó en gran manera a que se multiplicasen estas luchas y disputas. (Schack 1885:II, 134)

Por supuesto, estos elementos fundamentales del *Volksgeist* se manifiestan en la literatura dramática española, romántica también, y sobre todo en los autores que supieron mantenerse más cercanos a dicho espíritu nacional, como, por ejemplo, Calderón:

> ...los elementos esenciales de este plan o sistema eran la fe, el amor, el honor y la lealtad. Como personificaba el sentimiento y la vida de la nación española, dominada por ellos, había ya jugado un papel importante en las obras de los dramáticos anteriores; pero nunca se habían ofrecido tan a las claras, ni ejercido en la acción un influjo tan importante. (Schack 1885:IV, 274)

Mucha menor importancia tienen en la obra de Schack otros dos rasgos que los románticos tradicionalmente adjudicaban a la nación española: su religiosidad y su orientalismo, ya que, como ya se ha visto más arriba, según Schack los musulmanes nunca llegaron a arraigar realmente en territorio español ni a mezclarse con sus primitivos habitantes.

6.6.1.3.- Concepto de historia

La obra de Schack, aun limitándose únicamente al teatro, incluye una interesante descripción de las labores a las que debe enfrentarse un historiador a la hora de afrontar la composición de una obra de este tipo:

> ...para escribir una historia de la literatura, y más la de un pueblo como España, tan rico en estas obras de ingenio, era necesario además poseer otros muchos conocimientos, tanto estéticos como históricos y literarios. Tropezaba a la vez con la grave dificultad de allegar materiales adecuados a sus propósitos, conocerlos bien, ordenarlos y clasificarlos, valorar su mérito respectivo y formar de ellos juicios estético-críticos que exigían profundos estudios previos, y sobre todo un buen gusto depurado

> por frecuentes observaciones y comparaciones con los modelos, que en cada género se han considerado hasta aquí como más perfectos. Es claro también que, al escribirse hoy una historia de cualquier literatura especial, se piden a su autor requisitos poco comunes, y entre ellos una extensión de conocimientos, que demandan mucho tiempo y mucho trabajo, ya que siempre es conveniente hacer continuas excursiones en el campo de otras literaturas extrañas, para comparar y calificar las producciones similares, y su valor relativo. Por último, es también indispensable trazarse un plan sensato y práctico, al cual ha de sujetarse los estudios y trabajos que se hagan, empresa tanto más difícil cuanto más nueva... (Schack 1885:I, 24-5)

Es decir que, para Schack, el conocimiento de una literatura exige, por una parte, el conocimiento de la historia *tout court* de dicha nación; por otra parte, la capacidad crítica y estética de hacer juicios y valoraciones literarias de las obras y autores estudiadas; situar además, las obras de esa literatura nacional en su contexto temporal, comparándolas con otras literaturas; y por último, la habilidad de saber disponer todos estos materiales de una manera al mismo tiempo útil y atractiva. En este sentido, Schack parece preocupado por el valor pedagógico que su historia pueda tener tanto para los lectores alemanes como para los propios españoles, que pueden descubrir en ella modelos dignos de imitación:

> A los españoles podrá servir este ensayo de una historia de su literatura dramática... para recordarles vivamente el periodo de su grandeza y originalidad literaria, y a exhortarlos quizás, en medio del tumulto de sus luchas actuales de partido, a no olvidarse de aquellos grandes hombres que llenaron de orgullo a sus abuelos, y cuya memoria debe ser entre ellos sempiterna, si no quieren despreciarse a sí mismos. (Schack 1885:I, 47)

La historia del teatro español de Schack tiene, por tanto, como misión bucear en la historia en busca de esos momentos en los que el teatro ha llegado a ser un producto auténticamente nacional, y de aquellos en los que por el contrario se ha abandonado esa fidelidad al espíritu, dando lugar a la decadencia.

> Esta obra mía expone suficientemente las grandes lecciones que resultan de la historia del teatro español en su florecimiento y decadencia; cuál es el drama popular; de qué manera se utilizan todos los elementos nacionales, condensándose en su seno los intereses más elevados y sacrosantos, y cómo lo que existe por sí mismo y lo creado bajo el imperio de estas condiciones nacionales, así en su fondo como en su forma, ha de constituir su razón de ser y su cimiento. (Schack 1885:I, 49)

6.6.1.4..- Periodización

Adolf Friedrich de Schack es también importante en la trayectoria de la historiografía literaria española por otro motivo: su utilización, por primera vez, del término "Siglo de Oro" para referirse, alternativamente, a los siglos XVI y XVII, y sobre todo al siglo XVII o "época de Calderón". Si los historiadores anteriores habían

evitado este término, o lo habían utilizado sólo secundariamente, Schack le da un rango central en su obra, situándolo además en el título de los dos capítulos centrales de su obra: si el primero está dedicado a los "Origen del drama en la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega, a fines del siglo XVI (1588 a 1590)" y el último a la "Decadencia del teatro español en el siglo XVIII", los dos centrales se titulan, respectivamente, "Edad de Oro del Teatro Español, desde 1590 hasta principios del siglo XVIII: La época de Lope de Vega" y "Edad de Oro del teatro español". Así lo explica Schack:

> Si el arte y la literatura son los termómetros que marcan el grado de la cultura de una nación, y esta puede servir de medida de estimar el valor más o menos grande de sus obras, es innegable que el espacio, comprendido entre los últimos decenios del siglo XVI y los del XVII forma el periodo más rico y más brillante de su historia. Los reinados de los tres Felipes, abrazan la verdadera edad de oro de la literatura española... (Schack 1885:II, 119)

El clímax de esta trayectoria del teatro nacional se sitúa, por lo tanto, en el periodo situado entre las primeras obras de Lope y las últimas de Calderón. De hecho, un simple análisis cuantitativo de la obra de Schack ya revela la desproporción valorativa de los distintos periodos literarios: de los cinco volúmenes de que consta, el primero y el comienzo del segundo tratan de los inicios del teatro español, hasta Lope de Vega; a Lope está dedicado el resto del tomo segundo y gran parte del tercero, que se completa con otros autores coetáneos de segunda fila, mientras que el cuarto volumen, casi íntegro, queda destinado a tratar la figura de Calderón. El quinto tomo se ocupa de dramaturgos contemporáneos a Calderón, así como de todo el periodo de decadencia posterior. En resumen, el siglo XVII se analiza en cuatro de los cinco tomos de la obra, mientras que todos los autores previos a Lope –desde los latinos hasta Cervantes– se contentan con uno, y todo el siglo XVIII con apenas 85 páginas del quinto tomo.

Este momento culminante, organizado en torno a dos polos de aproximadamente el mismo poder –Lope y Calderón-, condiciona además el resto de la historia literaria, de forma que todos los momentos anteriores y posteriores gravitan alrededor de ese centro: las obras anteriores a Lope son consideradas como precursoras imperfectas, y son juzgadas siempre como preparación o preludio del teatro nacional; las posteriores, e incluso gran parte de las contemporáneas de Calderón, carecen de interés por sí mismas, y son únicamente interpretadas como representantes de una decadencia prolongada, que alcanza hasta nuestros días. De esta forma sólo los autores que entran dentro del

denominado "teatro nacional" del Siglo de Oro son considerados en sí mismos, como objetos acabados; el resto se define, más que por lo que es, por lo que no es o por lo que le falta.

Tras este periodo de grandeza áurea, era inevitable que sobreviniese la decadencia, término que, como hemos visto también, Schack emplea repetidas veces, para referirse tanto a los últimos decenios del siglo XVII como a los primeros del XVIII; en este caso, la decadencia es tanto literaria como política, y se relaciona con el triunfo del absolutismo, la intolerancia y el fanatismo religioso durante el reinado de los últimos Austrias:

> A la conclusión de este [siglo XVI], sin embargo, comienza a nublarse algún tanto el brillo y la gloria del pueblo español, que tan esplendentes fueron en el reinado de los Reyes Católicos y del emperador Carlos V. Felipe II fue el primero de aquella larga serie de monarcas, que disminuyó el bienestar de sus súbditos con su política estrecha y absurda. Su fanatismo sombrío y su sed insaciable de mando... (Schack 1885:II, 116)

Toda esta época, sin embargo, atraerá muy escasa atención por parte de Schack; ya hemos visto cómo, cuantitativamente, apenas ocupa una porción ínfima del conjunto de la obra. El autor alemán lo justifica, precisamente, por el estado decaído de las letras españolas, y las escasas cumbres literarias que aparecen en este periodo:

> Con arreglo al plan de esta obra, la historia de la decadencia de la literatura y del arte dramático en España, debe ser más bien bosquejado que prolijamente expuesto, porque la vista no se recrea gozosa en ríos casi secos, sino en corrientes caudalosas y de dilatadas orillas, o en los que llevan trazas de serlo. (Schack 1885:V, 299)

La historia de Schack se configura así con las líneas fundamentales de la historiografía nacionalista romántica conservadora: busca en el pasado un momento ideal y utópico, una "Edad de Oro", en la que todas las fuerzas de la nación contribuyen a un mismo fin; identifica ese momento con los valores auténticamente nacionales, posteriormente perdidos en un proceso de decadencia, e intenta, mediante su narración histórica, contribuir a que esas condiciones se puedan volver a producir en el futuro. Veamos ahora más detenidamente cómo se aplica este esquema a la literatura dramática española[142].

[142] Tal y como advierte su título, la obra de Schack también hace referencia al "arte dramático", y no sólo a la literatura dramática; ello se traduce en varios capítulos dedicados a la historia de la representación, de las compañías de actores o del teatro como lugar físico en España. Prescindiremos de estos capítulos en el análisis que sigue, puesto que se alejan del objeto de este estudio.

6.6.2.- Análisis detallado

6.6.2.1.- Edad Media[143]

Como ya se ha apuntado, la historia de Schack comienza con un brevísimo repaso a la trayectoria histórica y literaria de la Península Ibérica desde la Antigüedad, sin apenas mencionar obra ni autor alguno. Así pues, la historia del teatro español propiamente dicho comienza ya en la Edad Media, en que surgen las primeras representaciones religiosas en los reinos cristianos del norte. De esta época son también obras de carácter culto y por tanto de un interés relativo para Schack, como las *Coplas de Mingo Revulgo* o la *Comedieta de Ponza*, que aunque presentan rasgos dramáticos, no estaban destinadas a la representación.

El primer momento importante en la historia política y artística de España llega con el reinado de los Reyes Católicos, en el que "se elevó la vida entera de la nación" (Schack 1885:I, 254) y, por primera vez, se allanó el camino que separaba la poesía culta de la poesía popular, "única senda que podía llevar al drama a su perfección, libre del exclusivismo, que lo embargaba hasta entonces" (Schack 1885:I, 258). Esta unión, por tanto, de lo popular y lo culto es la que lleva al verdadero arte nacional, y no el predominio de un elemento sobre el otro o la evolución independiente de ambos. Es en esta época cuando se componen obras como *La Celestina*, modelo dramático para el siglo XVI cuyas virtudes formales hacen que se olvide "la repugnante historia que constituye su fondo" (Schack 1885:I, 277) y que contribuyó a "sacar al teatro español de su infancia" (Schack 1885:I, 278), y en la que florecen autores como Juan del Encina o Gil Vicente, quienes avanzan en el camino del teatro nacional,

> ...aunque se echa de menos aquellas cualidades que tanto brillaron en los dramáticos posteriores, como fogosa imaginación, ingeniosa y osada inventiva, fuente inagotable de aventuras románticas, y ese interés que inspiran generalmente sus composiciones, no obstante en incomparable enredo y la complicación de la intriga, que no por eso llega a cansar nunca. (Schack 1885:I, 293)

Un lugar especial entre los precursores de Lope de Vega y del teatro nacional ocupa Torres Naharro, a quien "no debe negarse... la gloria de haber sido el primero que imprimió un carácter especial y tan determinado a las composiciones dramáticas, que predominaron después en la escena española" (Schack 1885:I, 306). Schack busca y encuentra en la *Propaladia* de Naharro varias de las características que le parecen

[143] El título exacto que da Schack a la primera parte de su obra, que ocupa el primer tomo y los dos primeros capítulos del segundo, es "Origen del drama en la Europa moderna, y origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega, a fines del siglo XVI (1588 a 1590)".

propias del teatro posterior a Lope, como son la preponderancia de la acción, la ausencia de una finalidad moral directa o la mezcla de lo cómico y lo trágico; de este modo, y a pesar de lo que afirma la opinión común, Naharro viene a ser el auténtico padre del teatro nacional. No puede considerarse sin embargo esta época como una época de triunfo de esta escuela, sobre todo porque su obra carece de continuadores, y palidece al lado de la altura alcanzada por la lírica en el mismo periodo:

> El verdadero siglo de la poesía dramática, que no puede florecer sin que la preceda la lírica y la épica, aún no había llegado para España... Gil Vicente y Torres Naharro aparecen como fenómenos aislados, si se comparan con sus infelices imitadores, y... a pesar de esto, sólo merecen el nombre de poetas de segundo orden cuando se recuerdan las dotes de tan eminentes líricos [Boscán, Garcilaso y Herrera]. (Schack 1885:I, 345)

Menos valor concede en cambio Schack al que tradicionalmente se denominaba fundador del teatro nacional, Lope de Rueda "hombre de facultades poéticas muy limitadas" (Schack 1885:I, 347).

> Ciertos críticos deploran, sin duda, que el drama no hubiese conservado la forma estrecha, que le imprimió en un principio Lope de Rueda; nosotros, al contrario, nos congratulamos de que el teatro español se haya librado de esta desdicha, y creemos que no ha sido el menor mérito de los poetas posteriores el escribir en verso sus obras, y embellecerlas con sus ricas y variadas modulaciones. (Schack 1885:I, 336)

Abundantes elogios y una ponderación muy superior recibe por el contrario Juan de la Cueva, quien, en un momento de polémica entre una tendencia clasicista y otra nacional, definió los preceptos que debían servir de norma al teatro español (Schack 1885:I, 431). Tras Juan de la Cueva, y otros dramaturgos de similares características, como Juan de Artieda o Cristóbal de Virués, el teatro español estaba ya preparado para entrar en su etapa dorada con Lope de Vega, aunque otros autores contemporáneos, como Cervantes o los hermanos Argensola, optasen por seguir una trayectoria diferente.

La opinión de Schack con respecto al teatro del primero es la común entre los críticos románticos: un respetuoso rechazo de sus obras extensas –salvo quizás la *Numancia*– y un elogio moderado de sus entremeses, que en todo caso no alcanzan a situarle entre los primeros escritores dramáticos de su tiempo. De hecho, resulta significativo que Schack sitúe a Cervantes todavía en la Primera Parte de su historia –la dedicada a los predecesores de Lope de Vega-, pese a ser en buena medida contemporáneo de Lope. Ello se debe a que la obra de Cervantes no encaja en el molde del teatro nacional de la Edad de Oro, y por tanto su inclusión habría sido problemática. Como indica el propio Schack,

> El periodo de tiempo que separa estas postreras comedias de Cervantes de las anteriores, coincide justamente con la época más importante de la historia del teatro, esto es, con aquella en que se desarrollaron y predominaron en la escena española nuevas formas en el drama, originales y vigorosamente caracterizadas, que desde entonces y por espacio de medio siglo constituyeron el drama nacional. (Schack 1885:II, 48)
>
> ...en corto tiempo fijó de tal suerte esta escuela el fondo y la forma de todas las especias dramáticas, que el gusto nacional no consintió ya en las tablas ninguna obra de distinta índole. (Schack 1885:II, 48)

Estos autores últimos (Cervantes, los Argensola) suponen el último eslabón de la cadena que lleva a la creación del teatro nacional; faltaba aún el paso final, que asentara la nueva forma dramática y la llevara al éxito, y sobre todo que rescatase de forma definitiva las raíces populares del drama y las situase en el centro de la creación teatral.

> Si el teatro español no hubiera abandonado este peldaño, no hubiera tampoco resuelto el problema de su destino, y renegara de la preexistencia de sus orígenes, muy a propósito para la formación posterior de un drama elevado, verdaderamente popular. Ya en general aparecen determinados los rasgos fundamentales del teatro nacional, y sólo falta separar el germen de las envolturas que lo cubren. (Schack 1885:II, 89)

Esta labor había de desarrollarla, claro está, Lope de Vega, "fundador del teatro español" (Schack 1885:II, 430), quien inaugura la siguiente etapa de la historia teatral de Schack.

6.6.2.2.- Siglos XVI y XVII

La que Schack denomina "Edad de Oro" del teatro español, que corresponde casi con exactitud al siglo XVII, aparece a su vez dividida en dos partes[144], correspondientes a cada una de las figuras primordiales del teatro nacional: la primera parte aparece dominada por Lope de Vega; la segunda, por Calderón. Este doble núcleo del canon dramático es, recordemos, una evolución con respecto a los inicios de la crítica romántica, que habían privilegiado a Calderón por encima de cualquiera de sus compatriotas. Además, marca la línea que seguirán la mayoría de los estudiosos posteriores, que acentuarán más aún la importancia de Lope de Vega frente a Calderón[145]. En la obra de Schack el fiel de la balanza se inclina sólo ligeramente hacia Lope, aunque Calderón sigue teniendo, como ya hemos dicho, un lugar central en la construcción historiográfica del alemán.

---

[144] Aunque el propio autor aclara que no hay subdivisión en periodos dentro de esta época (Schack 1885:II, 190).

[145] Más adelante recordaremos la postura de Menéndez Pelayo al respecto. Véase apartado 6.9.

Las razones de esta culminación de la literatura dramática española hay que buscarlas, según Schack, tanto en la propia evolución de la literatura nacional como en la historia general. En el primer caso, se cumple el axioma que él mismo había enunciado páginas atrás: una vez alcanzada la perfección de los géneros lírico y épico, llegaba el turno del dramático:

> La literatura española había recorrido en la segunda mitad del siglo XVI los dos estadios de la poesía, que suelen preceder al desarrollo completo de la dramática. A la épica, que se había ya desenvuelto en los romances caballerescos; a la lírica, que había dado sus más sabrosos frutos en las obras de los cancioneros y en los de Boscán, Garcilaso, Herrera, Luis de León y otros, debía seguir, según todas las probabilidades, el perfeccionamiento de la tercera forma general de la poesía. (Schack 1885:II, 107)

La historia general, por su parte, mostraba una España que desde el reinado de los Reyes Católicos se había constituido como nación, y había encadenado una serie ininterrumpida de éxitos y hazañas:

> Quizás no se encuentre en la historia de ninguna nación siglo alguno comparable por sus hazañas y gigantescos esfuerzos con el que acababa de finalizar en España: una serie no interrumpida de gloriosos hechos la había llevado a la cúspide del poder y de la fama... (Schack 1885:II, 109)
>
> Desde que los diversos estados de la Península formaron uno solo, se habían ya acostumbrado los españoles a mirarse como miembros de una nación poderosa, unidos por el interés común y por su elevado destino; y a consecuencia de esta unión brillante, imprimieron a su patriotismo y a su amor a la gloria el más encumbrado vuelo. La conciencia orgullosa de su propio valer, y el afán de dar cima a hazañas increíbles, eran generales en todo el pueblo. (Schack 1885:II, 109)

Sin embargo, este florecimiento nacional durante el siglo XVI fue seguido de un periodo de decaimiento, causado por el despotismo y el fanatismo de los Austrias.

> A la conclusión de este [siglo XVI], sin embargo, comienza a nublarse algún tanto el brillo y la gloria del pueblo español, que tan esplendentes fueron en el reinado de los Reyes Católicos y del emperador Carlos V. Felipe II fue el primero de aquella larga serie de monarcas, que disminuyó el bienestar de sus súbditos con su política estrecha y absurda. (Schack 1885:II, 116)

La decadencia política, sin embargo, no afectó al espíritu del pueblo, que se mantuvo fiel a los principios heredados (orgullo, religiosidad, espíritu caballeresco): "El espíritu nacional, permaneció, tal cual era: su glorioso pasado arrojaba luz deslumbradora sobre lo presente, y se oponía a que se adivinase la ruina que lo amenazaba" (Schack 1885:II, 118). De ahí que la literatura y el arte no sucumbiesen a la ruina general, y alcanzasen en este periodo sus cotas más altas.

> Si el arte y la literatura son los termómetros que marcan el grado de la cultura de una nación, y esta puede servir de medida de estimar el valor más o menos grande de sus obras, es innegable que el espacio, comprendido entre los últimos decenios del siglo XVI y los del XVII forma el periodo más rico y más brillante de su historia. Los

> reinados de los tres Felipes, abrazan la verdadera edad de oro de la literatura española... (Schack 1885:II, 119)

Esta fórmula de disociación de la historia política y la historia literaria era imprescindible en este momento, una vez aceptada la decadencia provocada por los Habsburgo[146], ya que precisamente el siglo XVII, en que se verifica esta decadencia política, coincide con la "Edad de Oro" de la literatura española, en especial en lo que se refiere al género dramático. Además, otros géneros, como la épica popular, desarrollados con anterioridad, con sus ideales caballerescos y su idea del honor, tienen una singular importancia en la formación del teatro nacional[147]:

> Duraba en el pueblo la afición a las tradiciones románticas y a la poesía caballeresca. Los momentos más solemnes y poéticos de la antigua historia nacional, e increíble número de tradiciones históricas, vivía en los romances, en la memoria y en los labios de todos; la corriente de aquella lozana poesía heroica corría tan perenne, que de ella han salido en estos últimos días algunos cantos semejantes a su matriz por el fondo y por la forma. (Schack 1885:II, 156-7)

Lope es, como ya hemos adelantado, la figura central de esta primera parte de la Edad de Oro. A él le dedica Schack gran parte del segundo volumen de su obra, y el comienzo del tercero, y en él ve la plasmación del auténtico artista romántico, nacido del genio. Lope se convierte así, con sus obras creadas a espaldas de las normas clásicas, en una ariete contra la corriente neoclásica, puesto que "tan erróneo es asegurar que el genio no necesita de regla alguna, como que sólo tienen valor las de Aristóteles" (Schack 1885:II, 426)[148]. El de Lope es un genio lego, como tantas veces se afirmó de Cervantes: un creador innato que supera en sus obras a sus propias intenciones y reflexiones teóricas:

> La inventiva es... el don que más brilla en Lope de Vega, esto es, el don concedido sólo al genio. (Schack 1885:II, 464)
>
> Este genio extraordinario, sin esfuerzo, y como jugando, parece haber producido la más difícil de las formas poéticas, cuando naciones y siglos enteros se han afanado inútilmente en poseerla. (Schack 1885:II, 434)
>
> Las máximas citadas de Lope de Vega son una de las pruebas más notables en apoyo de la opinión, tantas veces sustentada, de que el verdadero poeta, sin conocer

---

[146] Los historiadores españoles de corte conservador negarán tal decadencia, y la retrasarán hasta el siglo XVIII, en que se abandonan los que consideran principios nacionales para adoptar los del neoclasicismo francés. Opiniones como la de Schack se achacarán entonces a la perniciosa influencia de la "leyenda negra" sobre España difundida en Europa. Véase el apartado 3 para una caracterización del "nacionalismo conservador moderado".

[147] También la literatura, sin embargo, se vio afectada por un tipo de decadencia: el culteranismo, cuyo origen está también en el carácter de los españoles: "Los defectos criticados [hinchazón, ampulosidad...], que en el espíritu de los españoles tienen íntimo enlace con el carácter oriental..." (Schack 1885:II, 160).

[148] Como romántico moderado que es, Schack no niega la existencia de normas implícitas a la creación artística; contra lo que se revela es contra la obligatoriedad de las normas neoaristotélicas en el teatro, defendiendo en su lugar la capacidad creadora de la inspiración del genio.

> hasta cierto punto lo que hace, llega a lo verdadero y a lo justo, como movido por una necesidad interior; que la facultad artística de crear y de dar una forma a sus creaciones, puede ser independiente de la instrucción teórica, y que el arte precede con frecuencia a la crítica a inconmensurable distancia. (Schack 1885:II, 428)[149]

Y sin embargo, la regla superior de la que Lope no se aparta –por voluntad de su público, es decir, del propio pueblo– es la de escribir en consonancia con el espíritu nacional, rechazando la imposición de normas o modelos. "¡Cuánto aventaja el drama creado por él, en consonancia con el espíritu nacional, y con la vida íntima del pueblo, a todo aquello que hubiese alcanzado sólo con el arte imitativo!" (Schack 1885:II, 429). Precisamente de esta identificación con su propia nación –y con la literatura producida por ella– surgen gran parte de los rasgos característicos del teatro de Lope. Las citas podrían multiplicarse:

> Menester es, sin embargo, no olvidar que la riqueza de las imágenes y de las comparaciones, y la propensión a las antítesis y refinados pensamientos, son propiedades íntimamente unidas a la esencia del idioma español. Ya provenga del influjo de los árabes, ya de una inclinación natural del espíritu del pueblo, ello es, que aparecen estas cualidades en los albores de la literatura castellana: hállanse en los antiguos romances; los cancioneros ofrecen numerosos ejemplos, y en la Celestina se observa que el afán de hacer alusiones y rebuscadas comparaciones se había ya introducido en el siglo XV en el lenguaje ordinario. (Schack 1885:II, 439)
>
> Pero Lope... fue siempre español. Pensaba y sentía, amaba y odiaba lo mismo que su país; conocía todos los tonos, que habían de conmover más profundamente el corazón de sus conciudadanos, y sabía formar con ellos los más gratos acordes; no le eran extraños ninguno de los medios capaces de granjearse sus simpatías; apoderábase de todos los elementos poéticos, predominantes en la tradición y en la historia, en las creencias y en la vida de su pueblo; llevaba al teatro todas las fuentes de poesía, que manaban del suelo español, poseyendo el arte de comunicar nueva vida a las antiguas y desfiguradas leyendas de épocas anteriores, utilizándolas en infundir ardor y fuerza en el sentimiento nacional. (Schack 1885:II, 469)
>
> ¡Y cuán delicada y cuán inseparable del carácter español es la mezcla de orgullo hinchado y de amorosa resignación, de arrebatos producidos por justicia de que los personajes se creen asistidos, de veneración por los deberes que la lealtad les impone, y a los cuales todo se subordina, de nobleza y de barbarie, de invariable constancia en las amistades y de los odios más tenaces! (Schack 1885:III, 15)

Lope de Vega se convierte así en la personificación de la nación española, y al mismo tiempo en la personificación de la teoría estética del romanticismo: el genio

[149] No sólo este don de la intuición creadora adorna a Lope: las alabanzas de Schack hacia él alcanzan a prácticamente todos los aspectos del genio creador: "Habíale dotado la naturaleza, no sólo de aquella perfecta armonía de todas las facultades del alma, germen del arte, que es la flor más bella del espíritu humano; no sólo poseía todas las dotes, que son tan necesarias al eminente poeta lírico y épico como al dramático, espíritu flexible y vigoroso, facilidad de penetrar profundamente en la naturaleza y en la vida humana, sensibilidad ardiente y variada, elevación de la fantasía y de la inteligencia, sino que le adornaban además en supremo grado todas las prendas que caracterizan a los grandes dramáticos, como el conocimiento más profundo de los hombres y de sus inclinaciones, el sentido más perspicaz para comprender las pasiones, sus causas y efectos, juntamente con inagotable imaginación e inventiva, delicada reflexión y el tranquilo y penetrante golpe de vista necesario para trazar y desarrollar el plan dramático" (Schack 1885:II, 434).

creador que con la mera intuición y la fidelidad al espíritu nacional es capaz de crear obras que superan a las que podrían ofrecer la imitación y el seguimiento de las normas. No es de extrañar que el aspecto más alabado de Lope de Vega sea la capacidad inventiva, y que se minimicen sus defectos de desarrollo y composición. Al fin y al cabo, la labor del dramaturgo no es retratar la realidad sino idealizarla y elevarla.

> En una palabra, la comedia española, como la comprende Lope de Vega, es lo que siempre ha debido ser para llamar nuestra atención, esto es, una poesía en su esencia; de la vida y sus fenómenos sólo aprovecha lo importante: concentra, como un espejo prismático, los rayos más serenos de la naturaleza humana, para reflejarlos con duplicado brillo, y realza caracteres comunes y sucesos vulgares en un mundo lleno de poesía, imprimiendo en realidad el sello de la belleza. (Schack 1885:III, 139)

Frente a estos elogios a la figura desmesurada de Lope de Vega, es inevitable que la de Calderón de la Barca se vea ensombrecida, o al menos mitigada en comparación con la consideración a la que lo elevaron los primeros románticos. No llega Schack al rechazo o menosprecio de Calderón, como otros críticos posteriores, pero sí lo pone en el contexto del teatro nacional producido con anterioridad a él, y sobre todo en un momento en el que la decadencia comienza a hacerse notar tanto en la vida política como en la literaria. En lo político, "en la minoría de Carlos II se vio ya, en toda su desnudez, la extraña decadencia de la monarquía española, disimulada hasta entonces por su brillo exterior" (Schack 1885:IV, 180-1). En lo literario, este mismo reinado marca el fin de la aparición de nuevos autores originales: sólo el talento de escritores como Calderón o Moreto mantendrá el alto nivel dramático de la época anterior.

A pesar de las diferencias, y del claro balance positivo a favor de la primera parte de la Edad de Oro, Schack insiste en no separar ambas partes en periodos distintos: "Aun cuando no se puede negar la decadencia de la literatura dramática en España en el reinado de Carlos II, sin embargo, este periodo de la historia del teatro español está unido al precedente con tantos vínculos, que es imposible separarlos" (Schack 1885:IV, 186). El lazo que los une es el mismo que dio la victoria a Lope sobre los partidarios de las reglas clásicas: el espíritu nacional. "El sentimiento nacional, sin embargo, fuente de todo lo grande, que ha producido la literatura española, subsistía siempre, y España estaba siempre para él a la misma altura, en poder y en fama, que en la época de Carlos V" (Schack 1885:IV, 182).

Esta vinculación de Calderón con los autores anteriores y sobre todo con la gran reforma efectuada por Lope de Vega es una de las grandes aportaciones de Schack a la

historiografía dramática española, y que lo separa de los críticos románticos previos. Como el propio autor explica, los historiadores alemanes que le habían precedido no conocían la obra de Lope ni de ninguno de sus contemporáneos, lo que contribuía a agrandar las proporciones de la figura de Calderón, convertido en un genio descomunal capaz de inaugurar y llevar a la perfección, él sólo, al teatro nacional español.

> El juicio de Schlegel, hombre importante y que tanto ha hecho, no sólo por la literatura alemana, sino por la europea, ha sido tan decisivo que, si bien por una parte, ha llamado de nuevo la atención hacia la literatura española, por la otra ha trazado a esta límites harto estrechos. Cuando Schlegel escribió su incomparable y elocuente lección XIV... la literatura española yacía abandonada de la manera más incomprensible... Schlegel, por su parte, según él mismo declara, sólo tenía noticia muy imperfecta de las comedias de Lope de Vega, y ninguna de las de Tirso de Molina, Alarcón, Guevara y otros muchos... pero siendo esto así, ¿cómo no había de concentrar en Calderón todo su entusiasmo?
>
> El poeta favorito se presentaba de tal suerte, como si él solo simbolizase toda la poesía dramática de los españoles, o, por lo menos, como si sobrepujase con tal extremo a los demás dramaturgos de esta nación, que no hubiese necesidad alguna de echar ni una ojeada desde esta altura a otros talentos muy inferiores al suyo. Pero esta distinción injusta arrojaba, por un lado, una luz falsa sobre el conjunto del teatro español, menospreciando sin motivo a muchos grandes poetas; y celebrando tanto a uno solo, por otro lado, dañaba a la exacta estimación y profundo conocimiento del mismo autor favorecido. En efecto: Calderón no es, como aparece de estas descripciones, solo y aislado, sino el eslabón de una gran cadena, un punto más distinto de una larga serie de ellos; y aunque se conceda a su elocuente admirador, que el drama español se muestra en sus obras en su forma más perfecta, es imposible, sin embargo, apreciar su mérito con exactitud si no se le estudia en sus relaciones con los que le precedieron. (Schack 1885:IV, 203-5)[150]

Esta reducción de la originalidad de las obras de Calderón –consecuencia lógica de situarlo en su contexto– no les resta sin embargo valor ni calidad. Ya que no un innovador, Calderón mantiene la condición de perfeccionador del arte de Lope de Vega y sus contemporáneos.

> ...con su inteligencia perspicaz y analítica, comprendió cuáles eran las ventajas insuperables de sus predecesores y sus defectos evidentes; comprendió también que la mayor perfección y el más fino pulimiento del arte dramático podría alcanzarse en virtud de ciertas causas muy favorables, pero que hasta él ningún otro poeta había vislumbrado estos principios artísticos. (Schack 1885:IV, 213)

La oposición con Lope no puede ser más evidente: al genio natural de uno se opone la "inteligencia analítica" del otro; a la innovación casi dictada por el espíritu del

[150] Según Oleza, ésta no es la única razón de que Schlegel, por ejemplo, prefiriera a Calderón por encima de Lope: "La desconfianza de los románticos alemanes hacia la poesía popular, tan reinvindicada por Herder como programa, su común asunción de la distancia irónica del poeta, la concepción de Friedrich del arte como juego trascendental, autoconsciente, proclive a la paradoja y la ambivalencia, la teoría simbolista de la poesía elaborada sobre todo por August Wilhelm, el acercamiento que ambos hermanos realizan entre poesía y filosofía, y aun más, entre escritura y cristianismo, la priorización de la tragedia sobre la comedia, etc. son postulados teóricos que se ajustan mal a la obra de Lope" (Oleza 1996).

pueblo, el "fino pulimiento". Y los mayores elogios que Schack le dedica se refieren precisamente a aquello que era la principal falla de Lope: su ausencia de plan y de armonía en la escritura:

> Todas las partes de este conjunto habían de estar en estrecho enlace con la acción principal, y encontrarse todas simétricamente dispuestas entre sí con referencia al todo, desterrando la costumbre de ofrecer escenas interesantes sólo entre sí, y sin consideración al argumento de la obra dramática, que se desarrollaba, y de cuya licencia abusaron Lope de Vega, y con más frecuencia el maestro Tirso de Molina. (Schack 1885:IV, 230-1)
>
> ...en cuanto a la maestría y el dominio de la escena, quizás no reconozca rival alguno, entre todos los poetas dramáticos de las diversas naciones, nuestro insigne dramaturgo castellano. (Schack 1885:IV, 237)

Comparando estos textos con las valoraciones de Schlegel, traducidas y adoptadas por Böhl de Faber, Calderón ha dejado de ser ya un monstruo de la naturaleza, para convertirse en un artífice virtuoso que aprovecha en buena medida lo que otros, antes que él, han realizado. Este juicio no deja de ser ambiguo, puesto que, en la estética propia de Schack y de todo el romanticismo, siempre será preferible la inventiva genial a la perfección armónica. De ahí que Calderón, dice Schack, sea quien más alto ha llevado el drama nacional, pero no sea necesariamente el mejor de los dramaturgos nacionales:

> Calderón ha perfeccionado, sin duda, hasta donde era posible, el drama español, pero imprimiéndole sólo una dirección exclusiva: hasta cierto punto lo ha llevado a tal y tan vertiginosa altura, que no es dable elevarlo más; pero no por esto se sigue de aquí que sea superior en todos conceptos a sus predecesores, y que haya perfeccionado el drama español en todas direcciones, en que lo impulsaron aquellos con ellos. (Schack 1885:IV, 249-50)

En definitiva, "no es lícito considerar a Calderón única y exclusivamente como al poeta más grande de esta literatura" (Schack 1885:IV, 250), a pesar de que, al igual que Lope de Vega, ha sabido mostrar el verdadero espíritu de la nación en sus obras:

> ...los elementos esenciales de este plan o sistema eran la fe, el amor, el honor y la lealtad. Como personificaba el sentimiento y la vida de la nación española, dominada por ellos, había ya jugado un papel importante en las obras de los dramáticos anteriores; pero nunca se habían ofrecido tan a las claras, ni ejercido en la acción un influjo tan importante. (Schack 1885:IV, 274).

No son Lope de Vega y Calderón los únicos autores que figuran en la nómina de la Edad de Oro de la literatura dramática española, por supuesto. Entre todos los contemporáneos de Lope de Vega, Schack dedica en primer lugar su atención a la escuela Valenciana, en la que destaca Guillén de Castro por su obra *Las Mocedades del Cid*. Esta obra es, como puede entenderse, una piedra de toque de la crítica

decimonónica, puesto que la adaptación de Racine a las normas neoclásicas sirve a Schack, como a otros críticos, para justificar la superioridad de las reglas románticas –o de la ausencia de ellas– frente a la cerrazón dieciochista, que por respetar el aristotelismo llegó a deformar su argumento y destruir sus posibilidades[151].

También se ocupa el crítico germano de Vélez de Guevara (autor que ocupa uno de los primeros lugares entre los dramáticos de segunda fila), y sobre todo de Tirso de Molina, quien, sin concederle disputar el trono de Lope o Calderón, sin embargo recibe grandes elogios (y el protagonismo en tres capítulos enteros) del autor: "El teatro de Tirso se puede comparar a esos países maravillosos que describen los poetas románticos, en donde las brisas más perfumadas y la música más atractiva encadenan el corazón y los sentidos del caminante..." (Schack 1885:III, 401); "su genio es tan original, que ha impuesto en ellas un sello especial, que las distingue de todas por completo" (Schack 1885:III, 403)

Otro autor al que Schack defiende, a pesar de la indiferencia y aun el desprecio que recibió de sus contemporáneos, es Alarcón, "uno de los poetas dramáticos más distinguidos, y a pesar de esto, fue poco estimado de sus coetáneos, haciéndole notoria injusticia, y tampoco ha obtenido después por la posterioridad la fama que indudablemente merecía" (Schack 1885:IV, 7). Sus obras, en efecto, se presentan muy afines al pensamiento de Schack, sobre todo en el reflejo del espíritu romántico del pueblo español:

> El carácter romántico peculiar que imprimía su sello en la vida de España en esa época, aparece en sus obras con más plenitud y con mayor fuerza que en ninguna otra... Ese pueblo formal y satisfecho, lleno de heroísmo y de fe, ingénita en España largo tiempo hacía, se presenta a nuestra vista en su vida y en sus obras. (Schack 1885:IV, 15)

Los autores de la segunda mitad de la Edad de Oro provocan mayores reservas en Schack, puesto que caen frecuentemente en dos peligros propios de su época: la refundición de obras anteriores, y el culteranismo. Ninguno de los autores de esta época, salvo Calderón, alcanza elogios tan encendidos como los que habían recogido, por ejemplo, Tirso o Alarcón. Francisco de Rojas Zorrilla, por ejemplo, es considerado

[151] "Examinando ahora la tragedia francesa, se observa, desde luego que todo el mérito, que se le puede atribuir a Corneille, es de índole negativa, esto es, que consiste en haber suprimido las dos adiciones citadas; lo que tiene de positivamente bueno lo debe al poeta español. Pero ¡cuán inflexible y grosera nos parece su obra! ¿Qué se hizo de aquel aroma poético, ya tierno, ya apasionado con violencia, que respiramos con fruición y con ansia en la comedia española? En su lugar encontramos vana hojarasca oratoria; en vez del lenguaje del sentimiento, hinchada fraseología... Si recordamos también que esta tragedia es siempre una de las mejores del teatro francés, nos admiraremos de que tanta pobreza haya subyugado más tarde a los españoles, para despreciar las riquísimas flores de sus dramas nacionales" (Schack 1885:III, 240-1)

como un autor de primera fila (se le dedican dos capítulos), pero no se libra de ciertas críticas:

> Rojas estaba dotado por la naturaleza de varias prendas, de una imaginación poderosa, de un ingenio inagotable, del don de expresarse con sublimidad y fuego, de representar las pasiones más enérgicas en lo trágico, y de mucha gracia y agudeza para lo cómico, comprendiéndose así que, con tales cualidades relevantes, haya compuesto obras maestras, iguales a las mejores de Calderón, pero le faltaba, para sostenerse a esa altura, la constancia, la energía, y ese sentido artístico, serio y reposado, que sostiene al genio y evita su caída. (Schack 1885:V, 48)

Similar es el caso de Moreto:

> Moreto no tenía esa imaginación e inventiva inagotable de Lope, Calderón, Tirso y Alarcón; faltábale, sin duda, esa fecundidad siempre perenne de fantasía, peculiar en tan supremo grado de aquellos poetas; pero en su lugar, se distinguía por su gusto dramático depurado y sensato, y por la rara cualidad de saber arreglar y perfeccionar para la escena argumentos ya trazados. (Schack 1885:V, 96)

Menor interés aún concitan otros autores, como Matos Fragoso[152] o Cristóbal de Monroy[153], que caen más directamente en los errores anteriormente citados, pero la repulsa más directa de Schack la provocan, sin duda, aquellos críticos y escritores que, a lo largo del siglo XVII, intentaron promover una vuelta a las reglas clásicas en contra de la tendencia dramática nacional.

> Si hubiese triunfado esta secta literaria, el teatro español, lo mismo que el italiano, hubiese sufrido el yugo de una falsa teoría; la poesía moderna, a pesar de sus propiedades más gratas, verdaderamente originales, sería también la más pobre; la literatura dramática española no podría compararse a un campo de vegetación exuberante, lleno de flores y frutos de toda especie... sino a una tierra árida, en donde nacen aquí y allí raquíticos arbustos. (Schack 1885:III, 331)

Esta escuela, sin embargo, obtuvo poco éxito, ya que "en breve echó la forma nacional del drama tan profundas raíces en el ánimo del público, que otro cualquier linaje de ensayos heterogéneos no podían tener en el teatro favorable éxito" (Schack 1885:III, 329). De este modo, los críticos de esta tendencia fracasaron tanto en su intento de convencer al público, como en sus tentativas de crear obras de acuerdo con la estética clasicista.

> Si lo expuesto demuestra, por una parte, que el partido contra el drama romántico había sido anulado por completo por la voz unánime de toda la nación,

[152] "Este poeta no es ningún genio, en el verdadero sentido de la palabra, como Lope y Calderón, ni tampoco de aquellos que obligan al arte con su talento a emprender sendas no trilladas; pero poesía de gran elasticidad de facultades poéticas para escribir con facilidad, con arreglo al sistema usado en el teatro español. Rasgos originales no han de buscarse, pues, en sus obras..." (Schack 1885:V, 140)

[153] Sus obras se comparan a las de Rojas Zorrilla, ya que se caracterizan "por la misma propensión a las exageraciones y a las extravagancias fantásticas, y por la misma tendencia a ponderar lo natural y lo verdadero, y en la dicción, por igual mezcla de la naturalidad más sencilla con la hinchazón y la hojarasca, aunque predominando estos últimos defectos" (Schack 1885:V, 152-3)

> confírmalo también, por otra, el pequeño número y la forma deplorable de las composiciones dramáticas del antiguo estilo, que se escribieron en este periodo. (Schack 1885:V, 201-3)

Estos autores, tanto los denostados por oscuros y poco originales como los que pretendían un giro clasicista en las letras españolas, enlazan ya con la siguiente época de la literatura dramática, la de "decadencia" durante el siglo XVIII, que coincide con el abandono de las auténticas señas de identidad nacionales, para caer en manos de influencias extranjeras:

> No sin pena traspasaremos ahora los límites, allende los cuales comienza la decadencia del drama español, porque con la aparición de esa decadencia coincide la desaparición del espíritu nacional, que infundió savia a esa institución, y el único que le hizo desenvolverse y florecer. Aunque aceptemos la idea (el solo consuelo que se nos presenta) de que el espíritu de una nación, después de despojarse de una forma dada, se propone apropiarse de otra más perfecta, siempre es indudable que entre la cesación del primer estado y la llegada del posterior, hay siempre un interregno de incertidumbre, de vacilaciones y de letargo, en el cual no puede nunca el observador imparcial detenerse satisfecho. (Schack 1885:V, 254)

6.6.2.3.- Siglo XVIII

Llega así Schack a la última etapa de la literatura dramática española. Al igual que en el resto de las partes, también en este caso existe una relación entre la historia política y la literaria, que vuelven a entrelazarse. Tras un siglo de decadencia política que no era tal en el campo literario, el siglo XVIII se abre, en lo político, con la intromisión de una dinastía extranjera en el trono español, y en lo literario con el consiguiente triunfo de las tendencias neoclásicas que intentan transformar el teatro español.

> El famoso testamento de Carlos II, llamando al trono español un Príncipe francés, fue también la sentencia de muerte del teatro nacional español, primero por su consecuencia inmediata, que fue la guerra de sucesión de doce años, obstáculo inmediato y externo, que se opuso a la prosperidad del teatro, y luego, y por efecto del reinado de la dinastía francesa, por una inundación de ideas nuevas, completamente extrañas al carácter español, y, como su acompañamiento, los absurdos y prosaicos preceptos literarios de la escuela de Boileau. (Schack 1885:V, 300-1)

En efecto, la adopción de los principios neoclásicos por parte de los dramaturgos, y sobre todo de los críticos ilustrados, supone el abandono de la propia identidad, del espíritu de la nación y de la literatura que de él nacía (el teatro "nacional") a favor de "los absurdos conocidos de la dramaturgia francesa, hijos de una razón limitada y de una carencia absoluta de sentimiento poético" (Schack 1885:V,

319). Aplicada a la historia del teatro durante los dos siglos anteriores, la teoría neoaristotélica del teatro debía necesariamente arrojar un balance negativo:

> Estas reglas, y otras de tan mal gusto como ellas, son los patrones, a cuya medida han de apreciarse las bellezas o defectos del drama español, resultando, al aplicarlo, un largo catálogo de las faltas en que han incurrido Lope de Vega y Calderón, y ente estas, como la principal, la inobservancia de las tres unidades. (Schack 1885:V, 320)

Esta nueva dirección de la historia dramática nacional, sin embargo, obtuvo escaso éxito: en primer lugar, no logró ningún arraigo entre el pueblo, que seguía prefiriendo el teatro que estaba más acorde con su espíritu nacional, es decir, el teatro del Siglo de Oro.

> Todas las diatribas de los sabios y de los poetas apóstatas... no fueron parte bastante para desterrar del teatro las comedias nacionales. Muchas de Calderón, de Moreto, de Rojas y de otros favoritos antiguos de los españoles, continuaron gozando siempre del aplauso popular. (Schack 1885:V, 333)

Y en segundo lugar, no produjo casi ninguna obra de calidad –a juicio de Schack, por supuesto– que justificase la teoría estética neoclásica. Aunque el historiador comprende el deseo de renovación frente a las refundiciones y perversiones en que había degenerado el teatro –de hecho interpreta esta reacción como prueba de que "aún no se había extinguido del todo en la nación, para honra suya, cierto sentimiento dramático más formado y más elevado" (Schack 1885:V, 329)-, sin embargo el camino elegido para llevarla a cabo produjo sólo obras sin vida ni sentido poético. De entre los dramaturgos neoclásicos, Moratín es el que merece una consideración más cálida por parte de Schack:

> ...a pesar de profesar principios distintos de los maestros, y no poseer tampoco talento poético extraordinario, no debe sin embargo confundirse con los estúpidos pedantes y con los fabricantes mecánicos de comedias de su época, separándole de ellos su formalidad y deseos patrióticos y su educación literaria y su buen gusto. (Schack 1885:V, 349)

Sólo un autor de este siglo merece el elogio sin paliativos de Schack. Se trata de Ramón de la Cruz, quien continúa en cierta medida en sus sainetes la línea dramática nacional, y cuyas obras "merecen nuestra plana aprobación por su realidad extraordinaria, por la animación de su parte expositiva, por su ingenio y por su vis cómica." (Schack 1885:V, 337). Poco bagaje es, ciertamente, para todo un siglo de creación teatral.

Si es poco lo que Schack dedica a la producción dramática del siglo XVIII, menos aún –aunque por razones distintas– será lo que ocupe en su obra lo escrito a comienzos del siglo XIX. La cercanía en el tiempo[154], unida quizás a un menor conocimiento por parte del autor, hace que este apartado se resuma en la mención de unos cuantos nombres de autores y obras. En el aspecto teórico, eso sí, no pierde Schack ocasión de recordar los avances de sus compatriotas en el camino de la verdadera crítica:

> Mérito nunca bastante apreciado es el de los alemanes, especialmente del inolvidable Schlegel (que dio remate a la obra comenzada por Lessing), de haber sido los primeros en fijar para siempre las leyes íntimas y propias de la esencia de la forma dramática y rechazar al mismo tiempo lo inútil y lo pueril de toda otra regla forzada y violenta. (Schack 1885:V, 363)

Estas teorías estéticas románticas, introducidas en España por Böhl de Faber, produjeron la denominada "polémica calderoniana"[155], y con ella la creación de dos partidos:

> El primero, y sin disputa el más importante, estaba compuesto de aquellos, que defendían la reproducción de las formas nacionales, conciliándolas con el espíritu y las exigencias de la época. El ilustrado Agustín Durán fue el más digno representante de esta parcialidad. (Schack 1885:V, 365)

Con esta polémica, y con el posterior retorno de los exiliados liberales a España, el movimiento romántico encontró su lugar en la Península, y también, cómo no, en el teatro. Su primer defensor en las tablas fue García de la Huerta, autor de la *Raquel*, pero lamentablemente "no era el hombre a propósito para defender con éxito su poesía nacional contra los extranjeros" (Schack 1885:V, 342-3). Más éxito tendrán autores posteriores, como Martínez de a Rosa, Bretón de los Herreros -"el más importante e influyente de todos los poetas dramáticos modernos españoles" (Schack 1885:V, 374)– o Gil de Zárate; y aún surge otra generación de autores jóvenes dispuesta a tomar el relevo: Hartzenbusch, Larra, García Gutiérrez, Escosura, Ventura de la Vega, Zorrilla...

La obra de Schack finaliza así con los autores contemporáneos, pero sobre todo con un ruego, en el que se vincula una vez más el teatro romántico –decimonónico– con el teatro romántico-nacional de la Edad de Oro: "¡Plegue a Dios que este impulso no sea pasajero, sino que ese antiguo teatro, tan lleno de gloria, se regenera con arreglo al espíritu y a las exigencias modernas!" (Schack 1885:V, 385)

---

[154] Recordemos que la versión original alemana de esta obra se compuso en 1845.
[155] De la que hemos hablado en el apartado 6.2.

6.6.3.- Recapitulación

La *Historia de la literatura y del arte dramático de Schack* es interesante para este estudio por varios motivos, como ya hemos indicado más arriba. En primer lugar, por su tema, el teatro nacional del Siglo de Oro, piedra de toque de la historiografía literaria española; también por el momento en que fue originalmente escrita, en que apenas existían historias de la literatura española, y el país, Alemania, heredero de la tradición de Herder o Schlegel. Pero sobre todo la obra de Schack es un ejemplo prototípico de historia literaria redactada desde unos planteamientos románticos moderados.

Esta visión romántica de la historia y de la literatura condiciona obviamente la valoración de todo el canon: el centro y clímax se sitúa en la etapa denominada "romántica" (aquella en la que la literatura respondió mejor a los ideales del espíritu del pueblo), y este centro condiciona con su capacidad de atracción todo lo sucedido con anterioridad y posterioridad. Los siglos previos y sus obras son un largo proceso de aprendizaje, en el que se van descubriendo los rasgos esenciales del teatro nacional –tema histórico nacional, realismo, ruptura con las normas clásicas–. El resultado, con la aparición de la figura catalizadora de Lope de Vega, es un teatro propio de todo un pueblo, no sólo de determinada clase social:

> ...fue el drama español de carácter universal, no exclusivo de esta o aquella clase, ni de la de los eruditos o llamados sabios, ni tampoco del populacho, sino albergando en su conjunto a la nación entera; y de aquí que simpatizase tanto con el carácter, con las creencias, con las opiniones, con la imaginación, con las costumbres y el gusto nacional. (Schack 1885:V, 251)

Este periodo de grandeza literaria no coincide estrictamente, aunque sí tiene relación, con el de mayor grandeza política; de hecho, el siglo XVII, Edad de Oro del teatro español, muestra ya claras señas de decadencia; sin embargo, consideradas ampliamente, ambas historias, la política y la literaria están estrechamente anudadas: es en esos siglos cuando con mayor fuerza se muestra el carácter del pueblo español, en sus triunfos y en sus adversidades:

> En el espacio de dos siglos, transcurridos entre la ascensión al trono de D. Fernando y de Doña Isabel y del último Monarca de la dinastía austriaca, había recorrido la nación española su periodo de independencia, de gloria y de grandeza literaria; la energía con que el pueblo había resistido y hecho contrapeso a la arbitrariedad y a la tiranía reinante desde Felipe II, comenzó a ceder entonces, y, al apurarse, hubo de manifestarlo así el terreno literario. Ciertos sentimientos, fuente de las bellezas más notables, y peculiares de la poesía castellana, el espíritu caballeresco, el amor ferviente y romántico, el entusiasmo por el renombre de su patria, por la fe y el honor, decayeron poco a poco y, al extinguirse su última llama, quedaron sólo ruinas y restos de aquellas formas tan juveniles y lozanas. (Schack 1885:V, 300)

Dos autores se reparten el privilegio de dominar el canon: Lope y Calderón; el primero se considera el verdadero fundador del teatro nacional español –una posición que los críticos anteriores no le habían concedido-; el segundo, su perfeccionador al aplicar la técnica y la proporción a la pura y desordenada inspiración genial. El balance entre ambos es muy parejo, con ligera preferencia por el primero, con lo que Schack inaugura o anuncia el devenir posterior de la crítica literaria española.

Lo posterior al clímax también está condicionado por él, y debe ser necesariamente un periodo de decadencia: aunque el espíritu nacional seguía dando muestra de su vigor, el abandono de la propia identidad para adoptar –en política y en literatura– los designios de una nación extranjera, conduce inexorablemente, en ambos campos, a la postración más absoluta. Sólo en los últimos años, es decir, con la llegada del romanticismo decimonónico, puede advertirse una cierta reacción del espíritu nacional en busca de las raíces del teatro antiguo, pero la proximidad e inmediatez de esas nuevas obras impide evaluar su trascendencia.

No insistiremos más en las ideas ya expresadas más arriba, y que confieren a la obra una configuración romántica, nacionalista y de orden conservador: la ubicación del ideal en un momento del pasado, y su intento de revertirlo al presente y al futuro; su identificación unívoca de los verdaderos rasgos del espíritu nacional, y su identificación en la literatura como vehículo privilegiado de expresión; su rechazo de la ruptura de toda norma, junto con el rechazo de las normas absolutas; por último, su idealización del elemento popular como definición y fundamento de lo nacional:

> Por espacio de un siglo, esto es, desde la aparición de Lope de Vega hasta los primeros coetáneos e inmediatos sucesores de Calderón, poseyeron los españoles un drama popular propio, que les presentaba, las imágenes brillantes y mágicas de la poesía, todos los momentos más perspicuos de su existencia nacional, de la vida de su espíritu y del modo real. Este drama había brotado de las raíces de la poesía popular, elevándose como continuación de la misma... (Schack 1885:V, 248)

Todas esas características hacen que la obra de Schack sea altamente significativa, y que muchas de sus afirmaciones sean rastreables tanto en la crítica anterior, de la que es heredera, como en la posterior, a la que condiciona.

6.7.- Ferdinand Wolf: *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*

Ferdinand Joseph Wolf, crítico e historiador de origen austríaco nacido en 1796 y muerto en 1866, era ya un veterano de las labores filológicas cuando, en 1859, publicó sus *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur* (en castellano, *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*). Sus obras anteriores se habían centrado especialmente en la poesía épica española, como *Über die Romanzen-Poesie der Spanier*, publicada en 1847, o una *Primavera y flor de romances* de 1856 en dos volúmenes, realizada en colaboración con Conrad Hofmann. Su interés abarcaba sin embargo también otras literaturas, como demuestra el apartado dedicado a la literatura portuguesa en la obra ya citada, o su *Le Brésil littéraire: histoire de la litérature brésilienne* de 1863. También de la poesía popular catalana se ocupó Wolf incidentalmente en *Proben Portugiesischer und Catalanischer Volks-Romanzen : Mit einer literarhistorischen Einleitung über die Volkspoesie in Portugal und Catalonien* (1856).

La importancia y el prestigio alcanzados por Ferdinand (o Fernando) Wolf durante la segunda mitad del siglo XIX se hace evidente cuando se consideran los nombres del traductor y el anotador de su obra: Miguel de Unamuno y Marcelino Menéndez Pelayo respectivamente. Además, mientras que la labor del primero es difícil de apreciar en el resultado final –salvo que se hiciese un examen comparado del original y la traducción-, el segundo en cambio hace notar, a través de la introducción y de sus notas, la muy alta estima que profesa por la obra del erudito austríaco: "Príncipe de los *hispanistas*, no sólo de Alemania sino de toda Europa, a quien nuestra nación nunca agradecerá bastante el amor que la tuvo y lo mucho que le debe" (Wolf s.a.:I, 6, n.1)[156]. Y más adelante en la misma nota:

---

[156] Como se ve, la obra de Wolf carece de fecha en su edición castellana. El "Catálogo colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español" la sitúa entre 1890 y 1900:
[http://www.mcu.es/patrimoniobibliografico/buscarDetallePatrimonioBibliografico.do?brscgi_DOCN=00 0280089&language=es&prev_layout=catBibliografico&layout=catBibliografico] (última consulta, 17 de abril de 2007), mientras que la Biblioteca Municipal de Bilbao, cuyo ejemplar hemos manejado, amplia la orquilla entre 1900 y 1940:
[http://194.30.95.23/LVbin/LibriVision/lv_view_records.html?SESSION_ID=1177602505_184803526&l v_action=LV_View_Records&NR_RECORDS_TO_SHOW=1&GOTO_RECORD=2&RESULT_SET_ NAME=set_1177606027_0&DISPLAY_RECORD_XSLT=html&ELEMENT_SET_NAME=F] (última visita, 17 de abril de 2007).
La Biblioteca Nacional Alemana en cambio la sitúa con precisión en 1895:
[http://dispatch.opac.d-nb.de/DB=4.1/SET=2/TTL=1/SHW?FRST=5] (última visita, 7 de mayo de 2007)

> Es cosa muy digna de lamentarse que mientras la obra de Ticknor (por ejemplo), que no pasa de ser un apreciable manual bibliográfico, de crítica puramente externa y vulgar por todo extremo, anda en manos de todos, y es citada como un oráculo, las luminosas enseñanzas de Wolf son letra muerta para la mayor parte de los españoles, y casi nadie, salvo Milá y Fontanals, ha llegado a penetrarse de su alcance y trascendencia. (Wolf s.a.:I, 6, n.1)

La labor de Unamuno como traductor, según se ha dicho, es difícil de evaluar sin tener delante el original –y sin los debidos conocimientos de la lengua alemana-; sin embargo, sí existen dos sutiles aunque importantes diferencias en la brevísima parte del texto que sí podemos comparar: el título de la obra. En efecto, el original lleva por título *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur*, mientras que el español dice simplemente *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*. Aparte del cambio de "española" por "castellana", sobre el que volveremos más adelante, llama la atención que haya desaparecido el término "Estudios", así como el adjetivo "nacional", que acompañaba a "literatura".

Lo cierto es que de ambos cambios, el primero parece más significativo que el segundo. Ciertamente, lo que contiene la obra no es una historia en sentido estricto, ya que, si bien arranca con los orígenes de la literatura castellana, y continúa presentando cronológicamente su evolución hasta el fin de la Edad Media, a partir de ese punto el hilo narrativo se pierde por completo, y lo que se ofrece es una serie de estudios aislados sobre determinados temas que despiertan especialmente la atención del crítico. En cambio, con respecto a la desaparición del término "nacional", si bien es cierto que, como veremos, Wolf hace especial hincapié en los géneros literarios más nacionales (o populares), puede entenderse que la elisión apenas afecta al sentido del título.

6.7.1.- Planteamientos generales

6.7.1.1.- Concepto de literatura

La selección de los temas de los que Wolf se ocupa en su obra, sobre todo en la segunda parte, no es casual, obviamente. Si en el conjunto de la obra Wolf parte del concepto decimonónico de literatura en la selección de los géneros tratados (estudiando sólo, por tanto, aquellos en los que existe un componente estético), sus intereses inciden en especial en la que considera literatura popular, que se identifica por lo tanto con el núcleo de la literatura nacional. De ahí su interés por dos géneros que, por otra parte, habían despertado muy especialmente el interés de sus predecesores alemanes: los romances (editados entre otros por Herder y Schlegel) y el drama nacional (representado

para el primer romanticismo alemán por Calderón, y más tarde, para Schack por ejemplo, también por Lope).

Ahora bien, Wolf –como sus contemporáneos– distingue entre al menos dos usos del término "pueblo", que cabe identificar, por un lado, con el concepto de *plebs* (las clases bajas de la sociedad), y por otro con el de *etnos* (los habitantes de una nación unidos por una ascendencia o raza común) o *populus* (todos los ciudadanos de la nación). Así, el "pueblo" creador de la literatura épica medieval corresponde con el *etnos* o *populus*, mientras que el pueblo que con posterioridad al siglo XVII siguió creando y cantando romances (al que se refiere la cita siguiente) es ya mera *plebs*:

> Bajo este nombre de "pueblo" no se debe, sin embargo, entender el núcleo de la nación, la gran masa de cultura casi igual, casi los mismos intereses, en oposición a aquellos de más elevada crianza cortesana o de cultura docta profesional y de escuela... los romances, que *ahora* se hacían preferentemente para el pueblo... debían por lo tanto contar de preferencia con el *más bajo* y *ordinario* pueblo (*vulgus* o *plebs*, no ya *populus* o público). (Wolf s.a.:II, 79)

No sólo en los estudios monográficos: también en la narración histórica que ocupa el primer tomo dedica Wolf mucha mayor atención y espacio a los géneros populares, minimizando la importancia de los cultos o aristocráticos (poesía de cortesana, épica culta, lírica italianizante...). Impera en el texto de Wolf una división tajante entre ambas facetas poéticas: la popular, representada por la épica y por el drama nacional, y la aristocrática, cuyos máximos exponentes se producen en el género lírico.

> ...creo, por lo menos, haber probado que en la historia de la nueva poesía en general, y aún más especialmente en la de la española, se gana no poco en claridad y perspicacia si se establece con cuidado la diferencia entre poesía popular y artística y se las trata por separado. (Wolf s.a.:I, 35)

En cuanto a la épica medieval (formada por los cantares de gesta y los romances), Wolf continúa la línea romántica anteriormente citada –dando prioridad por lo tanto a los romances sobre la épica extensa-, pero desarrolla un punto de vista propio cuya influencia puede rastrearse posteriormente en autores como Milá y Fontanals o (quizás indirectamente) Cejador y Frauca. Así, para Wolf, como para los demás románticos, la epopeya es una producción eminentemente popular, producida durante el periodo de "infancia" de la nación, en la que la literatura se encuentra en su estadio más rudo y al mismo tiempo más próximo al espíritu nacional:

> ...toda nación, aunque sólo sea una vez, y en este periodo... produce una verdadera epopeya, cuya imperecedera frescura y encantadora ingenuidad son inasequibles en tiempos posteriores y más cultivados.(Wolf s.a.:I, 38)
>
> Si un pueblo ha pasado de la juventud, sumida aún en los recuerdos crédulos, a la edad viril que se preocupa ya de los combates y cuidados del presente, cantará, sí, en

> canciones épicas y con objetiva ingenuidad sus sucesos y los hechos de sus héroes; pero estas canciones, hijas del hecho y del momento, han de proseguir y completarse por lo tanto tan sólo con la historia del día..., han de tomar... el colorido y la forma líricas de la emoción, de la participación inmediata en lo cantado, y jamás han de formar una epopeya propiamente dicha, porque les falta calma y continuidad. Wolf s.a.:II, 123)

Tras la Reconquista (que Wolf denomina "restauración de la monarquía española", vinculando así a los reinos cristianos con los primitivos reinos visigodos), la nación española había abandonado ya la infancia, perdiendo por lo tanto la inocencia necesaria para producir una verdadera epopeya (una epopeya extensa, se entiende):

> ...cuando en la restauración de la monarquía española había salido ya, tiempo hacía, del juvenil periodo mítico para entrar en el histórico positivo, no pudiendo por lo tanto surgir en ellos una verdadera epopeya popular, expresóse, sin embargo, su conciencia nacional ante todo en canciones épicas, y ya muy tempranamente hallaron y cantaron los castellanos en el Cid a un representante de su especial conciencia nacional. (Wolf s.a.:I, 39)

En cambio, las condiciones eran las adecuadas para que surgiera otro tipo de cantar épico-lírico, popular e histórico (no mítico, como sería la epopeya):

> ...tenía que aparecer en ellos la épica como la tenemos conservada en los romances; como *cantar popular histórico*, a las veces, es cierto, con una idealización legendaria, pero arraigada casi siempre en la realidad y siguiendo al hecho cantado...; con objetiva ingenuidad y base legítimamente épica, sí, pero con *forma* y *colorido líricos*. (Wolf s.a.:II, 126)

Wolf sitúa así a la literatura española en paralelo con otras literaturas europeas, en las que los cantares épicos o épico-líricos breves fueron las primeras composiciones poéticas de la literatura popular. De hecho, para Wolf los romances debieron existir desde el momento mismo de la formación de la lengua castellana, mucho antes, por supuesto, de que se desarrollase la poesía culta:

> Ahora bien, como la literatura nacional española es una de las más autónomas y populares entre las europeas modernas, resulta que, a pesar de la falta, por lo demás muy comprensible, de testimonios externos especiales, estamos perfectamente autorizados para aceptar en virtud de fundamentos íntimos de validez general el que se ponga el origen de los romances inmediatamente después del desarrollo del pueblo español y de su lengua, hasta llegar a independencia consciente, y antes de los comienzos de la poesía artística española, poco más o menos en el gran periodo que va entre los siglos X y XII. (Wolf s.a.:II, 119)

6.7.1.2.- Concepto de nación

De las citas y cuestiones anteriores puede haberse desprendido ya la impresión de que Wolf privilegia a la literatura castellana por encima de las demás producidas en la Península, incluso durante la Edad Media, en que literaturas como la catalana o la

gallega ofrecían un florecimiento similar o superior en algunos aspectos a la castellana. Efectivamente, Wolf, en efecto, define la literatura española -y la nación española-, tanto cronológica como lingüísticamente, en función del elemento castellano, que considera el núcleo de lo español. Así, su historia (en la parte que se configura como narración cronológica) arranca con el surgimiento del romance castellano, que califica como "época castellana" de la literatura española.

> ...desde las primeras creaciones artísticas en romance castellano, hasta los tiempos de D. Juan de Castilla, época que puede llamarse castellana en estricto sentido. Reposa por completo sobre base nacional y arraiga en la poesía popular espontánea... (Wolf s.a.:I, 17)

Esta primera etapa de la literatura española está además marcada por los elementos básicos constituyentes del alma nacional: el patriotismo, la religiosidad y el individualismo, que se manifiestan en su literatura y en especial en sus cantares épicos o épico-líricos (los romances): "Los sentimientos más vivos aún en los españoles más ordinarios son... el religioso, el que une la independencia personal con la arrogancia frente al poder y tendencia a lo aventurero, y el orgullo nacional frente a los extraños" (Wolf s.a.:II, 80)

A finales de la Edad Media, con la unificación de los reinos Cristianos en torno a Castilla y Aragón y su expansión a uno y otro lado del Océano, la situación cambia, y puede decirse que nace, según Wolf, la identidad nacional española propiamente dicha ("Desde este punto puede hablarse en sentido estricto de una literatura española", Wolf s.a.:I, 23). Las diversas identidades que anteriormente existían en la Península se unifican en torno al tronco castellano, que se convierte así en el núcleo político, lingüístico y también literario de España:

> Con la formación de una monarquía universal española y su extensión por el mundo antiguo y por el nuevamente descubierto, adquirió la conciencia nacional española fuerza y expansión. Aragoneses, catalanes, andaluces, etc., todos ellos se sentían, tanto como los castellanos, enfrente del extranjero, españoles, y el habla de Castilla, centro de la monarquía y asiento de la corte, fue la lengua escrita general en España. (Wolf s.a.:I, 23)

6.7.1.3.- Concepto de historia

La obra de Fernando Wolf, que como hemos apuntado sólo puede ser considerada una "historia" en sentido muy amplio, se sitúa claramente en la corriente de la historiografía romántica alemana, con la cual el propio Wolf se identifica. En efecto, al inicio de su estudio realiza un breve repaso de las historias de la literatura española publicadas con anterioridad a la suya, y guarda sus mayores elogios precisamente hacia

dos historiadores alemanes: Bouterwek y Schack. El mérito del primero es, obviamente, el de haber abierto el camino de la "crítica objetiva" en la que se sitúa el propio Wolf:

> ...no se dudará ni un instante en conceder al último [Bouterwek] la merecida fama de haber abierto entre nosotros un nuevo camino, y haber proyectado luz en este caos mediante un juicio mucho más recto y una exposición ajustada a los hechos. (Wolf s.a.:I, 8)
>
> La obra de Bouterwek sigue siendo la única que se extiende sobre todo el contenido de la amena literatura de España y la que ha merecido y merece aún ser guía de nuestros historiadores de la literatura en esta jurisdicción de ella. (Wolf s.a.:I, 9)[157]

La historia del teatro español de Schack, por su parte, representa la culminación de esa crítica documentada y objetiva a la que aspira el propio Wolf. Por esta cualidad, Schack se sitúa muy por encima de sus predecesores, incluso del propio Bouterwek (y por supuesto de su imitador, Sismondi):

> ...si se comparan con este de que tratamos, las obras más dignas de mención y que abarquen el total de su objeto, como las conocidas de Bouterwek, Sismondi y la relativamente más completa de Signorelli, se asombra una de las ventajas de la de Schack, sea respecto al rico material, a la perfección y exactitud, sea respecto a la penetrante crítica y al juicio independiente y comprobativo, pues tenía tanto que combatir errores, que han quedado estereotipados, como fundamentar nuevas opiniones y nuevos puntos de vista. (Wolf s.a.:II, 298)[158]

Además, Wolf también rinde tributo, más adelante, al interés mostrado por sus compatriotas, y en especial por Herder, a un género al que dedica una muy especial atención: los romances: "Por lo que hace sobre todo a la poesía popular española, un alemán, el genial Herder, es quien... ha alcanzado el indisputable mérito de haber excitado en favor de aquella el interés de la Europa culta". (Wolf s.a.:II, 10)

Frente a esta trayectoria historiográfica alemana, los esfuerzos de los españoles debían sin duda parecer más bien escasos e irrelevantes, sobre todo teniendo en cuenta que en el momento en que Wolf redacta su original la historiografía literaria escrita por españoles es más bien escasa. Concretamente, Wolf hace referencia a la *Historia literaria de España* de los hermanos Rodríguez Mohedano (obra de inspiración claramente Ilustrada):

---

[157] Menéndez Pelayo, en sus anotaciones a la obra de Wolf (escritas, no lo olvidemos, unos treinta años después del original) apunta a la caducidad de la obra de Bouterwek, que a fines del siglo XIX había sido superada ya por otras historias y manuales: "Parece superfluo advertir que la obra de Bouterwek ha envejecido en todas sus partes y no es hoy más que una curiosidad histórica" (Wolf s.a.:I, 11, n.1)
"Como manual la ha sustituido generalmente la obra del norte-americano Jorge Ticknor... muy mejorada en la traducción castellana de D. Pascual Gayangos y D. Enrique de Vedia" (Wolf s.a.:I, 11, n.1)

[158] Las obras de Bouterwek y de Sismondi las hemos analizado ya en este estudio (apartados 6.1 y 6.2); la obra de Signorelli a la que se refiere Wolf es probablemente la *Storia critica de' teatri antichi e moderni* de Pietro Napoli Signorelli, publicada en Nápoles en 1813.

> La historia literaria de España, escrita por los hermanos Mohedano con difusión exenta de plan y erudición falta de gusto, no puede traerse a cuenta, puesto que sólo llega hasta Pomponio Mela en nueve tomos en cuarto y parece que sucumbió bajo su propio peso, ¡verdadera mole indigesta! (Wolf s.a.:I, 10)

Ya en el siglo XIX, Agustín Durán "ha alcanzado... el gran mérito de provocar una apreciación de la literatura nacional libre de prejuicios, volver a despertar el amor a la poesía popular y volver a poner en honor los romances" (Wolf s.a.:II, 99). Wolf cita además dos obras más cercanas en el tiempo a la suya: el *Manual de literatura* de Gil de Zárate (que califica de "útil", a pesar de que se le suele criticar ser una mera refundición de las historias anteriores, y en especial de Bouterwek), y la *Historia Crítica de la literatura Española* de Amador de los Ríos, de la cual, según dice, se habían publicado ya cuatro volúmenes[159]:

> Recientemente ha publicado Gil y Zarate un útil compendio de la historia de la literatura española en la segunda parte de su *Manual de literatura*... Se espera una historia de la literatura española completa y crítica de D. José Amador de los Ríos, de la cual se han impreso ya cuatro tomos. (Wolf s.a.:I, 10, n.2)[160]

Tras esta breve recapitulación de sus propios antecedentes historiográficos (que, ciertamente, no eran muchos todavía en 1859), comienza Wolf su historia de la literatura española, aunque, como ya hemos indicado antes, difícilmente puede considerarse que ésta sea una "historia de la literatura" en sentido estricto. Hemos indicado ya que el título original incluía el sustantivo *Studien*, que describe más adecuadamente la obra, al menos en su conjunto. El propio Ferdinand Wolf ofrece además, cuando analiza –elogiosamente– la *Historia del teatro* de Schack, un programa de lo que a su juicio debe cumplir el historiador de la literatura (programa que, obviamente, él no llega a cumplir en la obra relativamente breve que nos ocupa):

> La historia de la literatura nacional de un pueblo, si ha de merecer este nombre, no puede escribirse ni en totalidad ni en particularidades y detalles... sin tener en cuenta las condiciones genéticas de esta manifestación, las circunstancias geográfico-estadísticas, histórico-sincrónicas, sin considerar a los pueblos en sus elementos etnográficos y en sus relaciones internacionales, en los periodos en su conexión causal,

---

[159] Esta afirmación de Wolf resulta incoherente con las fechas de publicación de su obra y la de Amador: 1859 y 1861 respectivamente. Me ha sido posible encontrar una segunda edición de la obra de Wolf en la que pudiera haber introducido esta referencia, al igual que no existe una edición de la *Historia Crítica* anterior a 1861, por lo que debe tratarse de un error de Wolf, que dio por editados volúmenes que todavía estaban inéditos.

[160] Menéndez Pelayo, con la perspectiva de treinta años después, eleva la consideración que merece la *Historia Crítica* de Amador: "Por lo tocante a la Edad Media, que es hasta ahora el periodo más estudiado de nuestra historia literaria, aunque no sea ni con mucho el más importante (sobre todo desde el punto de vista estético) poseemos la obra riquísima de D. José Amador de los Ríos, que en siete volúmenes alcanza hasta el tiempo de los Reyes Católicos, y que sean cuales fueren sus defectos inevitables en labor tan colosal, es un monumento que honra el nombre de su autor y la erudición española" (Wolf s.a.:I, 11, n.1)

> y hasta a los individuos en su relación con las direcciones nacionales y del tiempo. (Wolf s.a.:II, 293)

Se debería tratar por tanto de una historia apoyada por ciencias auxiliares como la geografía o la historia, y que pretende abarcar todos los aspectos que rodean al hecho literario (el contexto nacional e internacional, las circunstancias de cada época, el elemento biográfico); en definitiva, Wolf aspira a crear una historia literaria "científica", uno de cuyos requisitos imprescindibles es el acercamiento máximo a la objetividad, a la "verdadera historia" que no depende de los juicios estéticos subjetivos, sea cual sea la escuela a la que pertenezca el historiador:

> ...el historiador de la literatura por una parte tiene que comprender más cosas en su tarea y es ésta más difícil, pero por otra ha llegado a ser verdaderamente científica. No le basta ya con puntos de vista subjetivo-estéticos aun cuando sea de la más fina escuela; debo, por el contrario, procurar emanciparse de éstos en cuanto le sea posible para acercarse a la concepción objetiva, verdaderamente histórica. (Wolf s.a.:II, 293)

La *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* no cumple, ni intenta cumplir, el conjunto de los objetivos así delimitados por Wolf: en efecto, el primer tomo sí presenta la forma narrativa propia de la historia decimonónica, con una breve introducción de los antecedentes (la que acabamos de analizar), un somero repaso a las etapas más importantes de la literatura española y posteriormente un análisis más detenido, organizado cronológicamente, del primer periodo de la literatura española, el que va desde su surgimiento hasta el fin de la Edad Media; en cambio, el segundo tomo, donde cabría esperar la continuación de esa cronología, está ocupado por varios estudios monográficos sobre la épica española y sobre el drama nacional, y otros más sobre la literatura portuguesa (que, por lo tanto, tiene un lugar mucho menor en la obra que la literatura castellana).

6.7.1.4.- Periodización

La unificación nacional en torno a Castilla a finales de la Edad Media es una razón, aunque no la única, para dividir, como hace Wolf, la historia de la literatura española en dos grandes periodos (subdivididos a su vez en dos épocas cada uno). La razón principal, sin embargo, es externa a la literatura española: el Renacimiento, con su recuperación de los modelos clásicos y su abandono (y menosprecio) de la literatura popular supone –a juicio de los historiadores románticos– una ruptura radical que necesariamente debe reseñarse. Así lo indica Ferdinand Wolf: "La literatura nacional española se divide, como las de la mayor parte de los pueblos europeos modernos, en

dos grandes periodos principales: el uno, antes y el otro después del siglo XVI" (Wolf s.a.:I, 16).

El primero de estos dos periodos, en el que, a juicio de los historiadores románticos, predomina claramente el elemento nacional sobre el extranjero, y el elemento popular sobre el aristocrático, es el que recibirá una atención más exhaustiva por parte del crítico, como veremos. Sin embargo, el Siglo de Oro de la literatura española –en especial en el género dramático– se sitúa en la segunda época, es decir, en los siglos XVI y XVII:

> …es indudable que con Lope de Vega empieza la edad de oro propiamente dicha del drama nacional español, y en este periodo se agrupan los demás poetas en torno de él y de Calderón, como los más acabados representantes de los dos estudios de desarrollo característicamente diferentes que alcanzó esta edad de oro del teatro español. (Wolf s.a.:II, 368)

Tras este periodo de excelencia vino el de decadencia, que se sitúa a finales del siglo XVII y a comienzos del periodo siguiente, con la introducción de una dinastía y una estética extranjeras:

> La primera época [los siglos XVI y XVII] comprende el más variado desarrollo y las más exquisitas flores de la literatura española; su degeneración, después de haber alcanzado el punto culminante de la edad de oro del rey Felipe II, degeneración debida a esfuerzos excesivos acompañados de creciente agotamiento, y por fin la completa decadencia. (Wolf s.a.:I, 22)
>
> Después que la monarquía española cayó en decadencia en todos respectos bajo los últimos Hapsburgos, y fue otorgada a España una dinastía francesa por la supremacía de Francia... era muy natural que empezara a hacerse sentir ese influjo sobre España y su literatura, y que las cabezas más despejadas, las menos amodorradas en los prejuicios nacionales, concibieran la esperanza de rejuvenecer por el contacto con la francesa la literatura patria, sumida en el marasmo, y llenar el vacío del mal gusto raquítico mediante la introducción del gusto dominante moderno, por más que éste fuera extraño. (Wolf s.a.:I, 32)

Y sin embargo, como veremos más adelante, la opinión de Wolf hacia los autores del siglo XVIII es mucho más templada y, podemos decir, más favorable que la de otros contemporáneos y compatriotas suyos, ya que alaba la buena intención y la buena crítica de, por ejemplo, Ignacio Luzán.

6.7.2.- Análisis detallado

6.7.2.1.- Esbozo de una historia de la literatura española

Al situarse a sí mismo en el panorama de la historiografía literaria española, decíamos, Wolf ofrece un conjunto de materiales que, unidos a su análisis exhaustivo posterior de la literatura medieval, pueden considerarse como un esbozo de una historia

de la literatura española, más que como una historia completa en sí misma. Se trata de un somero repaso general al devenir de la literatura española, desde sus orígenes hasta el siglo XIX, y que ocupa apenas las primeras treinta páginas del primer tomo de la obra. Así, podemos ver el plan general de lo que podría haber llegado a ser una historia de la literatura española en manos de Ferdinand Wolf.

En primer lugar, como ya hemos apuntado, divide la historia literaria en dos grandes periodos, antes y después del Renacimiento, y estos dos a su vez en dos épocas cada uno. Así, el periodo medieval (entre el nacimiento de la nación y su literatura y el siglo XV) se subdivide en una primera época (hasta el reinado de Juan II), y otra segunda que abarca desde dicho reinado hasta el de los Reyes Católicos, a finales del siglo XV; por su parte, la primera época del segundo periodo abarca los siglos XVI y XVII, mientras que el XVIII y XIX conforman la segunda.

La literatura española surge, según Wolf, como hemos indicado, con el propio nacimiento del idioma castellano, en torno a los siglos X-XI. Esta primera etapa se caracteriza, más aún que las que le siguen, por la importancia de la literatura popular y del elemento nacional frente al extranjero:

> Que la poesía artística castellana de este periodo nutría sus raíces en la poesía popular, surgía de elementos populares y mantenía el carácter fundamental de la nación, a pesar de todas las influencias de las direcciones generales de la época y de las modificaciones aportadas a ella por los pueblos vecinos, es cosa que se muestra ya en los más antiguos de sus documentos que ha llegado hasta nosotros, los dos poemas del Cid, el *Poema* y la *Crónica rimada del Cid*. (Wolf s.a.:I, 17)

Además, pese a que Fernando Wolf no niega las influencias extranjeras, fundamentalmente la gallega y la provenzal (lo que una vez más le acerca a Milá y Fontanals), las considera sin embargo un aspecto de importancia menor, ya que la literatura española pronto consiguió nacionalizar dichas influencias:

> Aun cuando la poesía artística castellana y sobre todo la lírica se desenvolvió bajo la influencia de la poesía cortesana provenzal y más próximamente de la gallega, conservó, sin embargo, no tan sólo una peculiaridad fundada en la diferencia del carácter nacional, sino que también imprimió éste aun en las mismas formas invitadas. (Wolf s.a.:I, 21)
>
> Por nadie ha sido aún puesta de relieve, ni mucho menos fundamentada, mi opinión acerca de la historia de la literatura nacional española; el cómo y por qué la poesía artística española ya desde su comienzo siguió en su constitución formal a modelos franceses. (Wolf s.a.:I, 71)

En cambio, otro de los supuestos influjos externos tan ampliamente defendido por los románticos como es el de la literatura oriental, es minimizado por Wolf, hasta el

punto de reducirlo a unos pocos elementos formales y de contenido: "El orientalismo de la literatura española no puede sostenerse más que el origen del caballerismo y de la rima ante la crítica serena..." (Wolf s.a.:II, 258)

> Los prejuicios nacionales ante todo y el escaso conocimiento que de la mitología céltica y la germánica tiene el autor... le han llevado a tomar como de origen "oriental" por mediación de los árabes, todo lo que se aleja de las creencias en hadas y encantamientos. (Wolf s.a.:II, 244)

Iniciada así la narración de la historia literaria española, el primer texto al que Wolf dedica su atención es al *Poema de Mío Cid*, al que considera el héroe nacional por antonomasia ("el monumento más antiguo que poseemos de la lengua y la poesía castellana es un poema épico acerca de este héroe nacional", Wolf s.a.:I, 39). Además, el *Poema* (aunque como hemos visto, para Wolf se trate de un intento de adaptación forzada de la auténtica épica nacional –los romances– a una forma extranjera) es apropiado para mostrar los caracteres propios de la nación española y de su literatura:

> ...el *Poema del Cid*, aparte de la circunstancia externa y más bien accidental de que siendo como es el documento más antiguo de la poesía castellana que haya llegado hasta nosotros en su forma originaria deba ser colocado a la cabeza de la historia de aquella, es el más a propósito a causa de su constitución interna para mostrarnos la vida y la fantasía castellana. (Wolf s.a.:I, 40-1)

Junto a esta magna obra de la épica española, Wolf destaca a otros dos poetas (Berceo y el autor del *Libro de Alexandre*) que, a su juicio, completan la imagen de la literatura nacional española, en su triple faceta caballeresca, religiosa y popular:

> En el *Cid* se nos presenta sobre todo el español como *tal*, en Gonzalo de Berceo *el español como cristiano católico-romano* y en el *Poema de Alejandro* como *miembro de la caballería aventurero-romántica*. Este es, en general, el triple proceso evolutivo de la remota Edad Media: el *pueblo*, la *iglesia*, la *caballería,* y la poesía no es otra cosa que el reflejo espiritual de tal proceso. (Wolf s.a.:I, 91)

Aparte de estos tres autores que representan los tres aspectos básicos del alma castellana, el autor a quien mayores elogios es el Arcipreste de Hita, a quien incluso llega a comparar con Cervantes por su irónica mirada sobre la realidad; se trata, una vez más, de un representante de la literatura popular y que, por ello mismo, ejemplifica los valores éticos y estéticos de la nación española:

> ¿No se halla acaso también en esta [en el libro de Buen Amor] la ingeniosa facultad inventiva, la descripción de caracteres y costumbres viva y llena de íntima verdad, porque están aquellas tomadas fielmente del natural, una viveza de exposición que llega a las veces hasta el efecto dramático, un gracejo jocoso, y ante todo aquella profunda ironía que lo penetra todo, cualidad que es completamente propia de los españoles, y que sólo encuentra digno parangón en el humor británico, pero con la cual no admite comparación alguna el juguetón ingenio de los franceses, la parodia burlesca de los italianos, ni la sátira bonachona y pedantesca de los alemanes? (Wolf s.a.:I, 153)

De esta forma, Wolf pretende demostrar la verdad general, aplicable a todas las literaturas, de que la literatura popular antecede en todos los casos a la erudita, y de que aquélla, además, es un espejo en el que se refleja el espíritu nacional. Cuando la literatura popular es modificada por los eruditos (y más si esta modificación se realiza en función de influencias externas), el resultado podrá ser más o menos perfecto desde el punto de vista formal, pero en el plano del contenido se habrá alejado necesaria y definitivamente de la verdad del espíritu nacional:

> Creo que con este ejemplo y el que antes he presentado en el infante D. Juan Manuel he probado suficientemente la afirmación de que *la lírica propiamente nacional de los castellanos salió de la poesía popular*, que ésta a su vez fue enriquecida y perfeccionada por los *poetas eruditos*, y que abrió el camino a la *poesía cortesana*, que muy pronto había de ser predominante en la poesía erudita lírica, aun en Castilla, mientras se conservaban más puros en la poesía popular los elementos y formas genuinamente nacionales de la lírica. (Wolf s.a.:I, 156)

Así pues, cuando la primera época del primer periodo concluye se ha producido ya la escisión, constante en la literatura española a partir de entonces, entre literatura popular y literatura erudita. Coincide en esto la literatura española, y en la evolución de la épica hacia la lírica y la didáctica, con el resto de literaturas europeas, así como con la evolución del realismo histórico inicial a una progresiva idealización cuando los ideales medievales (propios de la literatura popular y cercanos al espíritu de la nación) han entrado en un periodo de decadencia. Esta idealización se manifiesta más notablemente en la épica que en ningún otro género: de los cantares de gesta casi estrictamente realistas se pasa a las novelas de caballería, pura idealización. Se verifica así:

> ...que la poesía artística castellana surge de la dirección épica; que sobreviene la *didáctica* a consecuencia del natural desenvolvimiento del espíritu humano en general y del espíritu del tiempo en especial, y que esta dirección logró el predominio, aunque no sin admitir en sí no pocos elementos épicos; que, finalmente, lo épico mismo se resuelve en sus dos factores, la reproducción objetiva de una base histórica viva y la concepción ideal de lo contemplado como una unidad, y que cada uno de ellos se separa y toma forma privativa: el uno en simple *crónica*... el otro, en la simple *novela*. (Wolf s.a.:I, 209)

Además, el comienzo de la segunda época –todavía dentro del primer periodo, es decir, entre el reinado de Juan II y el de los Reyes Católicos– viene marcado por la introducción de influencias extranjeras, muy especialmente, como veíamos, de la poesía provenzal y de la galaico-portuguesa, contribuyendo ambas a la formación de una poesía cortesana propia en Castilla. Pese a ello, "había tomado en la poesía cortesana de Castilla elementos nacionales que le dieron, a pesar del influjo extraño, un colorido

propio, y fundamentaron su desarrollo, que fue siendo cada vez más autónomo y popular" (Wolf s.a.:I, 218).

Además de esta nacionalización de los elementos foráneos, el siglo XV también vio un movimiento de reflujo en la poesía culta, que comenzó a prestar atención a las creaciones populares cada vez en mayor medida. Esta tendencia, que comienza a cerrar la brecha entre literatura culta y literatura popular abierta en los siglos precedentes, tendrá su culminación y su máxima expresión en el teatro nacional del Siglo de Oro:

> Muéstrase ya en los cancioneros, sobre todo en los impresos... los primeros gérmenes de este proceso de rejuvenecimiento, de esta atención que se fue prestando a la poesía nacional, y de este aceptar las formas populares, de este momento tan importante para el ulterior desarrollo de la literatura española, sobre todo en el drama. (Wolf s.a.:I, 246)

De hecho, este acercamiento no sólo se produjo en la poesía épico-lírica. Ya en el siglo XV, "verdadero periodo de transición entre la Edad Media y la moderna" (Wolf s.a.:I, 308), autores dramáticos como Juan del Encina comenzaban a vislumbrar el camino del auténtico teatro nacional. De ahí que pueda ser considerado "el verdadero padre del drama español en estricto sentido" (Wolf s.a.:I, 304). Precisamente en esta línea de evolución del drama nacional, una obra aislada, la *Celestina*, se sitúa en el inicio de la modernidad del drama:

> ...no vacilo en considerar como una verdadera fortuna, esto es, no como una feliz casualidad, sino como la feliz consecuencia de un desenvolvimiento natural, el que haya tenido tal "madre" el drama nacional, aun cuando los estéticos de escuela hagan una mueca de desdén por su monstruosidad y los moralistas rígidos se escandalicen de su desenfreno. (Wolf s.a.:I, 314-5)

Las características que hacen de la *Celestina* una obra fundamental en el desarrollo del teatro español son las mismas que destacaban en otras obras reseñadas por Wolf, como el *Libro de Buen Amor* o el *Poema de Mío Cid*: su carácter popular y nacional, que se manifiestan en una naturalidad expresiva y en la ausencia de elementos extranjeros: "...dio al drama español una base popular, un carácter nacional y un desarrollo natural; le preservó de la imitación servil, de toda monotonía antinatural, de toda intrusión de formas extrañas y forzadas". (Wolf s.a.:I, 315)

El siglo XV, y la *Celestina* en concreto, marcan la transición entre el periodo medieval y el periodo moderno, que abarca desde el siglo XVI hasta el XIX, subdividido como veíamos en dos épocas: una que acoge a los siglos XVI y XVII, y

otra para los siglos XVIII y XIX[161]. Wolf, a pesar de sus alabanzas y su especial atracción por la poesía medieval, no oculta que es durante esta primera época del segundo periodo cuando se producen las obras cumbre de la literatura española, y que por lo tanto constituyen lo que cabría calificar como "edad de oro"; pero tampoco que en esta misma época se produce ya la degeneración y decadencia estética:

> La primera época [del segundo periodo] comprende el más variado desarrollo y las más exquisitas flores de la literatura española; su degeneración, después de haber alcanzado el punto culminante de la edad de oro del rey Felipe II, degeneración debida a esfuerzos excesivos acompañados de creciente agotamiento, y por fin la completa decadencia. (Wolf s.a.:I, 22)

El elemento positivo del binomio, es decir, la edad de oro, está especialmente representada por el género dramático. Hemos visto cómo ya en el siglo anterior se preparaba, mediante el acercamiento de la poesía popular y la culta, el advenimiento de la culminación de la literatura española; sin embargo, era necesaria la aparición de un genio que diese a esos primeros ensayos su forma definitiva. Ese genio, obviamente, es Lope de Vega, capaz de representar en sus obras el espíritu nacional, al apropiarse de los temas y las formas de la poesía popular: "...apoderóse de esta tarea un genio como Lope de Vega; y concibiéndola y resolviéndola completamente dentro del espíritu de su nación, fue el creador de la comedia española y de la escena popular". (Wolf s.a.:I, 24)

Pese a que como veremos Wolf sigue de cerca a Schack en cuanto a sus opiniones sobre el drama nacional español, también comparte la admiración romántica hacia Calderón, lo que hace que lo sitúe un punto por encima de Lope, como culminación y al mismo tiempo como inicio de la decadencia del teatro, género que, aun en sus momentos de mayor degeneración, sigue siendo popular y nacional por su misma esencia:

> Por él [Calderón] alcanzó el drama nacional su punto culminante, por este espíritu predominante en sus sucesores, Moreto, Rojas, etc., se preservó de una rápida decadencia; y cuando fue arrastrado en la caída de la monarquía y la decadencia de la nación, aún brillaba en él, en sus creaciones populares, una chispa del prístino espíritu nacional. (Wolf s.a.:I, 25)

En el apartado de la épica, que tan grandes frutos había ofrecido en el primer periodo de la literatura española, este segundo periodo será en cambio paupérrimo: en lugar de poemas épicos nacionales, la literatura española sólo conseguirá producir poemas épico-satíricos o, en un género este sí genuinamente nacional, novelas

[161] Este segundo periodo, recordemos, no aparece desarrollado en la *Historia* de Wolf, por lo que para su análisis únicamente contamos con el brevísimo repaso histórico general que se sitúa al comienzo de la obra.

picarescas que reflejan la realidad de la nación. La primera de ellas, *El Lazarillo* "de D. Hurtado de Mendoza", "creó un género de novelas enteramente nacional, las llamadas novelas picarescas" (Wolf s.a.:I, 29). Esa misma línea irónica, aplicada a las novelas de caballerías, será además la que produzca la "obra maestra" de la literatura española: el *Quijote* de Cervantes:

> Esta lectura de moda, que de otro modo jamás hubiera llegado a ser propiamente popular, habría acabado por extinguirse, si la mayor obra maestra de la poesía española, el *Quijote* de Cervantes no la hubiera aniquilado como obra de arte a la vez que la inmortalizaba a título de curiosidad. (Wolf s.a.:I, 28)

La segunda época del segundo periodo de la literatura española, que arranca a mediados del siglo XVIII y "puede designarse como moderna en el más estricto sentido" (Wolf s.a.:I, 31), se caracteriza por albergar sucesivos intentos por rejuvenecer y revitalizar a la literatura española. El primero de ellos, como es bien sabido, pretendía buscar en el neoclasicismo francés el remedio a los males estéticos y morales de España; a pesar de tratarse de una corriente antinacional y antipopular, Wolf se muestra comprensivo con esa tendencia:

> ...era muy natural que empezara a hacerse sentir ese influjo sobre España y su literatura, y que las cabezas más despejadas, las menos amodorradas en los prejuicios nacionales, concibieran la esperanza de rejuvenecer por el contacto con la francesa la literatura patria, sumida en el marasmo, y llenar el vacío del mal gusto raquítico mediante la introducción del gusto dominante moderno, por más que éste fuera extraño. (Wolf s.a.:I, 32)

Precisamente uno de dichos autores afrancesados, Leandro Fernández de Moratín, logrará asentar, fugazmente siquiera, los modelos neoclásicos entre el público (culto) español, aunque ello significase abandonar y aun abjurar del teatro nacional del siglo de oro (abjuración de la que Wolf culpa al menos en parte a Moratín):

> D. Leandro Fernández de Moratín fue el primero que consiguió por sus comedias escritas dentro del más fino gusto francés, con talento aunque con sobrada timidez, penetrar en la escena, abrir paso durante algún tiempo al llamado gusto clásico, y aun hacerlo tan dominante entre los cultos que se avergonzara del viejo gusto nacional. (Wolf s.a.:I, 35)

La introducción de estos modelos extranjeros en la literatura patria no podían sino provocar una reacción contraria por parte de los escritores nacionales, si bien Wolf parece achacar dos cosas a dicha reacción: su carácter reaccionario, y la ausencia de grandes escritores que la defendieran, ya que al más representativo de todos ellos lo caracteriza con una lítote ("no sin talento") que no puede significar una gran alabanza –y aun eso antes de afirmar que "tan sólo en los chistosos sainetes... de D. Ramón de la Cruz vivía y era tolerado el antiguo espíritu nacional" (Wolf s.a.:I, 35)-:

> la repugnancia contra lo extraño, arraigada en el carácter nacional, lo mismo que había sucedido cuando la introducción anterior del gusto italiano-clásico, provocó entonces una reacción patriótica que halló su heraldo en el no sin talento García de la Huerta; pero estos efectos del patriotismo, que ahora no era otra cosa que un salto hacia atrás, sólo pudieron mostrarse en medida muy pequeña. (Wolf s.a.:I, 32)

Desde este momento, y hasta el punto del siglo XIX en que Wolf escribe su *Historia*, la literatura española quedará marcada por el enfrentamiento entre ambas tendencias estéticas, ideológicas y filosóficas: la de quienes pretenden buscar en el pasado glorioso del Siglo de Oro los materiales que permitan resucitar a la nación y a su literatura, y la de aquellos que, por el contrario, buscan en lo nuevo y en lo extranjero los remedios a los males de España:

> ...este oscilar entre intentos de resurrección del viejo fondo nacional... y experimentos de fusión de los caracteres del tiempo y del pueblo para engendrar uno moderno español en las profundidades del antiguo, se muestra en todas las ramas y direcciones de la nueva y novísima literatura de España. (Wolf s.a.:I, 33)

Aunque Wolf no estaba en disposición de advertirlo, se puede afirmar que esta división ("conservadores casticistas" frente a "progresistas europeizantes") marca la política y la historiografía –no sólo literaria– durante la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX.

6.7.2.2.- Estudios sobre los romances y el drama nacional

El segundo tomo de la *Historia* de Wolf, en el que esperaríamos ver aparecer el análisis detallado del segundo periodo de la literatura española, está sin embargo ocupado por varios estudios monográficos, dedicados a las literaturas castellana y portuguesa. Como hemos apuntado más arriba, los dedicados a la literatura española tratan de dos géneros muy significativos: la poesía épica medieval (en concreto, los romances) y el drama nacional del Siglo de Oro, que son, ya lo sabemos, los dos géneros privilegiados en toda la trayectoria crítica e historiográfica romántica. En ambos casos, pero sobre todo en el primero, está en juego el concepto de "literatura popular", una literatura que, despreciada por los neoclásicos, había venido a ser rescatada y ensalzada por los románticos.

Precisamente, para Wolf como para la mayor parte de los románticos, los primeros romances españoles se sitúan en el nacimiento mismo de la poesía española, como producto autóctono y espontáneo del pueblo español –entendido, en este caso, como el conjunto de la sociedad–. Su valor no es meramente estético o histórico (por ser los monumentos literarios más antiguos), sino sobre todo nacional, por ser las obras

que, producidas en el momento en que todavía no se había escindido la literatura en culta y popular, mejor expresan las características propias del espíritu nacional. El pueblo es, en efecto, el autor de los romances históricos medievales:

> ...en cuanto se empezó a *romancear*, es decir, a hablar, cantar y poetizar en romance castellano como una rama de los idiomas románicos independiente y formada, el pueblo inventó y cantó ante todo los cantares épicos que fueron posteriormente llamados de preferencia "romances". (Wolf s.a.:II, 118)
>
> ...en ellos [en los romances históricos] se expresa la conciencia nacional con la máxima intensidad, y en ellos fueron cantados efectivamente todos los monumentos significativos de la historia española, en gran parte por el pueblo mismo, en tanto que éste significó lo mismo que el núcleo de la nación, y fue portador de la conciencia nacional. (Wolf s.a.:II, 212)

Recordemos que, según la teoría defendida por Wolf, que subdivide la evolución literaria de las naciones en edades paralelas a las del ser humano, los romances se producen cuando ya ha pasado la etapa de la infancia, propia para el surgimiento de la epopeya primitiva-mítica: "Los españoles... que después de la invasión de los árabes y la reconquista de su suelo fundaron el nuevo reino español, de ningún modo se encontraron en tal estado y bajo tales condiciones" (Wolf s.a.:II, 124). De ahí el carácter histórico y realista que abunda en las obras populares de la literatura española.

Sin embargo, hemos apuntado ya más arriba que existe una gradación –o degradación– en el concepto del pueblo en tanto que creador de romances: si en la Edad Media la poesía popular era creada y cantada por todas las clases sociales solidariamente, durante los siglos siguientes, y en especial después de la separación de poesía culta y popular en el siglo XVI, el "pueblo" que crea y transmite los romances será ya solamente la *plebs*, es decir, las clases sociales más bajas, y que ya no comparten los anhelos e inquietudes del conjunto de la nación:

> Estos romances pudieron no sólo ser hechos *para* el pueblo, sino también *por* el pueblo mismo; pero por un pueblo que estaba demasiado profundo para sentirse inspirado por propia conciencia refleja, y para que cantara los sentimientos e intereses *comunes a toda la nación*. No podían, por lo tanto, surgir canciones populares y nacionales en el más elevado sentido... sino tan sólo contares de aldea y baile. (Wolf s.a.:II, 80)

Frente a la naturalidad espontánea e indígena de los romances (en especial de los romances históricos medievales), los cantares de gesta extensos suponen un intento de adaptación de lo nacional a lo extranjero –concretamente a lo francés, como hemos visto–. Ello significa, claro está, que Wolf se inclina por considerar que los poemas extensos son posteriores a los breves; a ello añadirá además otra característica que los hace inferiores en interés a los romances: los poemas extensos no son ya un producto

espontáneo y autóctono, sino el intento deliberado de adaptar la propia poesía nacional a las características de otra extraña: la francesa:

> ...en el *Poema del Cid*, que tantas veces ha sido alegado en defensa de los versos largos, se ve muy claro, si se lo examina con toda exactitud y sin prejuicio alguno, las trazas de la ruda, trabajosa y desacomodada imitación de las *formas extrañas* y el estropeamiento de las propias (Wolf s.a.:II, 132)
>
> Así es como se redujo a estos dos rudos y desgraciados ensayos la introducción de la forma extraña de *chansons de geste* y de los versos largos épicos en la poesía española, donde ni podía desenvolverse una tal forma legítimamente épica,... ni podía llegar a ser popular por adopción, mientras que allende los Pirineos, en la poesía artística popular del francés meridional y septentrional, se verificaban estas condiciones, y por lo tanto se desenvolvía autóctonamente y se desplegaba duradera y rica. (Wolf s.a.:II, 137)

Si bien, como acabamos de ver, la forma adoptada para recordarlos no es la propia y autóctona –los romances-, sino una forma extranjerizante y nada popular, ello no obsta para que los héroes elegidos por los cantares de gesta –el Cid, Bernardo del Carpio– sean la personificación del carácter nacional:

> La conciencia propia del pueblo español se ha creado tales representantes en Bernardo del Carpio, y lo ha hallado en la vida del *más famoso castellano*, Rui Díaz, llamado el Cid Campeador, y en estas dos figuras, la una del todo, la otra semi-legendaria, han personificado e idealizado su más íntima peculiaridad, su esencia espiritual, teniendo que consagrar cuando se hizo dueña del lenguaje y del canto, sus primeras canciones a estas prosopopeyas de la conciencia nacional, que como fenómeno de ésta son históricas en el más elevado sentido. (Wolf s.a.:II, 213)

En definitiva, para Wolf (como para Cejador cincuenta años más tarde), España no ha tenido una epopeya propia, si por epopeya se entiende a los cantares extensos, de carácter mítico y raigambre nacional; la única epopeya española admitida como tal por Wolf sería, por lo tanto, la que componen los romances:

> ...concuerdo perfectamente con la perspicaz observación de Díez... de que el *Poema*, por lo menos en el respecto formal no puede pasar como un modelo de la épica nacional, y conformo con él en esto precisamente porque no admito épica alguna en este sentido en España. (Wolf s.a.:II, 132, n.1)

Avanzando algunos siglos en el transcurso de la historia literaria española, Wolf dedica otro de sus estudios al teatro, titulado "Para la historia del drama español". De hecho, este estudio viene a ser una revisión elogiosa de la obra de Schack *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*, que Wolf considera un modelo historiográfico. Con él comparte, además, la admiración romántica por el drama español, que se considera el más nacional de los teatros modernos, y que en este concepto sólo puede compararse con el teatro inglés, y aun con el teatro griego clásico:

> El drama artístico español es el más antiguo europeo, pero se ha desenvuelto en el suelo nacional, brotando de elementos enteramente populares, y por lo mismo de un modo espontáneo y original por completo, en grado aún más alto que el mismo drama inglés, único que entre los modernos europeos puede ponérsele en parangón. (Wolf s.a.:II, 295)
>
> ...el drama español ocupa por su originalidad y su influjo un lugar tal en la historia literaria, que sólo el griego puede comparársele en importancia. (Wolf s.a.:II, 296)

El teatro mismo, en cuanto género, es especialmente propenso a servir de vehículo a la expresión del *Volksgeist*. En cierto modo, es la culminación de la poesía nacional, al aunar elementos propios de la literatura culta y de la popular; de hecho, según Wolf, el desarrollo de un teatro nacional sólo puede darse en aquellas sociedades donde previamente se ha desarrollado una épica propia e igualmente nacional; tal cosa, apunta, sólo ha sucedido en la Grecia clásica, y en la España e Inglaterra modernas:

> ...sólo puede desenvolverse un drama verdaderamente nacional, donde le ha precedido una épica rica, originaria, que arraigue en la conciencia del pueblo, y sea independiente de aquel, como sucedió en la antigüedad, sobre todo entre los griegos, y entre los pueblos modernos con los ingleses y españoles. (Wolf s.a.:II, 316)

En el caso de España, el momento preciso para la aparición del teatro nacional debía ser, necesariamente, el final de la Edad Media, en concreto durante o tras el reinado de los Reyes Católicos. Varias condiciones –algunas literarias, otras extraliterarias– convergían para ello: en el aspecto político, se había producido ya la unificación de los reinos que compondrían la base de la nación española; en lo literario, el Renacimiento había traído consigo a la literatura culta cierta recuperación de lo popular, uniendo así las dos orillas de la creación poética; además, la Edad Media había provisto a la nación española con el acervo épico necesario –como hemos visto– para el desarrollo del teatro. En definitiva, todo apuntaba a que estaba próxima la consecución de un teatro nacional en España:

> Una conciencia nacional tan realzada [en el periodo de los Reyes Católicos], tal unión y enlace entre lo artístico y lo popular, son las condiciones fundamentales del desarrollo de un drama nacional, y con razón el señor de Schack ha puesto de relieve esta unión como uno de los monumentos más importantes. (Wolf s.a.:II, 328-9)

Esto no quiere decir, por supuesto, que el teatro español no hubiera realizado avances con anterioridad a esta época; ya en el esbozo de historia literaria que hemos analizado unas páginas antes se señalaban algunos autores y obras cuya importancia en el desarrollo del drama nacional es notable: Juan del Enzina o la *Celestina* marcan hitos en este camino hacia el teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, según Wolf, es durante el reinado de los Reyes Católicos cuando surgen los primeros escritores que tienen por

objetivo la creación de un teatro esencialmente español, aunque sea en dos vertientes distintas:

> Los poetas nombrados hasta aquí hicieron dar al drama español los primeros pasos para que se formara artísticamente, sin darse clara cuenta de ello. Pero ahora se nos presentan esfuerzos hechos adrede y con conciencia y un carácter determinadamente expresado en sus dos direcciones capitales por Torres Naharro y Lope de Rueda, con los cuales suele comenzarse de ordinario la historia del drama español propiamente artístico. (Wolf s.a.:II, 335)
>
> Al paso que *este* [Naharro] merece ser llamado "padre del drama español" en su dirección idealista, Lope de Rueda pueda pretender tal nombre cuando se trata de la dirección realista del mismo. (Wolf s.a.:II, 347)

Otro autor, Juan de la Cueva, sería el encargado de encarrilar al teatro español en el camino del drama nacional, al elegir los temas históricos nacionales como argumento para sus obras, y optar por la corriente popular y realista en vez de por la clasicista e idealista. Todo ello lo sitúan como antecedente inmediato de Lope de Vega: "Cueva, lo mismo que Torres Naharro y Lope de Vega, entre los cuales puede ser considerado como eslabón intermedio, prefirió con plena conciencia el gusto nacional, el uso nuevo al uso antiguo" (Wolf s.a.:II, 355).

La figura de Cervantes, por la importancia histórica de su obra –y por supuesto del *Quijote*-, necesariamente había de ocupar un lugar en la historia del teatro, si bien no es éste el campo donde más brilla su inspiración. Así, Wolf, que considera que Cervantes dudó entre el modo clásico (que aparece primordialmente en sus primeras obras) y el modo nacional (en las escritas en la etapa final de su vida), destaca primordialmente sus entremeses, donde Cervantes no sólo muestra más a las claras sus dotes como escritor, sino que se sitúa también más cerca de la literatura popular y del drama nacional:

> Cervantes se manifestó más en consonancia con sus facultades productivas dramáticas y con todas sus demás cualidades peculiares en los *entremeses*, algunos de los cuales son verdaderas obras maestras, llenas de gracejo y humor, y de aquella fina ironía tan propia de él, además de lo cual en los que están en prosa ostenta la incomparable manera como sabía manejar la prosa española. (Wolf s.a.:II, 364)

Pero el autor que sin duda personifica la culminación del drama nacional español, como veíamos más arriba, es Lope de Vega. Él abandera la escuela nacional, le da su forma definitiva y logra imponer su éxito en los teatros de toda España. En él, de forma definitiva, se anudan la literatura popular y la artística para dar lugar a la literatura nacional. De esta forma, Lope –como Calderón más adelante– reúne en torno suyo a los dramaturgos del Siglo de Oro, producto natural del espíritu nacional desarrollado en la literatura:

> ...es indudable que con Lope de Vega empieza la edad de oro propiamente dicha del drama nacional español, y en este periodo se agrupan los demás poetas en torno de él y de Calderón, como los más acabados representantes de los dos estudios de desarrollo característicamente diferentes que alcanzó esta edad de oro del teatro español. (Wolf s.a.:II, 368)

Así, Wolf parece seguir la estela de Schack, quien, como hemos visto, situaba en un plano casi de total igualdad a Lope de Vega y Calderón como polos centrales del teatro del Siglo de Oro, e incluso daba cierta preferencia al primer sobre el segundo, en contra del primer romanticismo impulsado por Schlegel o por Böhl de Faber. Así Wolf, como Schack, destaca el carácter espontáneo de la obra de Lope, que parece brotar del espíritu nacional mismo, que adopta las formas y los contenidos nacionales y cuya característica más destacada es la invención profusa por encima de la perfección contenida. En cambio, Calderón no aparece ya en estas historias (ni en la de Schack ni en la de Wolf) como el formidable y único representante del teatro español (caballeresco, religioso hasta el fanatismo y nacional en todos sus extremos), sino como un continuador de Lope de Vega, que añadió planificación y perfección estilística, a costa de perder naturalidad y de caer en ocasiones en el mal gusto dominante:

> También Calderón y su escuela están aún sobre el mismo rico suelo, todavía en tierra natal, cuya silvestre flora les da, como en sus predecesores, flores exquisitas, pero no se abandonan ya a los impulsos meramente naturales, a la creación casi inconsciente, sino que procuran, como entendidos jardineros, llevar algún orden al encantador caos, plan a la obra, a la creación reglas y fin seguidos con conciencia, a la excesiva plenitud alguna economía. (Wolf s.a.:II, 368-9)

En efecto, Calderón y sus contemporáneos son el último aliento –con trazas ya de artificialidad– del teatro nacional en su periodo de esplendor. Tras ellos vendrá la decadencia, ocasionada por el mal gusto estético y por la degeneración de los valores nacionales. La introducción de la estética neoclasicista francesa en España por parte de Luzán se explica, según Wolf, precisamente como un intento de rescatar la dignidad de teatro español, aunque fuera a través de la renuncia a sus valores tradicionales. Naturalmente, este intento extranjerizante no podía calar, al menos no entre el pueblo acostumbrado al teatro nacional, aunque fuera ya en sus modalidades más degeneradas. De ahí que, a medida que avanzaba el pueblo XVIII y sobre todo a comienzos del XIX, los españoles buscasen en sí mismos las claves de la recuperación del teatro nacional:

> Pero el pueblo español jamás podía acostumbrarse a ello, y cuando... los franceses mismos tuvieron que rebajar su mérito, empezaron los españoles, como los demás naciones, a comprender que cada nación posee su riqueza metalúrgica propia, y que, como mejor la encarece y la hace reconocible, es dándole un sello acomodado a los tiempos, pero nacional y propio, que lo ponga en curso. (Wolf s.a.:II, 376)

Esta necesidad de buscar, en las propias características del espíritu de la nación y en el propio pasado, los elementos constituyentes de la literatura nacional es, desde luego, un principio romántico que Wolf presenta como objetivo: la literatura española, como las demás literaturas, debe mantenerse constante y fiel a sí misma –aunque con capacidad para adaptarse a los nuevos tiempos– para lograr conservar su esplendor. Lo "romántico" (entendido entonces, recordemos, como lo "romancesco" medieval) oculta el tesoro de la verdadera literatura nacional. Ahora bien, los españoles, en ese intento de adaptarse a la nueva corriente romántica llegada de Europa, no acertaron a entender que debían buscar en sí mismos y en su propio pasado, y por ello cayeron en un nuevo yerro: imitar al seudoromanticismo francés, que no podía ser auténtico romanticismo, sino mera exageración:

> ...no siguiendo una evolución sustantiva, sino imitando también aquí una extravagancia extranjera, volvieron los españoles no a la poesía romántica verdadera, a la hija natural de la espontaneidad popular, que se mostró un día tan arrogante en Lope de Vega y Calderón, sino que creyendo a pies juntillas en el romanticismo francés, caricatura de lo legítimo romántico, y, como sucede siempre, buscaron, cual monos de imitación, el sobrepujar la locura de la moda extranjera. (Wolf s.a.:II, 378)

En este punto termina el apartado dedicado al drama español, con esta crítica al teatro romántico español, que en vez de imitar al propio teatro nacional español se dedicó a exagerar un modelo extranjero –y no, cabría añadir, como los románticos ingleses y alemanes, "verdaderos románticos", que supieron comprender la esencia del drama nacional–. A continuación, Wolf dedica un breve estudio a la figura de Alarcón, a quien considera, junto con Tirso, el seguidor más destacable de Lope de Vega, y la *Historia* se cierra con un trabajo "Acerca de la literatura portuguesa en la Edad Media", que, por razones evidentes, cae fuera de nuestra área de investigación.

6.7.3.- Recapitulación

Pese a que, como hemos visto, la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* no es una historia literaria en sentido estricto (o sólo lo es parcialmente), su prestigio entre los historiadores españoles -Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo sobre todo– justifica sobradamente su inclusión en este estudio. En efecto, se trata de una de las últimas producciones del romanticismo historiográfico alemán que alcanzó gran difusión en España, continuando así la línea ideológica iniciada por Herder y los Schlegel, introducida por Böhl de Faber y representada, ya en el siglo XIX, por Bouterwek y Schack.

La obra de Wolf comparte con sus antecesoras inmediatas un concepto de nación monolítica, monolingüe y moderna, creada tras la disolución del Imperio romano, y coincidiendo con el surgimiento del dialecto castellano y el inicio de la Reconquista. De esta forma, Wolf se adhiere al concepto de España más extendido entre los historiadores que le preceden –distinto por ejemplo al de Amador de los Ríos, como hemos visto– según el cual lo español se identifica únicamente con lo perteneciente a los reinos cristianos del norte, y más específicamente a lo castellano, cuya literatura y cuyos héroes se extrapolan para todo lo español; sólo cuando, al final de la Edad Media, los Reyes Católicos unifiquen bajo su mandato los reinos de Castilla y Aragón, la literatura castellana pasará a ser propiamente española.

Tampoco en su concepto de literatura difiere Wolf en nada sustancial de sus predecesores: las creaciones poéticas, la novela, la historia, el teatro, en definitiva todos aquellos géneros en los que prima el componente estético. Además, en el pensamiento y la obra de Wolf es fundamental la división entre la literatura popular y la literatura culta, con clara preferencia por la primera. Así lo demuestra no sólo la *Historia* que acabamos de analizar, sino también sus producciones anteriores y posteriores, dedicadas en muchos casos a los cantares populares españoles, catalanes o portuguesas. Para Wolf, como para los románticos alemanes desde Herder y Schlegel, es en la literatura popular donde se puede y se debe rastrear el espíritu de la nación, y es con este objetivo con el que se debe enfocar y construir la historia. Así, la perfección formal o la mera belleza estética se supeditan al criterio de la nacionalidad, según el cual, también desde Schlegel, la literatura española ocupa uno de los primeros lugares. Pese a ello, Wolf también será constante en sus afirmaciones de que existen importantes influencias externas en la literatura española, no de la árabe, ya que rechaza la existencia de ningún orientalismo, pero sí de las literaturas gallega, provenzal y sobre todo francesa, influencias que sin embargo la literatura española supo nacionalizar rápidamente.

Además, la preeminencia de la literatura popular frente a la aristocrática hace que Wolf preste especial atención a ciertos periodos (la Edad Media y el Siglo de Oro) y a determinados géneros, en especial a la épica y al teatro nacional. Con respecto al primero de ellos, Wolf niega la existencia de una epopeya nacional española –esto es, de poemas extensos de contenido mítico-, y concede la prioridad cronológica y estética a los romances sobre los cantares de gesta; aquellos son populares y autóctonos, mientras que estos son una deformación culta y extranjerizante. En cambio, en relación con el teatro nacional se sitúa Wolf claramente en la línea de Schack, a quien cita y elogia, al

situar a Lope de Vega en el centro del canon dramático español, y al dar cierta preferencia al primero sobre el segundo debido a su mayor naturalidad y cercanía con el espíritu nacional y popular.

La *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, con todo, no es una historia, porque no respeta el transcurso cronológico más allá de la Edad Media, porque no pretende construir una narración que abarque todos los periodos de la literatura española. Sin embargo, sí contiene, como hemos visto, un programa detallado de los propósitos de la historia literaria, y de los medios aplicables para obtenerlos. Ese intento de subsumir la historia literaria en el estudio de la geografía, la etnografía, la historia general y la biografía lo sitúa en la puerta del positivismo historiográfico, que comenzará a desarrollarse en Europa precisamente en la segunda mitad del siglo XIX.

6.8.- James Fitzmaurice-Kelly: *Historia de la literatura española*

La trayectoria del británico James Fitzmaurice-Kelly como hispanista se centró principalmente en el Siglo de Oro de la literatura española, y muy especialmente en la figura de Cervantes, cuya biografía redactó y cuyo *Quijote* tradujo al inglés junto con John Ormsby. Como tal hispanista y cervantista, perteneció tanto a la Hispanic Society of America desde su fundación en 1904, así como miembro de la British Academy y de la Real Academia Española, destacándose así como uno de los más prestigiosos historiadores de la literatura española a comienzos de siglo. Además de su *Historia*, Fitzmaurice-Kelly también publicó unos *Chapters on Spanish Literature* (1908) y una *Bibliographie de l'histoire de la littérature espagnole* (1913).

James Fitzmaurice-Kelly publicó en 1898 su *History of Spanish Literature*, que fue casi inmediatamente traducida al castellano con el título de *Historia de la literatura española* en 1901, y al francés (con mejoras introducidas gracias a las sugerencias de Menéndez Pelayo y Bonilla y San Martín)[162] en 1904 y 1913; poco después vio la luz la segunda edición en castellano, de 1914, corregida y aumentada a partir de la segunda traducción francesa[163]. Tal número de ediciones e significativa de la aceptación que alcanzó la *Historia* de Fitzmaurice Kelly, tanto en España como en Francia e Inglaterra, tanto por la sencillez de su estilo como por sus modestos límites (apenas 500 páginas) frente a los ambiciosos proyectos en varios tomos de otros historiadores como Amador de los Ríos o, también a comienzos del siglo XX, Julio Cejador y Frauca.

En efecto, la *Historia* de Fitzmaurice-Kelly representa una simplificación y selección con respecto a las historias de la literatura precedentes, tanto en el número de autores y obras tratados (creando, por lo tanto, un canon más reducido) como en las reflexiones generales en torno a la historia, a la literatura española o al propio carácter nacional, cuya importancia como elemento configurador de la historia, en comparación con la historiografía romántica, ha disminuido de forma drástica. Fitzmaurice-Kelly se convierte así en el primer historiador en desprenderse, aunque no completamente, del legado del siglo anterior, abriendo las puertas a una historia literaria más moderna.

---

[162] Véase Fitzmaurice-Kelly 1914:VII

[163] Excepcionalmente, manejamos en este caso la segunda edición castellana en vez de la primera: una versión aumentada de la misma obra, publicada igualmente dentro de los límites cronológicos previstos en este estudio.

6.8.1.- Planteamientos generales

6.8.1.1.- Concepto de literatura

En determinados aspectos críticos, veremos que Fitzmaurice-Kelly se aleja de los modelos románticos anteriores, por ejemplo limitando la importancia del concepto de "literatura nacional", la influencia del *Volksgeist* en la creación y la crítica literarias o la importancia dada a la literatura popular por encima de la erudita; en algunos otros, tales como la definición de literatura en relación con los géneros considerados, Fitzmaurice-Kelly es coherente con la tradición anterior, incluyendo tanto las obras propia y estrictamente literarias (es decir, aquéllas que tienen el elemento estético como principal objeto) como las obras en las que dicho elemento aparece de forma secundaria (la historia, la didáctica, la elocuencia...).

6.8.1.2.- Concepto de nación

La historia de la literatura de Fitzmaurice-Kelly no comienza, como la mayor parte de las de su género, con los orígenes de la literatura escrita en castellano, sino que, justificándose de manera muy somera ("La tradición literaria española es enteramente latina", Fitzmaurice-Kelly 1914:2), arranca su narración con los más importantes escritores hispanolatinos, de la época del Imperio romano y de la visigoda (Quintiliano, Marcila, Orosio, San Isidoro...); dicho comienzo haría pensar en una historia como la de Amador de los Ríos, que abarcase a todos los autores oriundos de la Península Ibérica, sin distinción de raza, cultura o idioma; sin embargo, no es así, ya que, tras este breve pórtico latino (al que apenas dedica diez páginas), la historia que sigue se limita a tratar, precisamente, a aquellos autores que tuvieron el castellano como lengua de expresión.

Así, Fitzmaurice-Kelly elimina explícitamente a los vascos de su análisis, puesto que, dice, no han producido literatura escrita en su lengua:

> Al bosquejar la historia de la literatura en España, puede omitirse la aportación de los bascos (sic), que pasan por ser descendientes de las tribus neolíticas que poblaban el Norte, Nordeste y Sur de la Península. Los bascos, cuya vida práctica es tan espléndida, no poseen grandes tradiciones literarias. (Fitzmaurice-Kelly 1914:1)

De la literatura en catalán nada se dice, pero basta con ojear la historia de Fitzmaurice-Kelly para apreciar que los nombres de Llull, de Ausías March o de Muntaner no tienen cabida en ella. También la literatura en gallego queda prácticamente excluida, como se aprecia en el siguiente comentario en torno a las *cantigas* del rey Alfonso X:

> Tales *Cantigas*, en número de cuatrocientas veinte, poco más o menos, no pertenecen a la literatura castellana, puesto que están escritas en gallego, lengua que han empleado bastantes autores castellanos; pero no podemos dejar enteramente a un lado un monumento de semejante importancia. (Fitzmaurice-Kelly 1914:40)

Y sin embargo, Fitzmaurice-Kelly no aplica este principio, según el cual forman parte de la literatura española las obras escritas en castellano, hasta sus últimas consecuencias, al rechazar la inclusión de los escritores hispanoamericanos, salvo, muy al final de su repaso, al mencionar a Rubén Darío, por su innegable influencia en la literatura peninsular:

> Hasta ahora, hemos omitido adrede a los autores modernos que, a pesar de escribir en castellano, no son de nacionalidad española por nacimiento o adopción... Ha sido forzoso omitir varios nombres célebres... Todos ellos pertenecen a la tradición literaria española, pero según parece, ninguno vio la Península... Cualquiera que fuese su originalidad, no habrían podido ejercer influjo en la literatura española. Las condiciones de la vida moderna lo han trastornado todo. El día de hoy, en todos los pueblos, la literatura se asimila rápidamente elementos nuevos que proceden de fuera. (Fitzmaurice-Kelly 1914:453)

En resumen, conforman la literatura española las obras escritas en la Península Ibérica, pero sólo las escritas en latín durante el periodo romano y visigodo, y en castellano desde el nacimiento del dialecto en la Edad Media, pero sólo, una vez más, la producida en España.

El pueblo español, con una historia por tanto milenaria y anterior a su propio idioma, se presenta además con una cierta identidad o carácter, cuya relevancia en el desarrollo de su producción literaria es aquí mucho menor que en historias anteriores, pero que igualmente puede rastrearse en obras y autores centrales que, más que otros, han sabido representarlos en sus obras. Es el caso, por ejemplo, del *Poema de Mío Cid* o de los autos de Calderón:

> El asunto y el espíritu del *Poema* son esencialmente castellanos, y la obra es notable por su sencillez, su energía, su persuasivo realismo. (Fitzmaurice-Kelly 1914:18)
>
> Calderón cuida de dar a sus obras un interés más popular. Lo encuentra en tres sentimientos: la lealtad personal al monarca, la devoción absoluta a la Iglesia, y el punto de honra. Poeta esencialmente cortesano, Calderón se trueca en portavoz de la nación entera cuando deifica al rey. (Fitzmaurice-Kelly 1914:353)

Frente a estas caracterizaciones nacionales, sin embargo, parece superior la opinión de Fitzmaurice-Kelly de los escasos autores que logran convertirse en universales; así, en la comparación entre Lope y Cervantes, el segundo sale vencedor de forma clara:

> ...la gloria de Lope... será siempre local. Cervantes, a pesar de todo su sabor nacional, podría pertenecer a la Humanidad: Lope de Vega es la encarnación de España.

> Su alegría, su flexibilidad, su fecundidad, su realismo, son, con todo su brío, eminentemente españoles; su descuidada forma, su énfasis, su deseo de agradar a toda costa, son también, con toda su flaqueza, eminentemente españoles. (Fitzmaurice-Kelly 1901:308)

Con todo, como ya hemos apuntado más arriba, la importancia de estas caracterizaciones generales de la nación, en relación directa con la literatura que produce, son en esta obra mucho menos cuantiosas y de menor calado que en los historiadores del siglo anterior. Además, Fitzmaurice-Kelly se sitúa en la línea de los hispanistas europeos al aceptar influencias extranjeras en la literatura española –frente a los esfuerzos patrióticos nacionales, por ejemplo de Amador de los Ríos, por negar cualquier influjo foráneo-: así, aunque se rechaza la teoría romántica del orientalismo de la literatura española, en cambio el ascendente francés se afirma, en diversos momentos de la historia, comenzando en la Edad Media y culminando en el siglo XVIII con la llegada del neoclasicismo:

> No podría sostenerse que los árabes hayan influido del mismo modo en la literatura castellana. Nadie sustenta ya la teoría... según la cual la métrica de los *romances* castellanos procede de modelos árabes. A pesar de ello, los españoles han contraído respecto de los árabes una deuda literaria positiva. Les deben, no sólo grandes progresos materiales, sino también un mundo de ideas nuevas, un conocimiento más o menos exacto de la filosofía griega. (Fitzmaurice-Kelly 1914:8)
>
> Lo seguro es que hay, en variados textos castellanos del periodo primitivo, indudables huellas de influencia francesa o provenzal. (Fitzmaurice-Kelly 1914:9)
>
> El comercio intelectual entre España y Francia, es consecuencia inevitable de la situación geográfica de ambas naciones. (Fitzmaurice-Kelly 1914:396)

Por otra parte, en la última parte de su historia, dedicada a la literatura desde la "Gloriosa", Fitzmaurice-Kelly afirma la llegada de múltiples influencias extranjeras a la literatura peninsular, debido al desarrollo de la comunicación producido por la modernidad; y sin embargo, estas influencias no han destruido el núcleo de la individualidad española, que sigue intacto a través de los siglos:

> Este bosquejo debe terminar. Tal vez hemos dicho bastante para dar una idea general de la vida intelectual de España desde los orígenes hasta nuestros días. El aislamiento de otras épocas no existe ya, la literatura actual recoge abundantes elementos de fuera, y conserva sin embargo en gran parte esa señalada individualidad que ha tenido y tendrá siempre para ciertos espíritus irresistible encanto. (Fitzmaurice-Kelly 1914:465)

6.8.1.3.- Concepto de historia

Como queda apuntado, la historia de Fitzmaurice-Kelly es mucho más parca que las anteriores en cuanto a la explicitación de los principios estéticos y filosóficos que la sostienen. Este mismo hecho, que conlleva la desaparición de gran parte del ideario

romántico (la creencia en el espíritu del pueblo como generador y orientador de la literatura nacional, y en especial de la literatura popular), sitúan a Fitzmaurice-Kelly en la línea de críticos e historiadores positivistas, cuyo énfasis no se sitúa ya en lo expresado, en la colectividad y las ideas de conjunto, sino en el estilo, el elemento individual y la especificidad de cada obra y cada documento:

> Lo que determina un gran autor no es el tema que ha escogido: es su manera de tratarlo, su pensamiento, su expresión, su capacidad interpretativa, el rasgo característico de su genio individual: en una palabra, es el estilo. (Fitzmaurice-Kelly 1914:IX)

De esta forma, la historia de Fitzmaurice-Kelly se presenta como una narración, cronológicamente desarrollada, de los principales autores y obras españoles, incluyendo las biografías de gran parte de los escritores y distinguiendo los populares de los eruditos, pero sin privilegiar –no desde luego en el nivel en que lo hacían los románticos– a los primeros sobre los segundos. También cabe señalar que son escasas las ocasiones en las que Fitzmaurice-Kelly enjuicia a un autor u obra con criterios morales o ideológicos, salvo, en algún caso, para atacar el dogmatismo de determinados escritores, como el ataque que dirige contra Donoso Cortés: "Con harta frecuencia Donoso, el más intolerante de los hombres... abruma a sus lectores con afirmaciones teológicas, y a veces ese pontífice de intransigente ortodoxia, expone peligrosas teorías" (Fitzmaurice-Kelly 1914:421).

6.8.1.4.- Periodización

En cuanto a la periodización, Fitzmaurice-Kelly emplea una partición irregular y basada en los ciclos cortos: para empezar, no emplea fórmulas establecidas en la historiografía de la época, como "Siglo de Oro", "Edad de Oro" o "decadencia"[164], ni realiza particiones en grandes épocas (como Ticknor, por ejemplo). Además, los periodos en los que divide su historia son disímiles tanto en su extensión como en su denominación, ya que junto a rótulos genéricos como "Época anónima", "Época didáctica", "El siglo diez y ocho" o "La literatura desde 1868" encontramos una mayoría que hacen referencia a los monarcas reinantes ("Época de Alfonso el Sabio y de Sancho IV", "Época de Juan II", "Época de Enrique IV y de los Reyes Católicos", "Época de Carlos V", "Época de Felipe II", "Época de Felipe IV y de Carlos II" y

[164] Sí empleará el término "decadencia" en varias ocasiones para hablar de géneros concretos, por ejemplo de la épica medieval (Fitzmaurice-Kelly 1914:15) o de los romances (Fitzmaurice-Kelly 1914:131), pero no de la nación ni de la literatura española en general.

"Época de Fernando VII y de Isabel II") y uno sólo que toma su nombre de un escritor, significativamente la "Época de Lope de Vega". Esta diversidad de denominaciones y la ausencia de grandes divisiones en la historia literaria nos habla una vez más de la tendencia de Fitzmaurice-Kelly a evitar las generalizaciones o las imposiciones apriorísticas, y centrarse en el análisis de las obras y los autores concretos dispuestos en orden cronológico.

6.8.2.- Análisis detallado

6.8.2.1.- Edad Media

La *Historia de la literatura española* comienza, como se ha indicado, con un somerísimo repaso de la literatura hispanolatina en la época romana y visigoda; por su propia brevedad, dicho repaso más parece una introducción o contextualización de la literatura española dentro de la tradición latina. De esta forma, el cuerpo de la historia lo componen, sin duda, las obras escritas en castellano y en la Península, con muy escasas excepciones (las *cantigas*, Rubén Darío...). La antigüedad de esta literatura debe ser puesta en cuestión, según Fitzmaurice-Kelly –más adelante niega, por ejemplo, que existan romances desde el momento mismo de surgimiento del idioma-, ya que:

> ...todas las obras que han llegado a nosotros, pertenecen a una época posterior; han perdido algo de su frescura y de su vigor originales, aun cuando generalmente estén caracterizadas por una vena de poesía espontánea y popular, con ligerísimo toque de factura personal, de suerte que la atribución de tal o tal obra a determinado escritor, es, con frecuencia, bastante arbitraria. (Fitzmaurice-Kelly 1914:10)

En el análisis de la primera literatura medieval (la "época anónima", como la denomina Fitzmaurice-Kelly), sin duda es la épica, el género en el que se concentra el mayor interés. Sin embargo, y a diferencia de lo que sucede en la mayoría de las historias de la literatura analizadas, para el hispanista británico la primera obra conservada pertenece a la otra gran esfera que domina las producciones artísticas: la religión, en su manifestación teatral en este caso. Se trata del *Auto de los Reyes Magos*, más interesante como monumento histórico que como obra literaria.

> El *Auto de los Reyes Magos* no carece de ciertas cualidades positivas, pero interesa sobre todo desde el punto de vista histórico, como único ejemplar que poseemos de un género desaparecido, y como primera piedra del teatro español. (Fitzmaurice-Kelly 1914:13)

La épica es el género que surge a continuación. En este punto, al tratar los cantares extensos o epopeyas, Fitzmaurice-Kelly parece, en un primer momento, seguir la teoría pidaliana, según la cual dichos cantares son contemporáneos a los hechos que

narran, mientras que los romances surgieron posteriormente por fragmentación y reformulación comunitaria. Sin embargo, el historiador incluye estas afirmaciones de Pidal meramente como teoría y, como veremos al tratar los romances, sólo para minimizar su verosimilitud páginas más tarde:

> Según el Sr. Menéndez Pidal... la primitiva epopeya castellana tiene sus raíces en esos cantares de los godos. Según esta teoría, la poesía épica española se habría formado imitando los cantos de guerra de los godos; habría logrado vida independiente en el siglo X; habría alcanzado su más alto grado de desarrollo durante la segunda mitad del siglo XI; y habría sido una forma de poesía aristocrática, cantada por *juglares* que correspondían a los *scopas* germánicos. (Fitzmaurice-Kelly 1914:14)

Ya antes había puesto en cuestión uno de los principios que subyacen a esta teoría: la del origen germánico de las gestas españolas: "¿Existe alguna relación entre los cantares de los godos y la epopeya castellana? No es esto más que una hipótesis" (Fitzmaurice-Kelly 1914:3); por el contrario, como hemos visto, la influencia francesa, rechazada por Menéndez Pidal, era considerada innegable en los comienzos de la literatura española.

En lo que sí coincide Fitzmaurice-Kelly con Menéndez Pidal es en considerar la poesía épica española como una producción eminentemente castellana:

> El género épico no se aclimató en España fuera de Castilla, y puesto que no poseemos ningún monumento de los orígenes de la poesía castellana, es forzoso contentarnos con el *Poema del Cid*, *cantar de gesta* que... no es más que una supervivencia de la verdadera edad épica. (Fitzmaurice-Kelly 1914:15)

El *Poema*, según esta teoría pidaliana, aceptada provisionalmente por Fitzmaurice-Kelly, es representante de una ya caduca tradición literaria, la de los poemas épicos que están desapareciendo y transformándose progresivamente en romances:

> Escrito por un testigo de los hechos que cuenta, o, al menos, por un poeta no muy lejano de esos acontecimientos, el *Poema* no puede ser considerado como obra de decadencia, pero señala el término, más bien que la eflorescencia, de ese género de poesía popular. La epopeya castellana durará más de un siglo; pero han pasado sus más bellos días. (Fitzmaurice-Kelly 1914:15)

Desde esta perspectiva, y aunque el *Poema* es estilísticamente imperfecto, se salva de la crítica por su importancia histórica, al igual que sucedía con el *Auto de los Reyes Magos*: "Como artista es imperfecto; su métrica es irregular, hasta desordenada; su cronología es a veces confusa; no siempre está bien enterado de las hazañas del Cid, ni de la historia de su familia. Pero estos son detalles de poca monta" (Fitzmaurice-Kelly 1914:19). Tras el *Poema de Mío Cid*, obras como el *Poema de Alfonso Onceno* o el *Poema de Fernán González* marcan el camino de la lenta decadencia del género:

> El *Poema de Alfonso Onceno* puede considerarse como el punto final de la epopeya castellana, de aquella epopeya nacida en el siglo X, que en el XII había producido su obra maestra con el *Poema del Cid*, y luego, sometida desde esa época a influencias exteriores, había tomado una forma erudita en el *Poema de Fernán González*. (Fitzmaurice-Kelly 1914:62)

Otro poema de tema cidiano, el de las *Mocedades de Rodrigo*, muestra igualmente todos los signos de la decadencia del género, y de la desaparición del realismo que imponía la cercanía con los hechos:

> ...la antigua epopeya, aristocrática y popular a la vez, ha muerto. Se democratiza al Cid, suponiéndole hijo de un mercader de paños; hácesele matón, fanfarrón, vulgar. Es un romanticismo a toda costa. Importa poco que resulte falseado el carácter del héroe: lo esencial es que sea bello, valiente y novelesco hasta la inverisimilitud, que abunde el relato en detalles efectistas. (Fitzmaurice-Kelly 1914:65)

Esta decadencia del género lo situará en las circunstancias precisas para que se produzcan dos hechos que, de acuerdo con la teoría de Menéndez Pidal (que Fitzmaurice-Kelly no parece desmentir en este punto), darán lugar a la aparición de un género nuevo: la popularización de los temas –puesto que los cantares de gesta eran un género aristocrático– y la fragmentación de los poemas extensos en otros más breves, cada vez más abiertos a las contaminaciones épico-líricas:

> La antigua epopeya ha llegado a la meta de su larga carrera; en general, la materia histórica no interesa ya al auditorio, del cual forman parte ahora la burguesía y el populacho. Los restos de la antigua epopeya serán arreglados según los gustos de este nuevo público; se refundirán sus fragmentos, sufriendo cortes, adiciones, contaminaciones de todo género; en realidad, va a nacer un nuevo género literario: los *romances*. (Fitzmaurice-Kelly 1914:66)

Más tarde aún, "bajo los Reyes Católicos", Fitzmaurice-Kelly reconoce precisamente en los romances la continuación de la vertiente épica de la poesía castellana, siguiendo, una vez más, la teoría tradicionalista de Menéndez Pidal:

> El Sr. Menéndez Pidal formuló no ha mucho una teoría que resolvía todos los problemas relativos a los romances. Los *cantares de gesta*, que, originariamente, eran compuestos para la aristocracia, pasaron, en la época de su decadencia, de los castillos a la plaza pública: el recitado de esos largos poemas entusiasmó de tal suerte al pueblo, que éste, reteniendo algunos trozos de las epopeyas recitadas ante él por los juglares, creó espontánea y colectivamente los romances. (Fitzmaurice-Kelly 1914:130)

Sin embargo, Fitzmaurice-Kelly parece a continuación inclinarse más a favor de las teorías positivistas europeas de investigadores como Foulché Delbosc o Pío Rajna, al calificar de "excesivamente ingeniosa" la teoría pidaliana; de esta forma, se enfatiza la autoría individual de los romances –frente a su origen colectivo en la primera formulación de Menéndez Pidal– y se rechaza su inspiración directa en los cantares de gesta a partir de los cuales supuestamente se habrían creado:

> Sin el menor miramiento con teoría tan excesivamente ingeniosa, el Sr. Foulché-Delbosc ha probado con claridad que ninguna de esas afirmaciones estaba demostrada; especialmente ha hecho resaltar cuán inverisímil es la hipótesis de la creación de los romances por una *colectividad*, y, en cuanto a los fronterizos, ha recordado, no sin cierta ironía, que para que un romance pueda ser contemporáneo de un acontecimiento, es precios ante todo que este último haya ocurrido. (Fitzmaurice-Kelly 1914:131)
>
> Algunos romances se han inspirado evidentemente en los poemas épicos de la decadencia, pero no está demostrado en modo ninguno que esos romances sean los más antiguos, y es de todo punto inverisímil que un *cantar de gesta* se transforme en romance por medio de la transmisión oral. (Fitzmaurice-Kelly 1914:131)

Su postura, por tanto, está a medio camino entre la de quienes, en analogía con el resto de literaturas europeas, proponían la aglutinación de los cantares de gesta a partir de romances más breves, y la evolución propuesta Menéndez Pidal, que los romances se generaron a partir de la repetición y manipulación de fragmentos de cantares de gesta extensos: niega la antigüedad casi mítica que algunos quieren dar a los romances, rechazando así su origen colectivo y popular, y al mismo tiempo niega la posibilidad de que éstos se formasen por la transmisión oral y colectiva de fragmentos de cantares, aunque, reconoce, de la fragmentación de los cantares surgieron los romances.

De este modo, Fitzmaurice-Kelly ha querido armonizar las dos tendencias (la que supone la anterioridad de los romances, como defenderá por ejemplo Cejador y Frauca, y la que defiende su origen fragmentario y oral, según propone Menéndez Pidal), salvando en todo momento el escollo de la individualidad de todo acto creativo y respetando, igualmente, el orden cronológico propuesto por Milá y por Pidal: los cantares extensos son en España, a diferencia de otras literaturas europeas, anteriores a los poemas breves y fragmentarios.

La otra vertiente principal de la poesía medieval, la religiosa, identificada con el *mester de clerecía*, tiene en Gonzalo de Berceo a su primer representante conocido. Una vez más, su valor es más histórico que estético, ya que no pasa de ser un imitador de modelos anteriores y un simpático versificador de fábulas populares:

> Berceo no muestra genio original: confiesa, por el contrario, que no hace sino seguir a sus modelos, y se enorgullece modestamente por la fidelidad de sus calcos" (Fitzmaurice-Kelly 1914:26)
>
> En sus momentos felices, sobre todo en la *Vida de Sancta Oria, Virgen*, obra de su ancianidad, sabe compaginar la unción con el ingenio, y sus explicaciones de los lugares comunes teológicos, aparecen iluminados por súbitos resplandores de inspiración mística. (Fitzmaurice-Kelly 1914:29)

Tras él, el siguiente poeta fundamental en la trayectoria lírica española es Juan Ruiz, "el primero que da una nota personal en la literatura castellana: marca su huella en cada página" (Fitzmaurice-Kelly 1914:50). Al revés que Berceo o que el *Poema de Yusuf* (obra aljamiada que sí se incluye en la literatura española), Juan Ruiz presenta una identidad propia en el estilo, convirtiéndose así en el primero en individualizarse, no sólo con el nombre, sino con la propia personalidad, en medio de la época de creación colectiva:

> Las cualidades que le faltan [al poema de Yusuf] encuéntranse abundantemente en Juan Ruiz..., Arcipreste de Hita... A juzgar por sus escritos, Ruiz fue un clérigo que se singularizaba por la irregularidad de su vida, y esto en una época en que no era rara la conducta desordenada en el clero. Él persiste en dar testimonio contra sí propio con extraordinaria franqueza; pero, a pesar de ello, se han esforzado algunos en idealizar a este clérigo calavera, pintándole como una víctima expiatoria... Esto es una grotesca máscara, una mala inteligencia de los hechos y del hombre. (Fitzmaurice-Kelly 1914:48)

Además, la fórmula autobiográfica empleada por Juan Ruiz en su obra lo sitúa, según Fitzmaurice-Kelly, en el origen de un género propiamente español: la novela picaresca:

> El desorden de la vida del arcipreste se retrata en su *Libro de buen amor*, que puede considerarse en algún modo como el ejemplo más antiguo de novela picaresca. En España, Ruiz fue el primero que descubrió el valor de la fórmula autobiográfica. (Fitzmaurice-Kelly 1914:52)

En la prosa, por su parte, don Juan Manuel es el autor que ocupa el lugar de Juan Ruiz como iniciador con un estilo personal en la historia literaria castellana, más allá del impulso original debido al rey Alfonso X con sus traducciones y sus obras historiográficas. A él se debe el progreso de la prosa castellana en el camino de la sencillez y la modernidad, sobre todo en su obra maestra, *El libro de los enxiemplos del conde Lucanor et de Patronio*:

> Del propio modo que Juan Ruiz fue un innovador en la poesía castellana, don Juan Manuel fue un innovador en la prosa, si nos atenemos al estilo, y no al léxico. Fáltanle el abierto genio, la desenfadada jovialidad, la alegría natural del arcipreste; pero posee el mismo don de ironía llevada hasta el sarcasmo, y sabe trasmitir su sello personal a la página escrita. (Fitzmaurice-Kelly 1914:59)

Con estos autores y obras, unidos a otros de menor importancia a los que Fitzmaurice-Kelly dedica aún menos atención, como el Rabí Sem Tob, Pero López de Ayala o la *Historia del Caballero Cifar*, la literatura española abandona su época anónima y didáctica y entra en el siglo XV, en que la poesía lírica ocupará un lugar

señalado merced a la aparición de la escuela cancioneril cortesana. Esta escuela, con todo, no producirá obras enteramente originales ni nacionales:

> Es una escuela que ha producido numerosas composiciones, superiores en belleza lírica y en riqueza de formas a las de los poetas castellanos contemporáneos. No tenía sino un defecto: era esencialmente facticia, y de un artificio que, a la larga, había de agotarse; sus días mejores habían pasado antes de la compilación de[l]... *Cancionero de Baena*. (Fitzmaurice-Kelly 1914:83)

Entre los autores individuales, al margen de Cancioneros más o menos homogéneos y plomizos, destacan las figuras del Marqués de Santillana y de Juan de Mena. El primero es reseñable en especial por la variedad de sus producciones, ya sean dialogadas (la *Comedieta de Ponza*, *Bías contra Fortuna*) o líricas, en las que, si bien no llevó a cabo innovaciones sustanciales, en cambio supo apropiarse de las diversas tendencias poéticas de su época. Así, por ejemplo, fue el primero en introducir (sin demasiado éxito) la poesía petrarquista en la literatura castellana, aunque su mayor gloria la alcanzase, a juicio de Fitzmaurice-Kelly, gracias a sus poesías de carácter popular: "Santillana sobrevive por las poesías de su juventud, del género festivo: dezires, serranillas y vaqueiras, no han sido superadas, ni siquiera por Lope de Vega" (Fitzmaurice-Kelly 1914:93)

De índole bien diversa es el otro poeta mencionado, Juan de Mena, quien llevó a cabo una muy personal revolución en el lenguaje poético de la época. La valoración que Fitzmaurice-Kelly realiza de Mena es similar a la de otros muchos historiadores contemporáneos: acepta su importancia histórica, e incluso su valor literario, pero rechaza sus excesos estilísticos:

> El *Laberinto* es fastidioso en conjunto, pero hay que reconocer que abunda en episodios grandiosos, en bellos versos. Aunque el arte de Mena no alcance siempre a hacer reales sus abstracciones, aunque le entorpezca una dicción fastuosa, es poeta por la grandeza de su concepción, por su manera de mirar los hechos históricos, por su golpe de vista ennoblecedor. (Fitzmaurice-Kelly 1914:96)
>
> Poeta excelente y aun admirable a ratos, Mena queda abrumado por una fidelidad demasiado grande a principios estéticos que le arrastran con frecuencia a seguros fracasos... Tal cual, reconócese en él al jefe de una escuela poética, al maestro indiscutible del verso de arte mayor. (Fitzmaurice-Kelly 1914:96)

También Jorge Manrique, y sus *Coplas*, son apreciadas por Fitzmaurice-Kelly; no así el resto de su producción poética que, como ocurre también en la gran mayoría de las historias de la época, son despreciadas en unas pocas líneas:

> Poseemos unas cincuenta poesías de Jorge Manrique, la mayor parte de las cuales se hayan recopiladas en el *Cancionero general*... Las cuarenta estrofas, rotuladas *Coplas de Jorge Manrique por la muerte de su padre*, valen más que todos sus restantes escritos juntos, y han determinado para su autor una inmortalidad que, sobreviviendo a

> todos los caprichos de la moda, parece tan firme como la de Cervantes. (Fitzmaurice-Kelly 1914:122)

Otro género, el dramático, está dando por estas fechas sus primeros vagidos, tras el comienzo aislado que supone el *Auto de los Reyes Magos*. Así, nos encontramos con las obras de Gómez Manrique:

> A falta de modelos más antiguos del drama religioso después de la época del *Auto de los Reyes Magos*, estos rudimentarios ensayos de Gómez Manrique tienen, para nosotros, todo el interés de las cosas nuevas. Su importancia histórica sólo está sobrepujada por las dos piezas profanas. (Fitzmaurice-Kelly 1914:121)

Pero, sobre todo, la figura dramática que domina la época es Juan del Enzina, que "es llamado a menudo 'patriarca del teatro español', y esta frase puede pasar, a título de indicación general" (Fitzmaurice-Kelly 1914:151). Sus obras dramáticas, o églogas, lo sitúan a la cabeza del movimiento que desembocará, siglos más tarde, en la formación del teatro nacional español:

> ...su fama no descansa en su poética, ni siquiera en sus poesías, a menudo elegantes y graciosas. Fúndase en sus piezas dramáticas... dio a las primeras de esas piezas el título de *églogas*. Estas églogas más antiguas presentan bajo forma dramática asuntos sencillos con acción no menos sencilla. (Fitzmaurice-Kelly 1914:153)

Pero sin duda, la obra dialogada más importante de este periodo es la *Celestina*, obra maestra en la que se observa el realismo español, mezclado con una cierta pedantería, y manejado todo ello con una mano maestra, pertenezca a un solo autor o a más de uno:

> A pesar de todas las imitaciones que un examen microscópico pueda descubrir en ella, la *Celestina* es una obra maestra original y única, en la cual, del antiguo ambiente literario, lleno de seres fantásticos y de situaciones increíbles, se pasa al comercio directo con pasiones vivas y profundas. En ella se encuentra un fondo de realismo, un soplo de vida moderna. (Fitzmaurice-Kelly 1914:163-4)

6.8.2.2.- Siglos XVI y XVII

La llegada al trono de los primeros Austrias coincidió con la culminación en España de un movimiento cultural que ya se venía preparando en siglos anteriores: el Renacimiento, que supuso la recuperación de los clásicos griegos y latinos, así como la intensificación de las relaciones literarias de España con Italia. Este movimiento en la esfera general de la cultura necesariamente debía manifestarse también en las letras, como así fue. Así, los primeros autores notables del siglo XVI están marcados por la influencia de la literatura italiana, influencia que recibieron en muchas ocasiones durante su estancia en Italia.

Es el caso, por ejemplo, de Torres Naharro, continuador de la obra iniciada por Enzina, y un adelantado a su tiempo en el género dramático, que hizo avanzar notablemente en su *Propalladia*. "Dio un gran paso adelante, porque es preciso llegar a los tiempos de Lope de Vega para encontrar un equivalente de su *Comedia Imenea*. (Fitzmaurice-Kelly 1914:179):

> Los defectos de su teatro son bastante notorios, entre otros su tendencia a convertir la comedia en farsa, su inclinación a lo extravagante, su falta de tacto al atiborrar la escena... de numerosos personajes que chapurrean en otras lenguas. No obstante, su obra dramática tiene valor positivo, como también importancia histórica. (Fitzmaurice-Kelly 1914:179)

Igual importancia histórica, y mayor nivel estético alcanzaron los representantes de la escuela italianizante en la lírica, Boscán y Garcilaso. En el primero, es cierto, la importancia histórica excede a la meramente literaria: "Desde el punto de vista de la precedencia, ocupa el primer lugar. Desde el punto de vista del talento, queda oscurecido ante su joven camarada Garcilaso de la Vega" (Fitzmaurice-Kelly 1914:185); aun así, no se le puede negar cierto talento, en medio de ciertos errores:

> Boscán no era hombre de genio, pero sí de vario talento... Sus primeros ensayos, escritos en los viejos metros castellanos, le muestran entregado a sus propios recursos, y entonces no es sino un versificador como tantos otros: en cuanto recurre a los poetas italianos, es un ser nuevo, aventurero feliz, a pesar de sus torpezas. (Fitzmaurice-Kelly 1914:184)

En cambio, Garcilaso es superior a Boscán en el estilo, aunque esto no es suficiente para que Fitzmaurice-Kelly se muestre completamente favorable a su obra poética: "El amaneramiento de Garcilaso carece de vigor, y su eterno dulzor empalaga: el arte se hace notar demasiado... alcanzó la gloria siendo un artista imitativo." (Fitzmaurice-Kelly 1914:189). Así, Fitzmaurice-Kelly acepta que, de acuerdo con los planteamientos estéticos del propio Garcilaso, llegó a ser un gran poeta, quizás uno de los mejores de su nación; pero deja abierta la posible crítica de que esos planteamientos, excesivamente artificiosos, lo limitaron:

> Garcilaso puede no ser un supremo poeta: los españoles le consideran unánimemente como uno de sus poetas más perfectos, y tienen mucha razón... naturalizó el soneto, ensanchó el marco de la canción; casi puede decirse que inventó la oda, y la estructura de sus *silvas*... es tan admirable que frecuentemente se ha olvidado la prioridad de Bernardo Tasso. (Fitzmaurice-Kelly 1914:191)

Entre los seguidores de esta escuela lírica, Fitzmaurice-Kelly destaca a Gutierre de Cetina y a Hurtado de Mendoza, "una de las figuras más notables de la historia política y literaria española" (Fitzmaurice-Kelly 1914:195), a quien pone como ejemplo del poder de atracción de la nueva moda: "si Mendoza abandonó la escuela en que fue

tenido por maestro, para ser un mediano aprendiz en la escuela italiana, ¡qué encanto debía de revestir esta novedad!" (Fitzmaurice-Kelly 1914:197); entre sus opositores, a Castillejo, defensor de los metros nacionales.

Sin embargo, el poeta que mayores elogios recibe por parte de Fitzmaurice-Kelly pertenece a la segunda mitad del siglo XVI. Se trata de Herrera, ante cuya figura el historiador exclama: "¡He aquí por fin un verdadero poeta!" (Fitzmaurice-Kelly 1914:234). Efectivamente, en Herrera encuentra sobre todo al poeta patriótico capaz de cantar sin la afectación de Garcilaso aunque con la misma erudición poética: "Pueden profesarse dos opiniones en cuanto al mérito de Herrera como poeta erótico; en el género patriótico, raya en lo sublime" (Fitzmaurice-Kelly 1914:235).

La escuela salmantina, por su parte, se eleva con el nombre de Fray Luis de León, a quien Fitzmaurice-Kelly sitúa entre los mejores escritores de la época, tanto en prosa como en verso: "No nos incumbe aquí ocuparnos de la teología ni de la erudición de Fray Luis, pero es preciso convenir en que su pureza de expresión le coloca entre los maestros de la prosa castellana" (Fitzmaurice-Kelly 1914:240). Con todo, también en este caso el historiador parece lamentar en cierta medida que las creencias religiosas de Fray Luis lo limitasen en su temática:

> La profesión religiosa de fray Luis acorta el número de temas que le son lícitos; su fidelidad a la tradición y su menosprecio de la fama, constituyeron para él otros tantos obstáculos; con todo, en los límites que trazó, es el más perfecto de los poetas líricos de que puede gloriarse España. (Fitzmaurice-Kelly 1914:241)

Igual estimación merecen en la historia de Fitzmaurice-Kelly los poetas místicos del siglo XVI, como Santa Teresa o San Juan de la Cruz. De la primera afirma que "no sólo es una gloriosa figura en los anales del pensamiento religioso; es también un verdadero milagro de genio, que, como escritora, se coloca junto a los maestros más perfectos" (Fitzmaurice-Kelly 1914:250); mientras que, ciñendo su juicio a los versos de San Juan, lo sitúa aun por encima de Santa Teresa: "Al revés que Santa Teresa, cuyos versos no son sino cantarcillos sin artificio, San Juan de la Cruz es un poeta que sabe expresar con angélica melodía los fervores de su amor espiritual" (Fitzmaurice-Kelly 1914:253).

También en los demás géneros se están produciendo innovaciones que habían de perdurar en la literatura castellana. Así, en la prosa, además del éxito de las novelas de caballería inaugurado por el *Amadís* y continuado por interminables sagas, una obra singular inaugura un género propiamente español: la novela picaresca:

> Oscuramente se inauguraba un nuevo género con *La vida de Lazarillo de Tormes*... El libro es una autobiografía de Lázaro, que narra sus desventuras... Parece que, en ciertos lugares, más bien que obra original, es refundición de relatos tradicionales... Tal cual es, con su fría concisión y su sabroso cinismo, fijó el tipo de la novela picaresca. (Fitzmaurice-Kelly 1914:217)

Pero es en el teatro donde más notoriamente se advierten los progresos literarios a lo largo del siglo XVI. En dicho apartado, la figura de Lope de Rueda apuntará hacia la creación del teatro nacional español al desarrollar las primeras obras dramáticas verdaderamente populares: "Sin embargo, por grandes que sean los atractivos de su prosa jugosa, de su ingenio realista y de su humorística inventiva, el mayor título de Rueda es haber inaugurado el verdadero teatro nacional" (Fitzmaurice-Kelly 1914226). Donde mejor se advierte este carácter popular y la habilidad de Rueda para construir diálogos y situaciones es en los *pasos*:

> El verdadero Rueda se revela en los *pasos*, intermedios cómicos en prosa, fundados cada uno de ellos en algún sencillo episodio... Esos cortos *pasos*, con su sarcasmo plebeyo y sus ruidosas bufonadas, eran de perlas para encantar al populacho; al mismo tiempo poseen cualidades verdaderamente literarias, diálogo natural y vivo, frases entre delicadas y truhanescas, pureza arcaica y briosa... Si Rueda debe mucho a la *Celestina*, Cervantes debe algo a Rueda. (Fitzmaurice-Kelly 1914:225-6)

No así en la poesía épica, en la que, junto a autores y poetas de segunda fila (Barahona de Soto, el *Montserrate*...) sólo la *Araucana* de Ercilla alcanza una alta consideración en la historia de Fitzmaurice-Kelly.

Los resultados de los esfuerzos realizados a lo largo del siglo XVI iban a tener lugar durante la primera mitad del siguiente, en lo que Fitzmaurice-Kelly denomina "época de Lope de Vega". Resulta significativo que sea la primera época que toma su nombre no del monarca o monarca reinantes ("época de Enrique IV y de los Reyes Católicos", por ejemplo) ni del género dominante ("época didáctica"), sino de uno de los autores del periodo, y ni siquiera del que el propio Fitzmaurice-Kelly considera el más importante (es decir, Cervantes), sino del que más éxito popular obtuvo y el que mejor encarna, como veremos, el espíritu de la nacionalidad a juicio del crítico.

Porque, en efecto, como ya hemos visto, James Fitzmaurice-Kelly era ante todo un gran admirador de Miguel de Cervantes, cuyas obras editó en inglés, además de escribir una biografía del escritor alcalaíno. Aunque las primeras obras de Cervantes (la *Galatea* por ejemplo) no son de su agrado, en cambio en su teatro (en especial en la Numancia encuentra Fitzmaurice-Kelly virtudes dignas de salvarse de la quema: "A decir verdad, el interés de la *Numancia* no es dramático, y su versificación, con todas

sus cualidades, induce a exageradas alabanzas... La obra, más que otra cosa, es una apasionada manifestación de patriotismo" (Fitzmaurice-Kelly 1914:275)

Pero sin duda es en la narrativa (en el *Quijote*, pero también en las *Novelas ejemplares* e incluso en el *Persiles*) donde el genio de Cervantes resplandece, por su capacidad para la creación de situaciones y personajes, y sobre todo por su sutil ironía, que abarca a todos los aspectos de la realidad; ello no debe llevar, sin embargo, a la idealización del propio autor, hasta transformarlo en un

> [Cervantes] es un maestro en invenciones, un humorista sin igual, consumado en la observación irónica, un creador casi tan grande como Shakespeare. Pero sus admiradores quieren hacerle pasar por un dios, un poeta, un pensador, un reformador político, un perfecto hombre de ciencia, un purista del habla, y un asceta... No es Cervantes semejante ídolo. Tomémosle como fue: como un artista mejor en la práctica que en la teoría, grande por sus facultades naturales, más bien que por las adquiridas. (Fitzmaurice-Kelly 1914:279)

La interpretación del *Quijote* de Fitzmaurice-Kelly, en cambio, se enmarca entre las que creen que la obra sobrepasa los objetivos explícitos del propio Cervantes ("Es posible que él mismo no comprendiese todo el alcance de su obra maestra", Fitzmaurice-Kelly 1914:280) para afirmar que, además de dar el golpe de gracia a la novela de caballerías, Cervantes logró reflejar en su novela a toda la humanidad, mediante el contraste entre realismo e idealismo:

> Decía verdad cuando afirmaba que su designio consistía en disminuir la autoridad y cabida que en el mundo tenían los libros caballerescos. Proponíase al principio escribir una breve historia cómica, pero el plan de su obra se agrandó ante sus ojos hasta comprender toda la comedia humana. (Fitzmaurice-Kelly 1914:279-280)

Precisamente esta capacidad para representar en su obra todos los aspectos de la vida humana, con un humorismo y una ironía amable. Estos aspectos le han dado la universalidad y la inmortalidad: "Cervantes es inmortal por su potencia creadora, por su infinita simpatía. De ahí el carácter humano y universal de su obra: de ahí el esplendor de su secular fama" (Fitzmaurice-Kelly 1914:279). En Cervantes, por lo tanto, se aúna lo nacional español con lo universal e intemporal:

> Un autor que a la vez sea nacional y universal, es todo lo más glorioso que puede ambicionar una literatura. Tal autor es Cervantes. A pesar de su copiosa producción, su inmensa fama procede de *Don Quijote*, obra maestra sin par. No obstante, aunque sólo hubiera escrito las *Novelas Ejemplares*, figuraría entre los más grandes novelistas de España. (Fitzmaurice-Kelly 1914:290)

Lope de Vega, en cambio, supone la personificación en un solo escritor de lo nacional, de lo local, por partir, tanto en sus temas como en su forma de expresión de los elementos característicos de los españoles:

> ...la gloria de Lope... será siempre local. Cervantes, a pesar de todo su sabor nacional, podría pertenecer a la Humanidad: Lope de Vega es la encarnación de España. Su alegría, su flexibilidad, su fecundidad, su realismo, son, con todo su brío, eminentemente españoles; su descuidada forma, su énfasis, su deseo de agradar a toda costa, son también, con toda su flaqueza, eminentemente españoles. (Fitzmaurice-Kelly 1914:308)

Todas estas cualidades se manifiestan fundamentalmente en su teatro, en el que abandona las presunciones eruditas que pueblan sus demás obras, y se concentra en contentar al público, continuando y culminando con su obra personal el progresivo proceso de construcción de un teatro nacional:

> No fueron sus epopeyas artísticas las que hicieron de Lope el ídolo del pueblo: su fama sin igual se debió al hecho de haber dotado a España de un teatro nacional. Gómez Manrique y Enzina abrieron el camino tanteando; Torres Naharro, por limitada que haya sido su influencia, sirvió para ensanchar el horizonte del teatro español; Rueda hizo revivir quizá en sus *pasos* los *juegos de escarnio* que vedó Alfonso el Sabio; Virués, Lupercio Leonardo de Argensola y Cervantes, se sometieron a preceptos que este último hubiera querido imponer mediante una dictadura literaria; Cueva y Miguel Sánchez únicamente, barruntaron los métodos que Lope de Vega había de desenvolver con arte nuevo para encanto de la Humanidad. (Fitzmaurice-Kelly 1914:301)

La magnitud de la obra de Lope de Vega, su capacidad creativa y de improvisación, son a la vez motivo de elogio –pues, según el tópico, compuso una literatura dramática por sí sólo– y de crítica, ya que por su mismo afán productivo descuidó el acabado de la forma en demasiadas ocasiones:

> Fue misión de Lope quebrar las paralizantes trabas de sus predecesores y enriquecer a su patria con un teatro que la perteneciese. Hizo más: sólo con su esfuerzo la dotó de una literatura dramática entera. (Fitzmaurice-Kelly 1914:301)
>
> No hay que juzgarle por estas rápidas improvisaciones: tampoco ha de considerársele como un maravilloso fabricante de 'piezas bien hechas'; construía artísticamente sus obras, y no ignoraba lo que se puede y lo que no se puede hacer en escena; sabía inventar personajes, y no sombras chinescas: era, sobre todo, poeta y creador. (Fitzmaurice-Kelly 1914:305)

De esta forma, Lope de Vega se sitúa en el centro del canon literario nacional junto con Cervantes –y por encima, cabe añadir, de Calderón-, y como representante, más aún que el novelista, de lo esencialmente español de la literatura nacional.

> El genio de Cervantes era universal y único; el de Lope, único, pero nacional. Ambos son inmortales: mas, aunque esto parezca paradójico, un segundo Cervantes sería un milagro más verisímil que un segundo Lope de Vega. (Fitzmaurice-Kelly 1914:309)

La importancia de los dos autores tratados en este apartado es tal, que ellos dos solos ocupan prácticamente la totalidad de esta época, acompañados tan sólo por los

continuadores de la novela picaresca (Mateo Alemán, Vicente Espinel) o historiadores como Juan de Mariana.

El resto del siglo XVII aparece reunido en una sola época, denominada ésta, nuevamente, por los monarcas reinantes y no por el autor más representativo (aunque bien podía haberla denominado, como Schack, "época de Calderón"). Esta época, que "prometía ser... uno de los periodos más brillantes de la historia española" (Fitzmaurice-Kelly 1914:326), aparece marcada por la rivalidad entre las escuelas opuestas del gongorismo y el conceptismo, y sus autores más representativos, Góngora y Quevedo respectivamente.

Fitzmaurice-Kelly continúa, en cuanto a su juicio sobre Góngora, la línea establecida por la mayor parte de los historiadores y críticos del siglo anterior: alaba su capacidad creativa y lo considera, en general, un buen poeta; ahora bien, distingue en él dos tipos de producción o etapas: aquélla en la que cultivó con sencillez los modos y formas nacionales, y aquélla en la que se embarcó en el proceso

> Góngora comenzó imitando a Herrera, y salvo lo concienzudo de su ejecución, su primera manera se parece a la de sus contemporáneos... A la grandilocuencia y al énfasis de Herrera, añade cierta personal afición a rebuscadas metáforas, haciendo presentir al maestro en ironía. (Fitzmaurice-Kelly 1914:329)
>
> Fuese cual fuese el motivo de su evolución, es lo cierto que Góngora cambió de manera hacia 1609-10... Renunció de buen gusto a su encantadora sencillez, y se entregó a las inversiones violentas, a las antítesis artificiales, a las metáforas exageradas; los demás poetas se dirigían al vulgo, él quería dar gusto a la gente ilustrada, a los *cultos*. Góngora fundó, pues, la escuela del *culteranismo*. (Fitzmaurice-Kelly 1914:331)

La consecuencia de su desvarío fue por lo tanto la creación de una escuela cuyas ramificaciones penetrarían en la literatura española hasta el siglo siguiente. Pese a ello, Fitzmaurice-Kelly culpa más a los culteranistas que al propio Góngora de la decadencia posterior en que se sumió la literatura española:

> Le fue menester un siglo a España para librarse del gongorismo, nombre que ha llegado a ser, en España mismo, sinónimo de todo lo malo en literatura. La influencia de Góngora fue extraordinariamente perniciosa. Fácil es señalar sus defectos, y así y todo, no es posible evitar profesarle cierta simpatía por su empresa. Es de justicia pensar que su finalidad no fue sólo egoísta, y que aspiró sinceramente a renovar, o más bien a ampliar, la lengua poética de su país. (Fitzmaurice-Kelly 1914:334)

La escuela contraria a la culteranista, como es de sobra conocido, era la conceptista representada por Quevedo. Quevedo, como escritor, es superior a Góngora

sobre todo por la variedad de su inspiración, aunque esa misma variedad le llevase a abarcar demasiado sin alcanzar la plenitud en ningún campo:

> Quevedo valía más que sus obras, que valen mucho. Hubiera podido ser grande como poeta o filósofo, como crítico o novelista, como teólogo u hombre de Estado: quiso serlo todo a la vez, y en el pecado llevó la penitencia. (Fitzmaurice-Kelly 1914:341)

Además, el conceptismo que contamina toda su obra disminuye su valor, aunque no lo elimina: "Las poesías serias de Quevedo adolecen del conceptismo que perjudica a su ambiciosa prosa; es maestro en el género ligero, ingenioso, enérgico, un poco atrevido, pero siempre ameno" (Fitzmaurice-Kelly 1914:340). Sólo en la novela picaresca, el *Buscón*, podemos encontrar, según Fitzmaurice-Kelly, al "Quevedo natural y verdadero" (Fitzmaurice-Kelly 1914:339) En el resto de sus obras en prosa, como en la poesía, los juegos de conceptos oscurecen la idea; así sucede en el *Marco Bruto*:

> Por desgracia, este literato es conceptista, y ostenta allí todas las habilidades de su escuela: la pomposa paradoja, la forzada antítesis, el pensamiento constantemente rebuscado. Quevedo protestó del gongorismo, pero sustituyó una afectación por otra. (Fitzmaurice-Kelly 1914:339)

A la misma escuela conceptista que Quevedo pertenece, por cierto, Baltasar Gracián, autor que historiadores anteriores situaban como representante destacado del gongorismo, pero que Fitzmaurice-Kelly adscribe a la escuela opuesta:

> Tampoco se entrega él a las excentricidades verbales de los gongorinos; peca, más gravemente, por oscuridad de pensamiento, y en el pecado lleva la penitencia...: ser olvidado por la gente elegante, y leído por eruditos que le recuerdan como uno de los jefes del descarriado conceptismo. (Fitzmaurice-Kelly 1914: 372)

Pero el género que mejor caracteriza al siglo XVII durante esta época, al igual que durante la anterior, es el teatro. A él contribuyen autores como Tirso de Molina, creador del don Juan, "que sobresalió en las piezas trágicas y sombrías o en el drama histórico... [y] era también maestro en la comedia ligera" (Fitzmaurice-Kelly 1914:346) o Antonio Ruiz de Alarcón, a quien se caracteriza como un autor quizás inferior a los de primera fila, pero muy cercano a ellos en calidad, ya que no en sus modelos dramáticos

> Algunos de sus contemporáneos le superan en otros conceptos: Lope por la invención, Tirso por la energía, Calderón por el encanto. La personalidad tan marcada del genio de Ruiz Alarcón... da lugar a que casi se le aprecie mejor en el extranjero que en España. (Fitzmaurice-Kelly 1914:349)

Y si un autor representa el teatro nacional español –tras la desaparición de Lope de Vega de las tablas-, ése es Calderón de la Barca, verdadero dominador de la escena durante la segunda mitad del siglo XVII, y aun de forma póstuma, con la prolongación

> Desde el fallecimiento de Lope de Vega hasta fines del siglo XVII, Calderón fue el rey del teatro español, y su boga duró bastante más que la de Lope. Sus obras se representaban todavía en el siglo XVIII, y, aunque sufriese un temporal eclipse, ganó más que ningún otro con el movimiento romántico del siglo XIX. (Fitzmaurice-Kelly 1914:351)

La relación de Calderón con su principal antecesor, Lope de Vega, no es la de mero continuador, aunque sí es, en cierta medida, su discípulo, puesto que se integra en la escuela dramática del teatro nacional iniciada por Lope, aun cuando, en ciertos aspectos, llegase a superarle:

> Es en verdad demasiado brillante para que se le clasifique como simple discípulo de Lope, porque sube a alturas metafísicas a las que Lope no asciende jamás; sin embargo, como autor dramático, ni hizo sino cultivar el campo que Lope había sembrado. (Fitzmaurice-Kelly 1914:352)

Calderón es, como había dicho Simonde de Sismondi casi un siglo antes, el mejor representante de su época, si bien esta afirmación no viene en Fitzmaurice-Kelly cargada con tanta carga crítica como en el caso del historiador ginebrino:

> Lope de Vega encarna el genio de la nación; Calderón expresa el de una época; es español hasta la médula de los huesos, pero español del siglo XVII, cortesano refractario a los contrastes picarescos que dan tanta variedad al teatro de Lope y de Tirso de Molina. (Fitzmaurice-Kelly 1914:356)

¿Qué autor ocupa, por lo tanto, el lugar central en el canon dramático nacional? A juzgar por la admiración demostrada hacia Lope, y la caracterización de Calderón como "hombre de su época" –y no de la época más luminosa de la historia española-, el trono pertenece a Lope de Vega. A Calderón le faltó, para llegar a ser universal, y para alzarse con el cetro, haber superado los condicionantes de su raza, su religión y sus circunstancias temporales:

> Con todo, Calderón es el poeta español más grande que ha recurrido a la forma dramática... Si Calderón se hubiera mantenido constantemente a esta altura, figuraría entre los más grandes maestros de todos los tiempos y de todos los pueblos; su raza, su fe, su especial medio, le impidieron llegar a ser un dramaturgo universal, pero se cuenta entre los primeros dramaturgos nacionales. (Fitzmaurice-Kelly 1914:357)

Completan el panorama teatral del siglo XVII autores como Rojas Zorrilla o Agustín Moreto, antes de que la influencia francesa lleve a la literatura dramática, y a la española en general, por caminos "antinacionales".

6.8.2.3.- El siglo XVIII

La influencia francesa es el rasgo dominante del siglo XVIII, tanto en España como en el conjunto de Europa. El cambio está representado por Ignacio de Luzán y su

Poética, introductora del neoclasicismo en España, hacia cuyas posturas muestra Fitzmaurice-Kelly una moderada comprensión, como hacia el conjunto del movimiento clasicista:

> La crítica de Luzán es aguda, y frecuentemente atinada. Reconoce 'la extensión, variedad y amenidad' del ingenio de Lope de Vega, y el 'encanto' del estilo de Calderón... Después de este conciliador preludio, Luzán encuentra abierto el camino para exponer los defectos más notorios de Lope y de Calderón, y ataca briosamente al gongorismo, considerándolo como una de las causas 'que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo' (Fitzmaurice-Kelly 1914:378)

Junto a eruditos como Feijoo, Mayans y Siscar o Blas Nasarre, también el Padre Isla, autor del *Fray Gerundio*, es considerado por Fitzmaurice-Kelly como un escritor reseñable, al menos por su intención purificadora del lenguaje eclesiástico y por ciertos rasgos de humor que pueblan su obra. Los defectos de su novela, con ser importantes, no alcanzan a borrar sus virtudes.

> Algunos brillantes rasgos de espíritu crítico se encuentran en las obras del jesuita José Francisco Isla... Su *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*... tendía a hacer con el púlpito decadente lo que *Don Quijote* había hecho con las extravagancias caballerescas. (Fitzmaurice-Kelly 1914:383)
>
> Isla no llega a reforzar su sátira con una doctrina retórica; tampoco tiene estilo, y su narración peca de demasiado larga. Con todo... es obra de enfático humor, que se impone en la primera lectura. (Fitzmaurice-Kelly 1914:383-4)
>
> En efecto, no es un gran novelista, pero es el único novelista español de esta época que vale la pena de ser leído. (Fitzmaurice-Kelly 1914:385)

Si en la novela los resultados literarios no son muy lisonjeros, tampoco lo son en otros géneros. Así, Nicolás Fernández de Moratín, autor dramático y poeta, sólo merece pasar a la posteridad, a juicio de Fitzmaurice-Kelly que coincide con el de muchos de sus contemporáneos, por sus composiciones de corte popular, especialmente sus romances:

> No fueron muy lisonjeros sus éxitos como autor dramático... Estas piezas... no merecían otro resultado, pero Moratín padre sobrevive a causa de composiciones como *Las Naves de Cortés destruidas*... y *Una fiesta de todos en Madrid*... aquí, como en otros romances suyos, Moratín despliega singular ingenio y muestra verdadera inspiración. (Fitzmaurice-Kelly 1914:385-6)

Igual desprecio crítico merece Cadalso, del que sólo se rescata la obra satírica *Los eruditos a la violeta*, mientras que la *Raquel*, de Vicente García de la Huerta, se convierte en uno de los pocos representantes dignos de auténtico teatro nacional en medio de tanta influencia extranjerizante:

> La tragedia de Cadalso contrasta con la *Raquel*... de Vicente García de la Huerta, que guarda estrictamente las unidades; en todos los demás respectos, -asunto, sentimiento, versificación– la *Raquel* muestra un retroceso a los antiguos modelos. (Fitzmaurice-Kelly 1914:387)

En el campo de la lírica, Meléndez Valdés es sin duda la figura más importante del siglo XVIII. La actitud de Fitzmaurice-Kelly hacia él traspasa lo meramente literario, para situarse en lo político y en lo personal; así, el historiador británico no le perdona sus continuos cambios de partido –antifrancés primero, luego afrancesado, por último borbónico-, hasta el punto de afirmar que "Meléndez, como Lucano, es prueba del adagio según el cual un mal sujeto puede ser un buen poeta" (Fitzmaurice-Kelly 1914:390). En lo estrictamente literario, por su parte, la obra de Meléndez Valdés lo sitúa en lo más alto de los escritores líricos del siglo XVIII, lo cual sin embargo no alcanza para situarse entre los poetas de primera fila de la historia literaria española:

> Comparado con sus colegas de la escuela de Salamanca –aun con el buen versificador Nicasio Álvarez Cienfuegos..., romántico prematuro-, Meléndez puede parecer un gigante. No lo es, como no son pigmeos Cienfuegos ni José Iglesias de la Casa... pero en Meléndez brillaba una chispa de genio, mientras que sus colegas eran sólo hombres de talento. (390)

Por último, en el teatro, dos escritores de signo opuesto –uno continuador de la corriente nacional, máximo representante el otro de la asimilación francesa– vienen a representar las vías principales de progreso de la dramaturgia castellana. El primero, Ramón de la Cruz, recuperó en sus sainetes la vertiente cómica y popular del teatro del siglo de Oro:

> Los innovadores no hubieran podido luchar con un dramaturgo nacional: Ramón de la Cruz y Cano... que se adaptaba al gusto popular... Hubiera podido ser... un pomposo doctrinario: escogió mejor camino reproduciendo lo que diariamente veía, entreteniendo a su público durante treinta años y legando al mundo mil motivos de risa" (Fitzmaurice-Kelly 1914:391)

El segundo, Leandro Fernández de Moratín, adaptó con éxito al teatro español las formas francesas, renunciando a la escuela dramática nacional a favor de la sencillez estilística de los diálogos en prosa, y de una estética clasicista:

> Fue un literato de perfecta preparación, poeta de encantadora delicadeza, pintor satírico, maestro en el diálogo conciso, animado, exquisito –quizá demasiado para ser natural. No es exagerado ningún elogio que se haga de sus comedias en prosa...; si Moratín no hubiera escrito nada para el teatro, las breves páginas de *La Derrota de los Pedantes*... bastarían para justificar su fama de primer prosista de su tiempo. (Fitzmaurice-Kelly 1914:393)

6.8.2.4.- Siglo XIX

El comienzo del siglo XIX trajo consigo un nuevo cambio en el destino de la literatura nacional. Los exiliados liberales, a su vuelta de Francia o Inglaterra,

introdujeron en España las nuevas estéticas dominantes en Europa, es decir, el romanticismo, y con ellas, las tendencias críticas que abogaban por la recuperación del elemento nacional y popular en la literatura. Dicha recuperación tuvo en España su máxima representación, como hemos visto, en la polémica calderoniana entre Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora:

> Aun en los momentos en que estaba en su apogeo la influencia francesa, hubo quienes demandaron que se volviese a la verdadera inspiración romántica española, y el pleito del drama nacional fue defendido por Juan Nicolás Böhl de Faber... en su polémica... con José Joaquín de Mora. (Fitzmaurice-Kelly 1914:399)

Entre los primeros poetas de esta primera etapa romántica destacan Manuel José Quintana ("el poeta nacional de la guerra de la Independencia", Fitzmaurice-Kelly 1914:396) o Juan Nicaso Gallego; algo posterior es la figura de Espronceda, imitador de Byron tanto en su vida como en su obra poética, y autor de poemas narrativos cuya fuerza expresiva supera a las obras dramáticas del mismo autor:

> Es dudoso que haya logrado nunca ningún escritor ocultar por completo su personalidad; Espronceda no lo intentó jamás, y así su producción dramática estaba condenada de antemano al fracaso. Pero lo violento de su carácter, su *yoísmo* artístico al cual nada puede abatir, dan vida y colorido a sus soberbios cantos. (Fitzmaurice-Kelly 1914:406)

Entre los dramaturgos, destaca en primer lugar el Duque de Rivas, a cuyo *Don Álvaro* se debe el definitivo triunfo del romanticismo en España:

> *Don Álvaro* representa un esfuerzo cuyas situaciones son más emocionantes que verisímiles. Sin embargo, esta extraña obra... por su mezcla de sonoros versos y de prosa declamatoria, por sus alternativas de lo sublime, de lo cómico, de lo estravagante y de lo terrible, acabó por señorearse de un público que, en el primer momento, quedó estupefacto ante tan atrevida novedad. (Fitzmaurice-Kelly 1914:402)

Pero el dramaturgo más popular del siglo XIX, tanto por su inspiración en los temas nacionales como por su gran éxito entre el público, fue sin duda Zorrilla, cuyas formas poco acabadas deslucen en cierta medida sus demás virtudes dramáticas:

> El descuido de Zorrilla le perjudicará siempre ante los críticos severos, pero no se explicaría, sin sus cualidades extraordinarias, el encanto que durante tanto tiempo tuvo para sus contemporáneos. Poseyó espíritu nacional, espontaneidad, y, aunque él lo negase, sentido dramático. (Fitzmaurice-Kelly 1914:408)

También en el teatro triunfaron autores como Manuel Bretón de los Herreros, autor de notable destreza e ingenio, y Adelardo López de Ayala, a quien también acompañan abundantes virtudes de estilo y versificación; a ambos, sin embargo, les perjudica el mismo defecto: el de intentar defender en sus obras una tesis moral e ideológica que se impone a las consideraciones más puramente estéticas.

> Bretón escribió demasiado... y tiende a imponer su intención moral de una manera demasiado ostensible, pero es un versificador de maravillosa destreza, y no cabe negar que obras como *Marcela o ¿cuál de los tres?*..., que todavía se representa, es de muy festivo ingenio y revela notable conocimiento del teatro. (Fitzmaurice-Kelly 1914:410)
>
> [Adelardo López de Ayala] habría podido adquirir perdurable fama como poeta y como autor dramático, si se hubiera preocupado menos de tesis y de doctrinas, y –digámoslo-, si no hubiese malgastado su hermoso talento en las mezquinas luchas de la política. (Fitzmaurice-Kelly 1914:412)

La lírica de la segunda mitad del siglo, por su parte, tiene en Campoamor y Bécquer a sus representantes más destacados. Fitzmaurice-Kelly parece tener en más alta estima al primero, autor de "doloras" y "humoradas" de precisa concisión y que evitó el peligro cercano del conceptismo:

> Si Campoamor hubiera sido consecuente, habría llegado a ser un conceptista; felizmente no hizo mucho caso de las teorías que ideó después de realizar los hechos. Sin duda penetró a veces en el terreno del sentimentalismo, sustituyendo un epigrama con una paradoja. Con todo, a pesar del desprecio que afectó hacia la técnica, fue, en sus momentos felices, admirable artista de la miniatura, maestro en la esfera de la expresión concisa. (Fitzmaurice-Kelly 1914:415)

La obra de Bécquer -a la que dedica menos espacio que a la de Campoamor-, inspirada a partes iguales por Hoffmann y Heine, parece resultarle al historiador demasiado sensiblera y romántica, y sobre todo muy desigual en estilo y calidad:

> Sus obras... se distribuyen en leyendas en prosa y poesías modestamente rotuladas *Rimas*... Para hacerle justicia, hay que leer algunos trozos escogidos, en los cuales sus rimas de aparente sencillez y sus cadencias dulcemente melodiosas, expresan con arte admirable las calenturientas visiones del poeta. (Fitzmaurice-Kelly 1914:416)

En la prosa, a las leyendas románticas de Zorrilla o Bécquer, y a las pesimistas páginas de Larra, que "es imposible leer... sin admirar su talento, su macabro humor y su áspera lucidez de juicio" (Fitzmaurice-Kelly 1914:417), se une el resurgimiento de la novela, con la figura de Fernán Caballero, o Cecilia Böhl de Faber, a quien cabe achacar el mismo defecto que en el teatro ostentaban López de Ayala y Bretón: su afán moralizador. Por lo demás, mientras se limitó a ofrecer tiernos y nacionales cuadros de costumbres de las tierras andaluzas, fue una autora notable y digna de elogio:

> Esta escritora de tan nacional espíritu era una alemana políglota... Fernán Caballero pasaba de los cincuenta cuando se estrenó en la literatura española con *La Gaviota*, agradable novela que obtuvo merecido éxito, a pesar de su sensiblería y de sus amonestaciones morales: es una pintura fiel de las costumbres andaluzas de aquel tiempo, y hay naturalidad en su estilo. (Fitzmaurice-Kelly 1914:419)
>
> La tendencia didáctica de Fernán Caballero aumentó con el tiempo, y sus últimas obras adolecen de exceso de sermones y de prédicas; pero mientras se limita a contar y a describir... consigue ofrecer una encantadora serie de tiernas impresiones. (Fitzmaurice-Kelly 1914:419)

La novela, así iniciada con la obra de Fernán Caballero, será también el género dominante en la siguiente y última etapa de la historia literaria de Fitzmaurice-Kelly.

Efectivamente, la mayor parte de los autores y obras de la segunda mitad del siglo XIX consideradas por Fitzmaurice-Kelly pertenecen al género novelesco, constituyendo un particular canon dentro de la historia literaria española. El primer escritor de esta lista –después de Fernán Caballero, la reiniciadora del género después de un siglo de vacío– es Valera, cuya *Pepita Jiménez* elevó el nivel de la novela española de la época y alcanzó incluso el interés más allá de sus fronteras.

> Valera triunfó sobre todo como novelista... habría que admitir que Valera llegó a ser novelista cuando menos lo pensaba, por accidente. De aquí, tal vez, la lentitud con que procede el relato; pero sean cualesquiera sus defectos, *Pepita Jiménez* es de capital importancia en la historia literaria; de su publicación data la atención concedida por el extranjero a la novela española contemporánea. (Fitzmaurice-Kelly 1914:426)

Otro estilo es el que corresponde al siguiente novelista, Pereda, muy distinto sobre todo de los cuadros de costumbres sentimentales de Trueba o de Fernán Caballero. Pereda es, en opinión de Fitzmaurice-Kelly, un novelista regional, cuyo mayor defecto consiste en exhibir con demasiado énfasis sus filias y fobias ideológicas, encarnadas en sus propios personajes

> Los lectores, acostumbrados a las dulzuras de Fernán Caballero y de Trueba, sintieron un movimiento de extrañeza ante el varonil realismo de las *Escenas Montañesas*... Por lo demás, Pereda es esencialmente un novelista regional, lo cual no constituye un defecto. Sus flaquezas consisten en el énfasis, en la insistencia sobre la moral, en la exagerada caricatura de los personajes que le son antipáticos. (Fitzmaurice-Kelly 1914:429)

Pese a este defecto, Pereda, y su obra cumbre, *Peñas arriba*, merece una alta consideración: "No hay literatura ninguna que no pudiera enorgullecerse con justicia de una novela como Peñas arriba, creación novelesca de una serenidad y de una discreción admirables" (Fitzmaurice-Kelly 1914:430). También a la escuela realista cabe adscribir a Benito Pérez Galdós, de ideología contraria a Pereda pero de estética similar. Es cierto, dice Fitzmaurice-Kelly, que en ocasiones Galdós escribe novelas de tesis, como sus predecesores, pero las supera en muchas de sus mejores producciones, y en especial en los *Episodios ejemplares*, género personal desarrollado con altibajos por su autor:

> Mientras el reaccionario Pereda procuraba formar a sus contemporáneos, el Sr. Pérez Galdós, liberal, se dejaba más bien formar por ellos... En 1873 comenzó el Sr. Pérez Galdós la primera serie de los *Episodios nacionales*, especie de epopeya nacional en prosa, monumento de ingeniosa reconstitución. (Fitzmaurice-Kelly 1914:430)

En cambio, autores como Emilia Pardo Bazán ("indudablemente la mejor novelista que ha producido España en el siglo XIX", Fitzmaurice-Kelly 1914:433) o Blasco Ibáñez aparecen ya contaminados por el naturalismo, nueva corriente estética llegada, una vez más, de Francia. En una cuerda similar –aunque Fitzmaurice-Kelly no la clasifica explícitamente como "naturalista" se encuentra la *Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, implacable crítico pero, según el historiador británico, mejor novelista:

> Con todo, no ocupa lugar aquí como temeroso gladiador de la prensa, sino como autor de *La Regenta*..., implacable análisis del falso misticismo que pierde a Ana Ozores. Esta obra, de gran variedad de caracteres, clericales y laicos, observados todos con cruel agudeza, es una de las mejores novelas de su tiempo. (Fitzmaurice-Kelly 1914:435)

En cuanto a la generación del 98 (denominada por Fitzmaurice-Kelly "la generación más joven", Fitzmaurice-Kelly 1914:438), sus obras tienden a buscar la novedad, el estilo personal, generalmente alejado de la dureza del naturalismo:

> Tal género de fortaleza no está de moda en la generación más joven. La forma culta, lo rebuscado de la expresión, es lo que sorprende en D. Ramón del Valle-Inclán... (Fitzmaurice-Kelly 1914:438)
>
> Aparentemente hay bastante menos rebuscamiento en la manera comprimida de D. José Martínez Ruiz..., más conocido sin duda por el seudónimo de Azorín. No nos dejemos embaucar, sin embargo: esa manera, con sus cortantes frases, es muy estudiada, y de un sabor bastante personal. (Fitzmaurice-Kelly 1914:438)
>
> Nos falta espacio para inventariar los títulos de las obras del fecundo escritor D. Pío Baroja... autor de numerosas novelas que denotan claridad de observación y una filosofía chocante, pesimista, desesperada. (Fitzmaurice-Kelly 1914:439)

El panorama teatral del cambio de siglo, por su parte, aparece dominado por dos figuras que representan la alta comedia: Echegaray y Benavente. Al primero parece reprocharle Fitzmaurice-Kelly sus excesos idealistas y su ausencia de estilo, a pesar de que su conocimiento de los recursos teatrales básicos le permiten triunfar entre el público al que dirige su obra: la clase media burguesa:

> El Señor Echegaray tiene escaso humor y menos ternura; no es poeta, pues carece de melodía verbal; su prosa rígida y sin matices está desprovista de encanto; su psicología de limitado horizonte, su constante amplificación de los hechos, le impiden figurar entre los realistas. (Fitzmaurice-Kelly 1914:442)
>
> En primer lugar, el Sr. Echegaray; elige una tesis, posee instinto teatral y saca frecuentemente sorprendentes efectos escénicos de sus artificiosas combinaciones. Añádase a esto que es un hábil retórico, cuyos impetuosos latiguillos, llenos de emoción comunicativa, son apropósito para agradar a la clase media, de gustos melodramáticos y sentimentales. (Fitzmaurice-Kelly 1914:442)

Benavente, aunque parte del mismo molde genérico, lo emplea, según Fitzmaurice-Kelly, para un propósito inverso: el retrato crítico de una clase social acomodada y viciada, a la cual hace blanco de sus retratos mordaces:

> En un medio completamente distinto nos hallamos al leer las obras de D. Jacinto Benavente. Sin parecerlo, sin quererlo quizás, este admirable burlador ha desenmascarado al mundo de los medianos. Nadie acierta mejor a retratar la sociedad engreída de su importancia, intelectualmente nula, laboriosamente perezosa, ansiosa de placeres, de 'buen sentido' y notoriamente viciada. (Fitzmaurice-Kelly 1914:443)

En cuanto a la poesía lírica, el final del siglo XIX trae consigo una innovación que, como hemos indicado al comienzo, obliga a Fitzmaurice-Kelly a ampliar el espectro de autores incluidos en su historia: por primera vez un escritor hispanoamericano –Rubén Darío– se adelanta a sus contemporáneos peninsulares, haciendo de puente para la introducción de una nueva corriente literaria de origen francés, el simbolismo, transformado en modernismo tras su paso por América:

> El Sr. Darío, consumado técnico, posee perfecta maestría en la antigua métrica... pero no se ha contentado con eso. Este heterodoxo, poseído del anhelo de lo raro y de lo nuevo, ha escandalizado a los puristas utilizando pródigamente los efectos de la aliteración, repitiendo las terminaciones de los adverbios, empleando transiciones inauditas, borrando los acentos que habitualmente coincidían con las pausas del sentido, trastornando de arriba abajo el alejandrino, atreviéndose con el verso libre, en suma, ensayando temerariamente cualquier artificio capaz de domeñar la forma tradicional. (Fitzmaurice-Kelly 1914:454)

La historia de Fitzmaurice-Kelly, que sólo abarca hasta 1900 (recordemos que la primera edición se publicó en 1901), concluye, como era lugar común entre las historias y manuales del primer tercio del siglo XX, con un elogio de los principales eruditos del último tercio del XIX, incluidos, como no podía ser de otra manera, Milá y Fontanals y, sobre todo, su discípulo Menéndez Pelayo, a quien se considera futuro (y digno) sucesor de Amador de los Ríos en la labor investigadora y docente de la historia literaria española.

6.8.3.- Recapitulación

Como se ha visto, la historia de Fitzmaurice-Kelly se diferencia en algunos aspectos fundamentales de sus predecesores románticos, lo que manifiesta claramente el cambio producido en el paradigma historiográfico a finales del siglo XIX, y que también se advertirá en otras historias de la literatura española, éstas escritas por españoles.

La primera gran diferencia afecta a la concepción misma del modo de historiar que se aprecia en Fitzmaurice-Kelly. Así, a diferencia de las historias románticas, que partían de una idea de conjunto, muy relacionada al concepto de identidad nacional del romanticismo, según el cual cada nación tiene un carácter o espíritu que se manifiesta claramente en su literatura, Fitzmaurice-Kelly huye de las consideraciones generales,

tanto en relación con el conjunto de la obra como en cada uno de sus subapartados, concentrando su atención en el análisis concreto de los autores (cuya biografía suele incluir) y obras, ordenadas en estricto orden cronológico.

Esta limitación del contenido ideológico expreso en la historia viene acompañado, además, de un vuelco en el foco de interés, del contenido, en el que se basaban gran parte de los juicios literarios románticos, hacia la forma y el estilo, en los que, dice, se basará para calificar a los diversos autores. En consonancia con esta idea, es cierto que uno de los vicios que más repetidamente ataca el historiador británico, sobre todo en la literatura decimonónica, es la excesiva implicación ideológica del autor en la obra.

También renuncia Fitzmaurice-Kelly a una afirmación muy repetida por parte de los historiadores decimonónicos, y especialmente por los españoles: la de la autonomía, casi total en opinión por ejemplo de Amador de los Ríos, de la literatura española con respecto a sus vecinas inmediatas. Fitzmaurice-Kelly rechaza, es cierto, la tan repetida influencia de la literatura árabe en la española, salvo en momentos y géneros muy concretos; en cambio, afirma y enfatiza la casi constante contaminación producida entre la literatura española y la francesa, no sólo en los momentos en que dicho contagio es más obvio, como el siglo XVIII, sino desde sus mismos orígenes.

Con respecto a la evolución histórica del canon, y el juicio de los diversos periodos, la ausencia de enjuiciamientos colectivos explícitos hace difícil dibujar la curva de la evolución literaria en España a juicio de Fitzmaurice-Kelly. El enfoque centrado en los autores y en las obras individuales en vez de en los movimientos estéticos, políticos o filosóficos difumina, como hemos visto, la idea de conjunto, y las valoraciones de periodos extensos prácticamente no existen.

Así, la historia se abre con un breve repaso de la literatura hispanolatina, a modo de pórtico, tras la cual se sitúa la "época anónima", en la que la épica –los cantares de gesta– y la poesía religiosa son los géneros dominantes. Ya hemos visto que la postura de Fitzmaurice-Kelly en relación con el género épico parte de los planteamientos de Menéndez Pidal en torno a la anterioridad de las gestas sobre los romances, para más tarde contrastarla con la teoría contraria de Foulché-Delbosc, a la que concede más verosimilitud, que rechaza tanto el origen colectivo de los romances como su contemporaneidad con respecto a los hechos narrados.

El resto de la poesía medieval (poesía didáctica, cancioneril, etc.), no parece despertar especial interés en Fitzmaurice-Kelly, como tampoco los poemas de los

primeros autores italianizantes del XVI (Boscán, Garcilaso), a los que antepone la poesía patriótica de Herrera. El teatro, en línea ascendente desde Enzina y Lope de Rueda hasta llagar a su culminación con Lope de Vega, ocupará en cambio buena parte de los apartados dedicados a la literatura del siglo XVII, junto con el autor español más indisimuladamente admirado por Fitzmaurice-Kelly: Cervantes.

Es igualmente complicado situar el momento de la decadencia de la literatura española en la historia de Fitzmaurice-Kelly, si es que a su juicio tal momento existe, como fenómeno global. Es evidente que la segunda mitad del siglo XVII incluye dos perversiones literarias, el gongorismo y el conceptismo, que no son del gusto del historiador, y que en el siglo XVIII son más bien escasos los autores dignos de crédito; pero también es cierto que en la misma segunda mitad florece Calderón, y que autores como Luzán, Feijoo, Moratín o incluso Meléndez son rescatados del olvido. Más evidente parece que los autores del siglo XIX, en su conjunto, son valorados más positivamente, tanto los introductores del romanticismo en España (Duque de Rivas, Espronceda...) como los máximos representantes de la novela realista y naturalista (Valera, Pereda, Galdós...)

Así pues, la historia de Fitzmaurice-Kelly es representante de una tendencia historiográfica diferente a la romántica y conservadora imperante durante el siglo XIX en España y en Europa, que puede identificarse con los principios científicos del positivismo, por su búsqueda de lo concreto y lo demostrable, frente a los grandes planteamientos generales y las hipótesis de conjunto.

6.9.- Manuel Milà i Fontanals

La figura de Manuel Milà i Fontanals es imprescindible para comprender la evolución de la filología en España (no sólo de la filología española, sino también de la catalana), por su capacidad para evolucionar desde unos comienzos románticos hasta unas obra científicamente moderna, introduciendo en España los métodos positivistas europeos basados en la documentación y la atención a los textos individuales, como condición previa a la construcción de hipótesis o teorías generales posteriores. En el campo de la literatura catalana, además, Milá y Fontanals fue uno de los impulsores de la *Renaixença* y un investigador fundamental de la influencia de la influencia de las escuelas poéticas provenzales y catalanas en la lírica castellana medieval, gracias a obras como su *Resenya histórica i crítica dels antichs poetas catalans* (1865) o, sobre todo, *De los trovadores en España* (1861), obra en la que realiza un exhaustivo compendio de los poetas provenzales de que se tenía noticia, y que sigue siendo una referencia inexcusable casi ciento cincuenta años después.

En el caso de la literatura española, la obra de Milá y Fontanals es indispensable para entender la evolución de las teorías posteriores sobre la épica, sobre todo desde que Menéndez Pidal tomó como base los estudios del erudito catalán para formular sus teorías acerca de la relación entre la epopeya y los romances. En esta línea de investigación, la publicación de *De la poesía heroico-popular castellana*, en 1874, supuso un hito en la concepción de la evolución de la épica, al tomar como punto de partida más antiguo los cantares de gesta, y suponer que los romances se desgajaron de éstos, en vez de propugnar el orden cronológico contrario, como proponían la mayor parte de los estudiosos románticos (puesto que lo popular –los romances-, se decía, siempre debe ser anterior a lo erudito –los cantares de gesta-).

Milá y Fontanals escribió además varios tratados de estética, como los *Principios de estética* (1857) o *Principios de teoría estética y literaria* (1869), a los que seguiría *Principios de literatura general y española* (1873), en el que desarrolló sus principios en el campo de la teoría de la belleza y apuntó una breve cronología de la historia literaria española, que sirviera para el desarrollo de una historia de la literatura completa posterior. Sin embargo, ni él ni su discípulo de más renombre, Marcelino Menéndez Pelayo, llegaron a redactar nunca esa historia literaria, pese a lo cual ambos ocupan un lugar destacadísimo en la evolución de la filología hispánica (y de la

catalana) a finales del siglo XIX, motivo por el cual era necesaria su presencia en este estudio.

6.9.1.- *Principios de literatura general*

La obra de 1873 titulada *Principios de literatura general y española*, además de enmarcarse en las iniciativas relacionadas con el desarrollo de un sistema educativo nacional (puesto que en todo el libro, y especialmente en su segunda parte, se advierte una clara vocación didáctica) supone una plasmación de los principios estéticos e historiográficos –en parte herederos del romanticismo, en parte innovadores e indicadores ya de las tendencias del fin de siglo– de la labor filológica de Milá y Fontanals. La obra se divide, como su título indica, en dos partes: una de teoría estética o "literatura general" y otra de "literatura española", es decir, de historia literaria española, si bien esta segunda parte está esbozada más que desarrollada[165].

La obra comienza por lo tanto con la definición de las categorías básicas de la obra (que Milá denomina "curso" en repetidas ocasiones, marcando así su finalidad docente), Milá y Fontanals acota el concepto de literatura de modo similar a sus coetáneos, aunque lo emplea en el sentido de "literatura general", es decir, como "el *estudio de la belleza en general y el de las composiciones verbales en que la belleza se halla esencial o accidentalmente*" (Milá y Fontanals 1873:IX). Algo más adelante, Milá ofrece una aclaración de su definición, comparándola con la definición más amplia que se manejaba en siglos anteriores, y con el término de "Bellas Letras" que algunos proponen para denominar a la literatura en sentido estricto:

> La literatura (en la acepción que nosotros debemos dar a esta palabra) no comprende cuanto indica su etimología (*littera*), es decir, todas las obras escritas o que pueden escribirse; sino que se ciñe a aquellas que teniendo por medio el lenguaje oral, ofrecen como carácter esencial o accidental la belleza. De aquí el nombre de bellas letras o bella literatura que algunos han adoptado, como limitación del sentido más general por el cual no sólo se dice literatura poética o histórica, sino también literatura médica o matemática. (Milá y Fontanals 1873:IX)

Estas composiciones literarias pueden a su vez estudiarse teórica e históricamente (que es, en realidad, lo que Milá y Fontanals hace en cada una de las dos partes de su tratado). En su faceta histórica, el estudio de la literatura permite el acceso a

[165] Por este doble motivo (porque en ella se contienen los principios estéticos e historiográficos generales que guían a Milá, y porque también ofrece un esquema histórico básico en el que encuadrar sus investigaciones) hemos creído conveniente incluir esta obra en este punto, antes incluso del análisis de *De la poesía heroico-popular castellana* (1874), estudio casi coetáneo a los *Prncipios...* (1873)

una parte de la historia, la historia interna y moral del pueblo, que es ajena a la historia política, meramente externa:

> Finalmente, *se ha de considerar la literatura como complemento de los estudios históricos*, ya que nos muestran una historia moral interior y como invisible, mientras los anales civiles nos dan cuenta de los hechos materiales y externos. (Milá y Fontanals 1873:XII-XIII)

Por otra parte, Milá y Fontanals subordina el juicio estético al juicio moral: una obra, sobre todo si aspira a ser incluida en un manual de enseñanza de literatura, no sólo debe ser estéticamente bella, sino también moralmente aceptable. La impresión causada por el hecho artístico no debe nublar el juicio racional sobre el contenido de la obra. Este tipo de juicios morales abundarán especialmente en los historiadores católicos, como Cejador y Frauca o Amador de los Ríos (si bien este segundo desde posturas ideológicas liberales:

> I.- *Se ha de subordinar el cultivo del sentimiento estético a los deberes religiosos y sociales*, y, atendiendo, no menos que a la índole de las obras que lo producen, a las disposiciones personales del que lo cultiva, *buscar lo que promueve o conserve la armonía del alma*, no lo que la destruya o la perturbe
>
> II. *No se han de dejar nuestros principios y convicciones a merced de las impresiones causadas por las obras de índole estética,* pues muchas de las que mayormente se distinguen por su valor literario o artístico, no son igualmente recomendables bajo el aspecto moral, a lo menos en todas las partes de que constan, ni en todas las ideas que contienen (Milá y Fontanals 1873:XIV)

Lo que sigue es un tratado de estética, en el que se analiza el concepto de belleza y su relación con la utilidad o la justicia, por ejemplo, así como los diversos aspectos del hecho estético. Obviaremos esta parte del tratado en este análisis, ya que la historia de las ideas estéticas cae fuera de nuestro alcance. En cambio, en la segunda parte de la sección denominada "Teoría Literaria", dedicada a la clasificación de la literatura en géneros, encontramos ciertos apuntes, sobre todo en el apartado referente a la épica, que pueden ayudar a comprender el alcance de la teoría de la épica castellana que Milá desarrolló en *De la poesía heroico-popular castellana*.

En efecto, en dicho apartado indica las características de una "epopeya primitiva", entendiendo por ésta "las que han sido compuestas como efecto natural de los hechos y costumbres de una época heroica" (Milá y Fontanals 1873:212). Estas epopeyas, en oposición a las epopeyas "literarias" (las que imitan a las primitivas, y que son claramente inferiores a las otras en la estimación de Milá) tienen unas características, que resultan especialmente significativas para este estudio por el

contraste que ofrecen con lo que Milá había establecido dos años antes en *De la poesía heroico-popular castellana*:

> I. El *asunto* pertenece a una época heroica de que la epopeya es fiel y animada pintura.
>
> II. El *autor* de la epopeya ha vivido en un tiempo que si bien distante siempre, en mayor o menor grado, de aquel a que se refiere el asunto de su composición, conserva el espíritu, creencias, gustos, usos, etc. del periodo en que aconteció el hecho celebrado; no sin que se deje ver, alguna vez a lo menos, el influjo de las tendencias que dominan en la época del poeta.
>
> III. Las epopeyas han sido precedidas por una *tradición* poética y por cantos que versaban sobre los mismos asuntos que son objeto de la epopeya, de suerte que esta se funda en narraciones anteriores ya aceptadas, que el poeta puede tan sólo modificar o ampliar...
>
> V. Las epopeyas primitivas son en gran manera *nacionales*, en primer lugar por su originalidad, es decir, por no ser debidas a la imitación de la poesía de otro pueblo ni tampoco a la de un periodo diferente de la historia del mismo pueblo, sino al espíritu que anima los tiempos que las ha producido; y en segundo lugar porque son la expresión más completa del genio de la misma nación, y constituyen sus primeros anales y su libro por excelencia
>
> VI. Las epopeyas primitivas son *populares*, en el sentido de que se dirigen, no a un número determinado de personas que han recibido cierto cultivo literario, sino a todas o casi todas las clases de una nación que participa en aquella época de unas mismas ideas y de un mismo gusto; en segundo lugar por la índole de su estilo que sigue aquellos modos naturales que observamos todavía en las personas indocta...; y en tercer lugar por el medio de trasmisión que no es la escritura sino el canto, lo cual contribuye también a que el estilo presente la claridad y la fuerza pintoresca, necesarias para cautivar la atención y el interés de un concurso de oyentes" (Milá y Fontanals 1873:212-4)

Varias de las características aquí señaladas son coherentes con lo afirmado por Milá en su obra sobre la épica castellana: el carácter popular de las epopeyas primitivas, su aspecto nacional, su creación cercana –si no cronológicamente, sí al menos en el espíritu general– a los hechos relatados... La derivación, a su vez, de otros cantares más cortos y populares a partir de las propias epopeyas, como sucede en la literatura española con los romances, parece en cambio un hecho excepcional, como es excepcional el hecho mismo de que una nación haya llegado a desarrollar una epopeya propia: "A pesar de que muchos pueblos han tenido cantos sueltos nacionales y heroicos, son poquísimos los que han llegado a producir verdaderas epopeyas" (Milá y Fontanals 1873:214).

6.9.2.- *Programa de historia literaria española*

La segunda parte de estos *Principios de literatura general y española* está ocupada, como hemos indicado, por un programa de historia de literatura española, donde apenas se apuntan, clasificadas por géneros, las principales producciones de cada

época, pero que sirve para apreciar el pensamiento histórico de Milá en relación con la literatura española. De hecho, lo primero que cabe destacar es que la sección histórica no comienza directamente con el nacimiento de la literatura castellana, sino que incluye una primera sección dedicada a la literatura universal, y que incluso la propia literatura española se inicia con la literatura hispano-latina, hasta llegar al siglo XIII en que, finalmente, "se compusieron obras poéticas en lengua castellana que en el siglo XIII fue cultivada literariamente, perfeccionándose más y más desde entonces y llegando a su apogeo durante la dinastía austriaca" (Milá y Fontanals 1873:296).

Además, el repaso cronológico de Milá se inicia, como el de los historiadores románticos, con una presentación del carácter nacional español en relación con su literatura. Así, Milá repite una afirmación ya tópica desde que la pronunciase Schlegel: "La literatura castellana es, entre las modernas, la que presenta mayor carácter nacional" (Milá y Fontanals 1873:297)[166]. Todos los géneros aparecen contaminados por un espíritu de nacionalidad similar, aunque ésta se expresa más abiertamente, como hemos visto, en la epopeya.

Las cualidades de dicho carácter en la nación española, por otra parte, tiene su origen ya en los pueblos prerromanos, lo cual confiere a la nación española una antigüedad milenaria:

> En cuanto puede reducirse a una fórmula, el carácter de la literatura castellana, como en general el del pueblo español, se distingue por una dignidad, a veces altiva y ostentosa, por una imaginación brillante y por un ingenio agudo. Este carácter, de que se entrevé algún germen en los primitivos pobladores de España y en que influyó el temple práctico de los romanos y el grave legislador de la monarquía gótica, se confundió en la edad media con el espíritu de la caballería, que fue en España, más que en otras naciones, sesudo y religioso, y popular al mismo tiempo que monárquico. (Milá y Fontanals 1873:297)

En cuanto a las influencias extranjeras sufridas –o adoptadas– por la literatura española, Milá y Fontanals se muestra más abierto a aceptarlas que, por ejemplo, Amador de los Ríos, si bien insistiendo en la idea de que la literatura española nacionalizó pronto estas influencias: "La literatura castellana sintió el efecto de influencias extranjeras que, por lo general, se apropió y nacionalizó inmediatamente" (Milá y Fontanals 1873:297). Sin embargo, Milá no acepta de igual grado todas las

[166] Más adelante, en su *De la poesía heroico-popular...*, Milá adjudicará a Herder el honor de haber sido "propagador" de esta idea de "espíritu nacional", la cual, si bien ha producido grandes beneficios, singularmente en el caso de la historia literaria, también ha llevado a grandes peligros: "[Herder] Es tenido por el primer propagador de un principio del cual la poesía popular, cosmopolita a veces, es otras fiel trasunto, es decir, del principio de las nacionalidades; principio de aplicación fecunda, aunque arriesgada, en historia, que fue inocente o provechoso estímulo del patriotismo tradicional, pero se ha convertido luego en motivo o pretexto de grandes turbaciones y daños" (Milá y Fontanals 1874:73)

influencias: así, la influencia arábiga, tan grata a los primeros historiadores románticos, queda ya descartada, para no volver a reaparecer ya en la historiografía literaria española: "La arábiga no penetró en las raíces de nuestra poesía, a pesar de su grande importancia en algunos ramos literarios" (Milá y Fontanals 1873:297). Caso muy distinto es el de la literatura francesa, cuya impronta en la literatura española es innegable: "La influencia francesa obró desde últimos del sigo XI en las letras eclesiásticas y poco más tarde en la poesía épica" (Milá y Fontanals 1873:297).

A continuación, inicia Milá y Fontanals el análisis cronológico (aunque, dentro de cada periodo, las obras aparecen ordenadas por géneros: lírica, épica, dramática, didáctica y oratoria, novela...) de la literatura española. La primera época, desde los orígenes de la literatura, en el siglo XII ("o antes") y hasta mediados del siglo XIII está marcada por la creación del género épico en España. Este género, como en las literaturas primitivas, adopta la forma de epopeya o cantar de gesta extenso, aunque, como indicaba Milá al comienzo, están caracterizados por ser populares, nacionales, casi coetáneos al hecho narrado y por venir precedidos de una tradición anterior que, aclara, no tiene por qué estar compuesta por lo que conocemos como "romances":

> Esta poesía es la de los cantares de gesta, poemas narrativos de asunto histórico-tradicional, que probablemente habían sido precedidos por cantares más cortos, sin que sea seguro que estos perteneciesen a la clase de los llamados romances en época más reciente. (Milá y Fontanals 1873:299)

La segunda época, que va desde el siglo XIII al XIV, se caracteriza por la aparición del *mester de clerecía* (que despierta poco interés en el erudito catalán), y por la influencia de la poesía provenzal y catalana en la corte de Castilla: "Mientras hubo trovadores provenzales, es decir, hasta fines del siglo XIII, siguieron visitando las cortes de España, especialmente la de Alfonso X" (Milá y Fontanals 1877:301). Esta relación entre Castilla, Cataluña y la Provenza fue uno de los temas centrales de la investigación de Milá, como ya hemos apuntado.

El siglo XIV y los comienzos del XV son denominados por Milá "albores del renacimiento o de transición entre la edad media y los tiempos modernos", y se caracterizan por "la afición, más ardiente que bien dirigida, a la literatura antigua y a las extranjeras, que se convirtió no pocas veces en pueril pedantería" (Milá y Fontanals 1873:306). Sin embargo, también es ésta la época en la que surgen los romances, cultivados en su mayor parte por las clases populares a partir de las canciones de gesta ya olvidadas por las clases cultas:

> El pueblo (en el sentido limitado de esta palabra) conservó la tradición de la poesía heroica, generalmente olvidada por las clases superiores ya más cultas. Pertenecen a este periodo la mayor parte de los romances viejos que comprenden los llamados especialmente populares y los juglares" (Milá y Fontanals 1873:309)

De esta misma época son también los primeros ensayos dramáticos de Juan del Enzina, "que se consideró como el fundador del teatro español" (Milá y Fontanals 1877:311), y también la *Celestina*, que Milá clasifica como "novela" y de la que, siguiendo su criterio de contrapesar lo estético con lo moral, afirma que es obra notabilísima por el lenguaje, por el arte del diálogo, por la pintura de caracteres, pero de fondo en gran parte abyecto y repugnante" (Milá y Fontanals 1877:313).

El siguiente periodo es el más extenso y también el más glorioso de la historia literaria española: abarca desde el comienzo del siglo XVI hasta finales de XVII, y en él se producen algunas de las obras cumbre de la literatura española:

> Este periodo es el de mayor esplendor de la literatura castellana. En el siglo XVI llegó a su mayor auge el conocimiento de la antigüedad clásica y hubo filósofos como Luis Vives, teólogos como Melchor Cano, y más tarde Suárez, filólogos como Francisco de Brozas, Arias Montano, Aldrete y el autor del *Diálogo de las lenguas* y críticos como Argote Molina. (Milá y Fontanals 1873:314)

Esta influencia de las literaturas clásicas se vio truncada en gran medida hacia finales del XVI, "en que se formó una escuela nacional, no pocas veces contaminada de mal gusto" (Milá y Fontanals 1873:314). Esta escuela surgía precisamente por la recuperación de los géneros propiamente nacionales y entre ellos en gran medida el romance:

> Por otro lado nunca fue olvidada la tradición de los géneros poéticos anteriormente cultivados y llegó finalmente a prevalecer su espíritu; al mismo tiempo que el deseo de novedad e independencia produjo el mal gusto culterano y conceptista. (Milá y Fontanals 1877:314)

Por ello, el cambio de siglo entre el XVI y XVII sirve para trazar una división entre dos sub-épocas: la de Lope de Vega y la de Calderón, aunque ambas dentro del mismo gran periodo "clásico-nacional", como lo denomina Milá:

> La edad de oro del teatro español se subdivide en dos épocas: la de Lope de Vega y la de Calderón y sus sucesores. En la primera observamos más sencillez y naturalidad; en la segunda, más maestría y destreza escénica y mayor profundidad en las intenciones, pero al mismo tiempo menos novedad en los argumentos, más frecuente empleo de lugares comunes dramáticos y más amaneramiento en el estilo. (Milá y Fontanals 1873:325)

A esta época pertenecen Garcilaso de la Vega (Vega "nuestro primer poeta verdaderamente artístico", Milá y Fontanals 1877:316); Fernando de Herrera ("llamado con mayor motivo que varios otros 'el divino' ", Milá y Fontanals 1877:316); Fray Luis de León ("tomó el espíritu de los libros sagrados y la forma de Horacio, pero no fue menos original que clásico", Milá y Fontanals 1873:316); Luis de Góngora ("poeta dotado de las más brillantes cualidades, fue fundador y caudillo del culteranismo", Milá y Fontanals 1877:317) o Francisco de Quevedo ("se distinguió en la poesía jocosa y en la satírica moral y política y se le considera como caudillo de los conceptistas o equivoquistas", Milá y Fontanals 1877:317) en la poesía lírica, mientras que en la dramática las figuras imperantes son, como queda indicado, las de Lope y Calderón, junto con otros dramaturgos de primera fila como Tirso, Moreto o Rojas Zorrilla. En la novela, por su parte, además de la fundación de la novela picaresca, sobresale la gigantesca figura de Cervantes, cuyo *Quijote* es la obra más universal de la literatura castellana, sobre todo por la pintura de los dos caracteres principales:

> El mérito del *Quijote* no se ha de buscar en conocimientos científicos especiales ni tampoco en recónditas alusiones, sino en las cualidades propias de una obra maestra poética. Lo que especialmente le distingue es la concepción de los dos tipos principales, tan vivientes y significativos, no menos que las de otros muchos caracteres, la armonía entre la razón y la imaginación, su trascendencia universal unida a la más feliz pintura de una época, la delicadeza de sentimiento, en medio de escenas a veces vulgares, y la frescura sostenida de ejecución y belleza y gracia de estilo. (Milá y Fontanals 1873:341)

La quinta y última etapa de las que llega a tratar Milá en su programa es la comprendida entre 1700 y 1840, y se caracteriza por la introducción de una nueva influencia francesa, el neoclasicismo, si bien durante algún tiempo perduró la escuela nacional, sobre todo en el teatro. La revolución romántica, que Milá llega a insinuar en su cronología, estuvo marcada por la recuperación de lo nacional unida a la imitación de nuevas fuentes extranjeras, aunque, eso sí, "No faltó ingenio, sino medida y buen espíritu" (Milá y Fontanals 1877:346)

El breve análisis de esta obra (ya de por sí breve, puesto que la "parte histórica" apenas ocupa cincuenta páginas del total) permite delimitar algunos de los conceptos básicos en el pensamiento y la labor filológica de Milá: su definición de literatura, su concepción de la literatura española (que arranca con la literatura hispanolatina e incluye también autores y obras no castellanos), el desarrollo cronológico que propone, con el centro de gravedad situado en los siglos XVI y XVII y, en cuanto a los géneros literarios, con una especial relevancia del género épico, cuya caracterización hemos estudiado.

6.9.3.- *De la poesía heroico-popular castellana*

A este mismo género dedicó Milá y Fontanals una obra fundamental, escrita en la misma época que la anterior y publicada tan sólo un año más tarde. Se trata de *De la poesía heroico-popular castellana* (1874), una obra que asentaría de forma casi definitiva (a falta de ser retomada veinte años más tarde por Menéndez Pidal) una teoría novedosa y completa en torno a la aparición y evolución de los géneros épicos populares en la literatura española[167].

Al comienzo de esa obra se incluía además, ya en su primera edición, un interesante documento titulado "Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española, leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 A 1866". En él, Milá reflexiona sobre los caracteres propios de la nación española, sus orígenes históricos y sus manifestaciones en la literatura española. Así, se podrá conocer con mayor profundidad el espíritu de la nación mejor que a través del estudio de su historia externa:

> Negocio muy arduo, aunque bello y provechoso, sería investigar de lleno el carácter de una literatura, cual es la castellana, de índole muy especial, a la vez que variada y rica: examinar las costumbres, los hechos históricos, los impulsos morales que forman como la substancia o materia nacional, y los modos, el gesto, el acento que particularizan también a los pueblos no menos que a los individuos y a las familias; averiguar de lo extraño y advenedizo lo que fue desechado, lo que fue apropiado y lo que causó mudanzas; distinguir lo exclusivo de lo que, sin serlo, da toques de especial fisonomía; descubrir el temple nacional en la misma lengua, sin que se juzgue nacional cuanto en ella se ve escrito; atender a la fuerza y corriente de cada siglo, causa muy poderosa en las usanzas de los pueblos; reducirlo todo a riguroso cotejo para que no se nos antoje diferencial o específico lo que es común a varias gentes o a todo el género humano. (Milá y Fontanals 1874:11)

Hay varios elementos que entresacar de la lista anterior. Por ejemplo, la idea de que el carácter nacional ("los impulsos morales que forman como la substancia o materia nacional") particulariza a los pueblos como a las personas; la intención de Milá de distinguir lo propio de lo advenedizo, y en esto segundo, lo que fue rechazado de lo que fue adoptado; su puntualización de que no toda obra escrita en castellano es nacional; la incorporación al plan de trabajo del "espíritu de época" de cada siglo, y del cotejo con otras literaturas, para evitar elevar a categoría de exclusividad lo que es común a varias o a todas ellas. Se puede decir que en este párrafo se encuentra resumido

[167] Manejamos la edición de Martín de Riquer y Joaquín Molas publicada por el CSIC en 1959, en la que los propios editores dan cuenta de los problemas que aquejan a la primera edición de 1874: el lenguaje excesivamente críptico de Milá, una edición poco cuidada, la dificultad para encontrar ejemplares de esa edición...

el ideal de una historia literaria que ni el propio Milá, ni su discípulo más renombrado, Menéndez Pelayo, llegarían a escribir.

Es igualmente interesante notar que, aunque antes hemos observado que algunas de las características del espíritu nacional castellano provienen de los primitivos pobladores de la Península, otros en cambio son producto de su historia, y especialmente del momento en que la nación se está definiendo en la Edad Media: la invasión musulmana, la reorganización de los cristianos en los reinos del norte, y la ausencia de feudalismo o de clases sociales son propuestos por Milá como origen de algunas de sus inclinaciones características:

> El principio monárquico, nunca extinguido, aunque un tanto amenguado en ciertos momentos, y en tiempos posteriores avasallador y dominante, la caballería a veces personificada en un nombre ilustre, la entereza y aun la caballerosidad en el hombre de cualquier estado, son las líneas fisionómicas de la historia de Castilla, que de ella y con diversos accidentes se transmitieron a las obras de su literatura. (Milá y Fontanals 1874:14-5)

Otro elemento que contribuyó de manera importante a la formación del espíritu nacional español fue la "inspiración religiosa", "anterior a la definitiva formación del carácter nacional, y de constante predominio en los sucesivos periodos de nuestras letras" (Milá y Fontanals 1874:15). El espíritu caballeresco y el religioso son, por lo tanto, los dos constitutivos fundamentales del carácter nacional.

En cuanto a sus manifestaciones literarias, las primeras, de gran importancia histórica, son los cantares de gesta medievales. Dichos cantares, como corresponde a su carácter como epopeyas, debían necesariamente reflejar los intereses centrales de la nación, y por lo tanto debían ser, como ya hemos apuntado, caballerescos y religiosos a un tiempo:

> ...sabemos a ciencia cierta que se cantaron los hechos de los principales héroes de la poesía castellana, viviente expresión del espíritu nacional y objeto predilecto de la memoria y de la fantasía de nuestros antepasados, que dieron a la literatura patria sus primeros monumentos y han servido para ejercitarla en formas mudables al paso de los siglos. (Milá y Fontanals 1874:16)

Así, los primeros monumentos de la literatura épica española están dedicados a un héroe castellano, el Cid, el preferido para este tipo de cantares nacionales por personificar precisamente los grandes valores de la nación. De su figura se ocupan, en efecto, tanto el *Cantar de Mío Cid* como el de las *Mocedades de Rodrigo*. Aunque Milá parece considerar más antiguo al de las *Mocedades*, sin embargo su consideración del *Cantar* es muy superior, por conservar éste de forma más fiel el espíritu de las

primitivas epopeyas, frente a las epopeyas cultas creadas a imitación de las anteriores[168]:

> Es éste uno de los más interesantes modelos de la epopeya caballeresca, de aquella epopeya iletrada más semejante a las de Homero que las de los doctos presumidos de imitarle... Obra maestra de nuestras narraciones heroicas, suelo fecundo en que principalmente arraigó la poesía histórica castellana, si un monumento único debiera escogerse como trasunto del espíritu nacional, éste sería el elegido. (Milá y Fontanals 1874:18-19)

Al igual que en los *Principios* que acabamos de analizar, en esta obra Milá se muestra una vez más contrario a aceptar cualquier influencia extranjera (en especial, la influencia árabe tan largamente defendida por los historiadores románticos) excepción hecha de una cierta influencia francesa, la cual, además, fue rápidamente nacionalizada:

> Nada hay en la substancia ni en el temple de estas narraciones que se pueda afirmar de procedencia extranjera, y muy poco que en este concepto de pie a la menor incertidumbre. No obstante, quizá en algunos pormenores de la narración y sin género de duda en otros relatos, así como en otros ramos de la literatura, se reconoce cierto grado de *influencia francesa*. Lo cual no debe infundir temores por la conservación del espíritu nacional, cuando éste es fuerte y robusto, y se trata de elementos de fácil apropiación. (Milá y Fontanals 1874:20)

Si la epopeya primitiva ejemplificada por el *Cantar de Mío Cid* es nacional, también lo es, y en muy alto grado, otro género derivado del anterior, y que es exclusivo de la literatura española. Se trata de los romances. Milá no es explícito en este punto acerca del modo en el que surgieron los romances; no, al menos, tan detallado como lo será años más tarde Menéndez Pidal, quien, como hemos apuntado, continúa la labor del filólogo catalán en este apartado. En cualquier caso, Milá sí parece proponer (aunque de manera no concluyente) para la épica española una evolución distinta –hasta opuesta– de la generalmente defendida para este género, al pasar de los textos extensos a los fragmentarios en vez de a la inversa:

> En un género de poesía, envidia de las demás literaturas, el fondo es a veces antiguo, y cuando no, continuación de la antigua práctica de poesía histórica y heroica, mientras la forma, salvo algunas irregularidades e imperfecciones, aunque sencilla y modesta, es bella y atractiva. Hablamos, como se habrá ya adivinado, de los antiguos romances, preciosísimas rapsodias, germen o fruto, según opuestos pareceres, de la epopeya heroica. (Milá y Fontanals 1874:24-5)

[168] En *De la poesía heroico-popular castellana* resuelve el debate en sentido contrario: "La cuestión de la mayor antigüedad respectiva de esta obra y de *El Mío Cid*, aunque muy controvertida y resuelta por los más a favor de la primera, puede, a nuestro ver, decidirse sin miedo a errar en sentido contrario. Extraño sería que una concepción tan fabulosa como *El Rodrigo* precediese a un poema de carácter tan verídico en los pormenores, y aun en el hecho ficticio que principalmente le interesa, no tan apartado de la verosimilitud que sean indignos de examen los fundamentos con que algunos han apoyado su defensa. *El Rodrigo* es, en muchos puntos, a más de no histórico, antihistórico" (Milá y Fontanals 1874:332)

Esta singular nacionalidad de la literatura española se manifiesta, no sólo en los que Milá denomina sus momentos de infancia y adolescencia (los tratados hasta ahora), sino también en la época de la decadencia política. En ella se manifiestan los rasgos fundamentales de la nación, en efecto, pero sobre todo, exacerbados por el aislamiento y la vanidad, sus peores defectos:

> Por fin, cuando sonó la hora de la decadencia, España, amedrentada por la cercanía de funestos errores, envanecida con los restos de su poder y sus gloriosos recuerdos, y como desdeñosa de sustituir las artes de la paz a los efímeros provechos de la conquista, se concentró de nuevo en sí misma, y menos temida se hizo más altiva y desdeñosa y fue llevando más al extremo sus propias cualidades. (Milá y Fontanals 1874:26)
>
> Mostróse, en fin con entera originalidad e independencia el espíritu nacional, enriquecido y modificado por las influencias indicadas, y, continuando y realzado con ingenio ya maduro especies literarias que sólo habían figurado en segundo término, desplegó todas sus virtudes y varias cualidades. (Milá y Fontanals 1874:34)

No sólo los factores internos de la nación contribuyeron a esta decadencia literaria, paralela de la decadencia política: también la influencia del elemento oriental, negada antes para la poesía épica, pero aceptada ahora como causa de las exageraciones a las que llegó la literatura española del XVII:

> Bien averiguado está que no se debió a los árabes el origen de la poesía narrativa de los romances, ni de la lírica de los trovadores, mas con mayores visos de probabilidad les han atribuido algunos cambios sobrevenidos en el estilo de nuestros poetas, la elocución figurada y lujosa, la imaginación ardiente y a veces descaminada. (Milá y Fontanals 1874:29)

A esta época pertenece además la obra cumbre de la literatura española, el *Quijote*, en el cual ve Milá, a un tiempo, un monumento en el que se manifiesta en plenitud –con una amorosa carga crítica– el espíritu nacional español, y una obra capaz de superar la barrera de los siglos y las fronteras geográficas, convirtiéndose así en obra a un tiempo nacional y universal:

> ...el Ingenioso Hidalgo, en fin, obra sumamente nacional, como pintura de hechos, de costumbres y de personas y como expresión de lo mejor del carácter español, y censura, mezclada de indulgencia y de amor, de los extremos del mismo carácter, y más que nacional al propio tiempo, en cuanto habla a los hombres de todos los siglos y lugares. (Milá y Fontanals 1874:35)

También en esta época produce la literatura española una nueva derivación de la primitiva –y nacional– poesía épica: el teatro nacional. De esta forma, Milá está adelantando en esta obra el programa que desarrollará Menéndez Pidal en *La Epopeya castellana a través de su literatura* (1909) o en sus *Estudios sobre el romancero* (1909b): la "transmigración" (así en Pidal) del espíritu épico de los cantares a los romances y de éstos, a su vez, al teatro nacional:

> Esta forma [el romance], la más adecuada a los asuntos patrios, cuando eran narrados a un corro popular, se halló estrecha para la poesía nacional cuando ésta renació en una corte rica y poderosa. Heredó pues, al romance, tomando su versificación como metro favorito, continuando su espíritu y aun copiando alguna vez fragmentos suyos, la poesía dramática española. (Milá y Fontanals 1874:36)

El teatro es la culminación de ese proceso no sólo por situarse en el extremo final de la cadena, sino principalmente porque en él se manifiestan, tanto en la forma como en el fondo, todos los rasgos y elementos más propios del espíritu nacional, incluso los defectos mismos (ausencia de plan, gongorismo, etc.):

> Si nacionales son los elementos generales, nacionales o nacionalizados sin escrúpulo alguno son los asuntos, nacionales o de antemano nacionalizadas las formas artísticas, nacionalísimo es el lenguaje que en boca de los personajes de nuestro teatro adquiere toda la gala, lozanía y brío de que es capaz, con graves defectos, es verdad, pero defectos que son también nacionales. (Milá y Fontanals 1874:37)

La "Oración inaugural", que, recordemos, fue leída en la Universidad de Barcelona en 1865, termina con una apelación a los jóvenes allí presentes, y con una mención a la capacidad educativa de la literatura, y de la historia literaria, muy acorde con la utilización que de ella hacía el sistema educativo liberal, y también con los planteamientos puestos de manifiesto por Milá en sus *Principios...* (1873). En efecto, una vez más se vuelve a manifestar partidario de subordinar la mera belleza estética a la conveniencia moral, al tiempo que aconseja huir del falso españolismo (esto es, de rechazar todo lo extranjero, y todo lo que de extranjero pueda haber en la literatura española), defendiendo en cambio la historia literaria como fuente del despertar patriótico, como modelo de actuación para las nuevas generaciones:

> Aprendan a estimar el nombre español por lo que ha valido y puede valer, y para avivar el harto decaído espíritu nacional; y sin proponerse por norma los desaciertos, en medio de nuevas circunstancias históricas y con otras aspiraciones políticas, conserven incólumes los principios de fe única, de honor y de lealtad de que se gloriaron nuestros mayores. (Milá y Fontanals 1874:40)

Lo que sigue, es decir, el cuerpo de *De la poesía heroico-popular castellana*, es un repaso exhaustivo y minucioso de los distintos ciclos de la literatura épica castellana ("El Rey Rodrigo", "Bernardo del Carpio", "Fernán González", "Sucesores de Fernán González", "Los infantes de Lara", "El Cid", "Romances históricos", "Ciclo carolingio", "Ciclo bretón", "Romances novelescos y caballerescos"), primer intento de organizar científicamente los romances reunidos hasta el momento, ordenando las fuentes históricas y literarias y ofreciendo las diversas variantes de cada ciclo. Puede afirmarse que es esta parte central, con su pretensión de exhaustividad, su minuciosa documentación, su esfuerzo por distinguir el grano de la paja –lo antiguo de moderno,

lo popular de lo artístico– y también, por qué no, su estilo lacónico y cuajado de abreviaturas y símbolos, la que supone la apropiación de los métodos de la filología positivista en España.

Milá distingue en efecto, con más claridad que sus predecesores, entre los romances populares, originarios del siglo XII-XIII y los añadidos posteriormente (ya sean trovadorescos o eruditos). Ello supone distinguir expresamente el concepto de "poesía popular", concepto central en la historiografía romántica, y que Milá define no como la poesía propia de las clases inferiores (*plebs*), sino como aquélla que alcanza a interesar a todo el pueblo, entendido en su sentido de *etnos* o *demos*, es decir, como la agrupación racial o social de todos los habitantes de una nación:

> Los primeros que llamaron popular a cierto género de poesía daban a la voz "pueblo" la significación corriente de "clases inferiores de la sociedad", que eran, en efecto, las guardadoras de aquella poesía, y no, como han propuesto recientes escritores, el sentido étnico de "nación" ni el jurídico de "conjunto de todas las clases de un estado". Aquellas más humildes eran entonces iletradas, de costumbres sencillas y a veces, no siempre, ásperas, apegadas a los antiguos usos, y aunque provistas de documentos o máximas de sabiduría práctica, más sujetas al dominio del sentimiento que a la especulación reflexiva. (Milá y Fontanals 1874:493)

Esta definición de la literatura popular como la creada para todas las clases sociales, en lugar de cómo la creada por y para las clases inferiores, hace necesario un nuevo término, "vulgar", para designar a este segundo tipo de obras:

> Dirigiéndose éstos más bien a las clases de refinada cultura, que al pueblo indocto, pueden llamarse populares tan sólo en el sentido de que, a guisa de la poesía dramática del mismo tiempo, sacaban por lo común su inspiración de asuntos nacionales y no de recuerdos eruditos, correspondían a propensiones dominantes, y adquirían celebridad y aplauso y se difundían acompañados del canto y de la música. Por lo que toca a las clases inferiores, éstas tenían ya desde entonces sus romances vulgares. (Milá y Fontanals 1874:55-6)

Las últimas páginas de *De la poesía heroico-popular castellana* están dedicadas a realizar la síntesis de ideas que se desprende del detenido análisis anterior. Así, al igual que hará más tarde Menéndez Pidal, Milá distingue dos estadios en la evolución de la poesía épica popular castellana: los cantares de gesta y los romances (a los que cabría añadir, como hemos visto más arriba, el teatro nacional del Siglo de Oro). Como ya había afirmado en su "Oración inaugural", Milá afirma la prioridad cronológica de los cantares extensos sobre los fragmentarios (de los cantares sobre los romances), en contra de lo afirmado por la mayor parte de los historiadores románticos (y por los positivistas europeos) para quienes, en analogía con el resto de las literaturas

occidentales, los cantares breves épicos o épico-líricos debían anteceder a los cantares extensos:

> Castilla tuvo esta poesía heroica, no reducida, como la que en varios países se ha conservado, a cantos aislados y breves, sino compuesta de extensos relatos. Poseemos una obra seguida y consecuente, dividida en pocos cantares o gestas, y otra, en lo esencial de la misma índole, que comprende también una serie de aventuras enlazadas: ambas relativas a Rodrigo de Vivar. (Milá y Fontanals 1874:494)
>
> Difícil es señalar la época de su nacimiento. Aunque uno de los asuntos asciende a fines del siglo VIII, sólo mucho más tarde pudo ser cantada su parte principal, poco menos que fabulosa... El siglo XII fue sin duda el del mayor auge de nuestras narraciones. Se sabe que aun muy entrado el siglo XIII había juglares que las propagaban y acaso las ampliaban, pero no consta que añadiesen nuevos rasgos. (Milá y Fontanals 1874:499)

Castilla, de esta forma, se unía al reducido grupo de naciones que desarrollaron una epopeya en su sentido estricto y primitivo (el que Milá definía en sus *Principios*), epopeya constituida propiamente por los cantares extensos, y no, como defendían los historiadores románticos, por la mera suma o adaptación de romances[169].

> De manera que Castilla tuvo una epopeya, dando a esta palabra la significación de un conjunto de cantos narrativos extensos, de asunto nacional y de espíritu y estilo análogos, aunque relativos a personajes y a tiempos diferentes. (Milá y Fontanals 1874:494)

De hecho, Milá se muestra expresamente opuesto a esta teoría, que exige, en su opinión, suponer la existencia de unos romances primitivos, más antiguos que los conservados (cuyo origen retrasa Milá al menos hasta el siglo XIV) y de los que no queda noticia documental alguna:

> Creyóse al principio que los romances existentes eran la más antigua poesía castellana, y en consecuencia, que ésta había sido en el origen líricoépica... Después se ha reconocido la menor antigüedad de los actuales romances viejos y para no desistir del primer sistema ha sido preciso imaginar los romances primordiales hipotéticos. (Milá y Fontanals 1874:507)

Las características de estos cantares son los ya conocidos: asunto nacional, origen popular y transmisión tradicional, autor (individual) coetáneo o cercano a los hechos... En este caso, además, Milá apunta un rasgo que tendrá gran importancia en la historiografía literaria posterior: su origen y espíritu esencialmente castellano:

> Esta poesía es principalmente castellana, no tanto por la lengua, que no era exclusiva de Castilla, como por el espíritu, a pesar de que uno de sus héroes no pudo ser castellano y en algunos puntos hay muestras de más amplio sentimiento patriótico. (Milá y Fontanals 1874:498)

---

[169] Cejador dirá todavía treinta años más tarde que "La verdadera épica castellana está en los romances" (Cejador y Frauca, 1915-22:II,25)

Este espíritu heroico popular expresado por los cantares de gesta tendrá su continuación en los romances, tras un periodo de "interrupción aparente". Estos romances se diferencian de los cantares de gesta no sólo por su extensión, sino también por su formación y por su espíritu. Así, el autor de los romances no es ya individual, sino colectivo, y su transmisión y modificación por parte de los juglares hace de ellos obras más refinadas, aunque menos grandiosas, que los cantares de gesta originales. Además, en los dos siglos que separan los cantares de los romances, se ha producido un cambio fundamental en el espíritu nacional, que de meramente castellano ha pasado a ser plenamente español: "El apogeo del romance coincidió con el más vivo fervor del espíritu nacional, que era ya, no sólo castellano, sino de todos los pueblos de España recientemente hermanados" (Milá y Fontanals 1874:504).

La obra *De la poesía heroico-popular castellana* finaliza con unas "Ilustraciones" suplementarias en las que, entre otros asuntos, Milá insiste en uno de los elementos centrales de su estudio: la influencia francesa en la literatura española, rechazada por la mayor parte de los críticos por, dice Milá, por espíritu ultrapatriótico.

6.9.4.- Recapitulación

En las páginas precedentes se ha procedido al análisis de dos obras representativas de la labor de Milá y Fontanals, y de sus planteamientos estéticos e historiográficos respectivamente. Ello nos ha permitido apreciar cómo sus raíces ideológicas y científicas se hunden en las corrientes del romanticismo decimonónico, para adaptarlas posteriormente a las tendencias positivistas europeas.

Así, en sus *Principios de literatura general y española* Milá define la literatura como el estudio de la belleza en general, y de la creada mediante composiciones verbales y, en sentido más restringido, precisamente a aquéllas composiciones verbales en las que toma parte el componente estético. Su estudio, además, puede ser teórico –en la literatura general– o histórico –en la historia literaria-, aspectos ambos que desarrollará Milá en su propia obra. Además, otro de los principios que guían la labor del estudioso catalán, en especial en obras destinadas a la enseñanza, es el de subordinar el juicio meramente estético al juicio moral: no deben alabarse –ni por tanto enseñarse en el aula– aquellas obras estéticamente bellas pero inmorales.

Su visión histórica de la literatura parte también de algunos de los presupuestos básicos del romanticismo. En primer lugar, adopta la separación de las literaturas nacionales, divididas en este caso por razones lingüísticas o culturales y no geopolíticas,

ya que Milá fue igualmente investigador y defensor de la literatura catalana. Además, acepta también el principio según el cual a cada nación le corresponde un carácter, que a su vez se manifiesta en la literatura, y más aún en la literatura popular, definida no como la del vulgo o plebe, sino como la que surge de todo el pueblo (*demos* o *populus*) y es acogida con igual interés por todas las clases.

A partir de estos planteamientos, compartidos por la mayor parte de los historiadores anteriores y contemporáneos, Milá desarrolla una teoría propia y novedosa, basada en el estudio y la clasificación de los documentos conservados de la literatura épica popular castellana. Esta teoría, que desarrollaría en profundidad Menéndez Pidal algo más tarde, parte de la afirmación de que los cantares de gesta extensos, y no los romances, eran la primera manifestación de la épica popular castellana, en contra de lo que creyeron los románticos extranjeros y españoles, y en contra de lo afirmado por los estudiosos positivistas europeos. A favor de su hipótesis, Milá presenta los documentos, ninguno de los cuales permite afirmar la existencia de romances con anterioridad al siglo XIV, mientras que los cantares de gesta conservados se adelantan a aquéllos en varios siglos. De esta forma, apunta Milá, la materia épica pasó por dos etapas –los cantares y los romances– entre los cuales se abre un abismo de dos siglos que, quizás –Milá no lo afirma con rotundidad– puedan ser cubiertos por las crónicas en las que se prosificaron los cantares.

Otro rasgo propio de la labor de Milá es su defensa de la existencia de influencias externas en la literatura castellana, aun reconociendo rotundamente que ésta logró, por su misma vitalidad, nacionalizar todas estas influencias. Es notorio, además, que Milá sólo consideró como probadas las influencias provenientes de la literatura francesa (incluida la provenzal), cuyo ascendente sobre la española afirma en diversas obras y lugares; en cambio, el influjo árabe defendido por los críticos románticos es, al menos en cuanto a la esencial y primitiva poesía popular castellana, poco menos que un mito.

La importancia histórica de Milá y Fontanals radica por supuesto en estos contenidos innovadores que venían en cierta medida a revolucionar los presupuestos establecidos en cuanto a la poesía épica castellana. Sin embargo, tan importantes y novedosos como esos contenidos fueron los métodos empleados por Milá en su labor filológica. La documentación minuciosa, la búsqueda y catalogación de fuentes como paso previo a la interpretación, la presentación desapasionada y científica de los datos,

suponían un cambio radical con respecto a los usos de, por ejemplo, Amador de los Ríos.

Milá y Fontanals tuvo, además, la fortuna de tener "descendencia científica" de singular prestigio. Menéndez Pelayo, de quien nos ocuparemos a continuación, fue su discípulo más directo (no en vano fue a él a quien Milá legó su archivo), aunque sus obras manifiestan posturas historiográficas y críticas distintas a los del estudioso catalán. Menéndez Pidal, en cambio, más alejado en el tiempo y en el espacio, puede decirse que es el continuador de la labor científica de Milá, con quien en buena medida comparte los planteamientos iniciales y los métodos de trabajo. A esta descendencia fructífera, tanto como al valor intrínseco de sus propios trabajos, debe Milá el destacado lugar que ocupa en la historia de la formación de la moderna filología española.

6.10.- Marcelino Menéndez Pelayo

La importancia de Marcelino Menéndez y Pelayo en la consolidación de la filología española en el último tercio del siglo XIX no es nada que se deba descubrir a esta alturas: su singularidad y su trascendencia fue comprendida casi de inmediato por sus propios contemporáneos, y su influencia se prolonga durante todo el siglo XX, en críticos, filólogos e historiadores de todo signo. Dicha influencia fue además reactivada, y en cierto modo apropiada, ya durante el Franquismo, por la por otra parte utilísima Edición Nacional de sus *Obras Completas*[170], realizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (1940-1974).

La biografía de Menéndez Pelayo es de sobra conocida, por lo que sólo la bosquejaremos aquí[171]. Nacido en Santander en 1856, comenzó su formación académica en la Universidad de Barcelona bajo la tutela de Milá y Fontanals[172], que se convirtió en su maestro y guía en el campo de la filología, y más tarde se trasladó a la Universidad de Madrid, donde tuvo como maestro, entre otros, a José Amador de los Ríos, aunque terminaría licenciándose en la de Valladolid, ante un tribunal presidido por Gumersindo Laverde. En 1876 publicó su primera obra, *La ciencia española*, y al año siguiente *Horacio en España*, para a continuación sumergirse en su primer gran y ambicioso proyecto: sus *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-2). Ya en 1878, con tan sólo 22 años, fue elegido para ocupar la Cátedra de Literatura en sustitución de su antiguo maestro, Amador de los Ríos.

---

[170] Para este estudio empleamos la edición digital recientemente publicada Digibis: *Menéndez Pelayo digital* (1999), que incluye las *Obras completas* –reproducción de los 67 tomos de la edición nacional citada-, más el *Epistolario* completo de acuerdo a la edición en veintidós tomos de Manuel Revuelta Sañudo para la Fundación Universitaria Española (1982-1990), más una completa bibliografía sobre la vida y obra del polígrafo santanderino, resultado de la suma de la *Bibliografía de estudios sobre Menéndez Pelayo*, de Amancio Labandeira Fernández, Jerónimo Herrera Navarro y Julio Escribano Hernández (1995) y de la *Bibliografía sobre Menéndez Pelayo y su Biblioteca (1973-1994)* de Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués (1995), con algunas adiciones suplementarias.

[171] Menéndez Pelayo es, por su trascendencia, una de las figuras más estudiadas de la filología española desde su fundación, por lo que no haremos un repaso exhaustivo de toda la bibliografía publicada, que puede verse recopilada, como se ha apuntado en la nota anterior, en el apartado de *Bibliografía* incluido en la propia edición digital de las obras de Menéndez Pelayo. En lo que se refiere únicamente a los aspectos biográficos, se han publicado muchas y muy diversas monografías, además de estudios parciales sobre aspectos concretos de su vida. Los primeros "Apuntes para la biografía de D. Marcelino Menéndez y Pelayo", de Miguel García Romero, son de 1878, es decir, de cuando don Marcelino contaba tan sólo 22 años de edad; le han seguido los trabajos de Miguel Artigas (1927), Sánchez Reyes (1974) o Sainz Rodríguez (1975), entre otras. Entre las obras de publicación más reciente, cabe destacar, para los fines de este estudio, las obras de Vallejo del Campo (1998) y de Ciriaco Morón *et alii* (1983). Para los aspectos más puramente filológicos de su obra, véase Alonso (1956), y también Pedro Sainz Rodríguez (1989:235-298).

[172] Véase Sabaté Mill (1987)

Esta primera época de la trayectoria de Menéndez Pelayo está marcada por el catolicismo y el clasicismo histórico y estético, lo que lo sitúa en un punto muy personal dentro del panorama crítico de la obra, alejado de los liberales, y muy especialmente de los krausistas, pero también de la crítica conservadora heredera del romanticismo, que rechazaba el Renacimiento y su literatura por su paganismo, y privilegiaba la literatura popular por encima de la culta. Este primer Menéndez Pelayo muestra también un carácter polemista, como se muestra en su famoso "Brindis del Retiro" (1881) en que se dio a conocer –tal vez con excesivo extremismo– como el estandarte del catolicismo ortodoxo.

Estas posturas juveniles, intransigentes en su clasicismo y en su catolicismo antiliberal, se fueron matizando y atenuando en cierta medida con el paso de los años, como estudió Dámaso Alonso (1956), dando paso a estudios más templados y de mentalidad más abierta. Los últimos treinta años de su vida están además ocupados por proyectos aún más ambiciosos que los *Heterodoxos*: una edición de las obras de Lope en doce tomos (1890-1902) y una *Antología de los poetas líricos castellanos* que, desgraciadamente, sólo llegó hasta finales de la Edad Media; a éstos se añadió también *Orígenes de la novela* (1905-1915), en cuatro tomos, el último de ellos póstumo.

Como muchos críticos posteriores habrían de notar y lamentar, Menéndez Pelayo nunca escribió una historia de la literatura española como tal[173], pero sus obras influyeron de forma innegable, hasta el punto de que se convierte en cita ineludible para todos los historiadores posteriores[174]. Así, ya en 1910 Salcedo Ruiz situaba a Menéndez Pelayo entre los grandes críticos del siglo XIX ("Fortuna grande para la gloria de Milá y para las letras españolas fue tener aquél por discípulo a Marcelino Menéndez y Pelayo (Salcedo Ruiz 1910:415), y Fitzmaurice-Kelly, en la segunda edición de su *Historia* en 1914 da cuenta de la evolución del estudioso: "Puede decirse de él que, desde el momento en que comenzó a escribir, progresó constantemente: su estilo se purificaba, sus simpatías se extendían, al mismo tiempo que su erudición se hacía más sólida, y su influencia se acrecentaba cada vez más" (Fitzmaurice-Kelly 1914:461).

Cejador y Frauca, crítico católico como Menéndez Pelayo, ve en él a un aliado en su lucha contra la crítica liberal, krausista o progresista:

---

[173] "La *Historia de la Literatura castellana* debióla escribir, como usted bien sabe, quierido amigo, y nos prometíamos todos que la escribiese, el maestro Marcelino Menéndez y Pelayo" (Cejador y Frauca 1915-22: I,V)

[174] Véase por ejemplo Hurtado y Palencia (1921:IX): "En cuantos casos ha sido posible tomamos como guía los concienzudos estudios de don Marcelino Menéndez y Pelayo: él ha renovado la historia literaria de España, y con certera crítica ha puesto en su punto muchos problemas y cuestiones difíciles".

> Krausistas se llamaron los del uno en el campo de la cultura española; hoy pertenecen a él los que, dejada teóricamente la filosofía krausista, todavía viven agrupados en la Institución Libre de Enseñanza, juntamente con sus nuevos discípulos y neófitos. El otro bando está formado por los discípulos de Menéndez y Pelayo. Si éstos se distinguen por su amor a la España que fue, aquellos siguen propalando la llamada leyenda negra y reprobando, en nombre de un europeísmo que les ha hecho ser calificados con el mote de *europeizantes*, cuanto los de la escuela de Menéndez y Pelayo y el mismo maestro en ella ensalzaron. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,177)

Sin embargo, Cejador y Frauca era, como veremos, defensor acérrimo de la visión romántica según la cual la verdadera (y única) literatura nacional era la popular, lo cual necesariamente había de ser un punto de distanciamiento con respecto a Menéndez Pelayo, y en efecto así se lo reprocha: "El criterio estético de M. Pelayo peca por renacentista, consiguientemente por libresco y erudito, quiero decir por aristocrático, por poco democrático; no alcanzó el valor de lo popular" (Cejador y Frauca 1915-22:IX,179).

Pero no solamente los críticos e historiadores que concuerdan ideológicamente con Menéndez Pelayo recurren a él: autores como Juan Chabás o Valbuena Prat, cercanos al krausismo y a la Institución Libre de Enseñanza que tanto denostó Menéndez Pelayo, se muestran admirativos al presentar su obra:

> Como asombra la fecundidad de dramaturgo de Lope de Vega, admira y asombra la ciencia, el saber y la prodigalidad como escritor de Menéndez y Pelayo...Las obras de investigación y crítica literaria, por su riqueza de datos como por el valor de sus juicios de doble mérito estético y científico, son imprescindibles para el conocimiento de nuestra literatura. (Juan Chabás 1933:67)
>
> Además, conforme avanza la obra de Menéndez Pelayo, se va apagando el católico luchador de los comienzos, y se afianza el humanista, el crítico, el historiador de estética... A través de toda su obra el sabio humanista ha ido trazando páginas sobre todos los valores esenciales de la literatura española. Reuniéndolos poseeríamos una organizada gradación de nuestras letras tal como ésta podía hacerse en el siglo XIX. (Valbuena Prat:II, 777-778)

Por otra parte, la aparición de Menéndez Pelayo en los manuales de enseñanza es habitual en todo el primer tercio del siglo XX: de hecho, suele ser el último de los autores presentados en la última lección de la mayoría de los manuales, dedicada a la didáctica y concretamente a la crítica literaria. Esta influencia se prolongó también durante el franquismo: buena muestra de la importancia concedida a la figura del historiador santanderino es la publicación de la llamada *Edición Nacional* de sus *Obras Completas*, en 67 tomos, bajo la supervisión del recién fundado CSIC, heredero de la

Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, edición que comenzó a publicarse en 1940 y no terminó hasta 1974[175].

6.10.1.- Planteamientos generales

6.10.1.0.- Catolicismo, clasicismo, patriotismo

La trayectoria de Menéndez Pelayo como crítico literario y como historiador se articula alrededor de estos tres elementos: su admiración por los modelos clásicos, su catolicismo sin vacilaciones y su inspiración en un españolismo sin fisuras. La relación entre ellos, cabe señalar, dista bastante de ser completamente armoniosa, en especial porque el clasicismo estético, como ya hemos apuntado, se alejaba de la línea predominante en la crítica literaria romántica, en especial de la conservadora. Y sin embargo las tres características son una constante en su obra, con algunas modulaciones.

El catolicismo de Menéndez Pelayo, no hace falta decirlo, excede la esfera de las creencias privadas e impregna todos los ámbitos de su actuación, incluido, cómo no, el de la crítica y la historia literaria, y va unido, además, a su patriotismo: para Menéndez Pelayo, España y catolicismo son uno, y esa unidad se mantiene y se debe mantener a lo largo de los siglos:

> Soy católico, no nuevo ni viejo, sino católico a machamartillo, como mis padres y abuelos, y como toda la España histórica, fértil en santos, héroes y sabios bastante más que la moderna. Soy católico apostólico romano sin mutilaciones ni subterfugios, sin hacer concesión alguna a la impiedad ni a la heterodoxia, en cualquiera forma que se presenten, ni rehuir ninguna de las lógicas consecuencias de la fe que profeso, pero muy ajeno, a la vez, de pretender convertir en dogmas las opiniones filosóficas de este o el otro doctor particular, por respetable que sea en la Iglesia. Estimo cual blasón honrosísimo para nuestra patria el que no arraigase en ella la herejía durante el siglo XVI, y comprendo, y aplaudo, y hasta bendigo la Inquisición como fórmula del pensamiento de unidad que rige y gobierna la vida nacional a través de los siglos, como hija del espíritu genuino del pueblo español, y no opresora de él sino en contados individuos y en ocasiones rarísimas. (Menéndez Pelayo 1876:I,200-201)[176]

---

[175] La Edición Nacional está compuesta por los siguientes volúmenes: *Historia de las ideas estéticas en España* 5 vols. (1-5); *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, 7 vols. (6-12); *Orígenes de la novela*, 4 vols. (13-16); *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols. (17-26); *Historia de la poesía hispanoamericana*, 2 vols. (27-28); *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols. (29-34); *Historia de los heterodoxos españoles*, 8 vols. (35-42); *Ensayos de crítica filosófica* (43); *Bibliografía hispano-latina clásica*, 10 vols. (44-53); *Biblioteca de traductores españoles*, 4 vols. (54-57); *La ciencia española*, 3 vols. (58-60); *Poesías*, 2 vols. (61-62); *Varia*, 3 vols. (63-65), y *Dramas de Guillermo Shakespeare* (67).

[176] Aunque, como se ha indicado, se emplea para este trabajo la edición digital de las *Obras Completas* de Menéndez Pelayo, para facilitar la localización de los pasajes citados se incluye la fecha de publicación de la obra original, seguido del número de volumen y página en la Edición Nacional –que coincide, como ya se ha dicho, con la edición digital que manejamos.

Bien conocida es también la exaltada identificación de la nación española con la religión católica que aparece en los *Heterodoxos españoles*:

> España, evangelizadora de la mitad del orbe, España, martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad: no tenemos otra. El día en que acabe de perderse, España volverá al cantonalismo de los Arévacos y de los Vectones, o de los reyes de Taifas. (Menéndez Pelayo 1880-2:VI,508)

Es cierto que este catolicismo, como todas las opiniones de Menéndez Pelayo, se manifiesta de forma más arrebatada en sus escritos de juventud –como los que acabamos de citar– que en los de madurez, pero eso no significa una renuncia a la ortodoxia en ningún punto. Además, su oposición a los ideólogos del krausismo fue frontal durante toda su trayectoria, no sólo por un desafortunado incidente durante su etapa universitaria con Salmerón[177], sino por sus convicciones ideológicas contrarias.

Por otra parte, ya se ha apuntado que este catolicismo entra en conflicto con su clasicismo estético, demasiado cercano al paganismo y a la inmoralidad. Como poeta, esta selección estética le provocó no pocos problemas para encontrar un correligionario que prologase su obra, de corte –sobre todo en los temas– renacentista (Alonso 1956:26-7); como crítico, su admiración hacia la gran literatura clásica se refleja no sólo en su *Bibliografía hispano-latina clásica* (1950-53), que incluye el breve volumen sobre *Horacio en España* (1877). Veamos por ejemplo cómo Menéndez Pelayo reclama una vuelta a la forma horaciana en el "Ultílogo" con que se cierra dicha obra:

> La restauración horaciana que deseo es la de la forma en el más amplio sentido de la palabra. Renazcan aquella sobriedad maravillosa, aquella rapidez de idea y concisión de frase, aquella tersura y nitidez en los accidentes, aquella calma y serenidad soberanas en el espíritu del artista. Esto pido, esto deseo. No quiero poetas estoicos y de una sola cuerda. Gusto de ingenios flexibles, y que sepan recorrer todos los tonos y encantar en todos. Esto hizo Horacio, y después lo han conseguido muy pocos. (Menéndez Pelayo 1877:522)

El autor que mejor representa la fusión de la forma pagana y el contenido cristiano es Fray Luis de León, poeta admirado por Menéndez Pelayo, aunque, lamentablemente, su *Antología de poetas líricos castellanos* no alcanzó a llegar más allá de Boscán, por lo que no existe ningún análisis exhaustivo de Menéndez Pelayo sobre

[177] Durante su etapa universitaria, Menéndez Pelayo tuvo a Salmerón como profesor de Metafísica; aparentemente, el político apenas cumplía con sus obligaciones docentes, y llegado el día del examen sorprendió a los alumnos con la siguiente proclama: "Como amigo debo advertirles a ustedes que es inútil que se presenten a examen, porque estoy determinado a no aprobar a nadie que haya cursado conmigo menos de dos años. No basta un curso, ni tampoco veinte para aprender la Metafísica. Todavía no han llegado ustedes a tocar los umbrales del templo de la ciencia" (Sánchez Reyes, 1974:91). Esto obligó a Menéndez Pelayo a trasladarse a Valladolid, y desde luego no debió ayudar a mejorar su opinión sobre las técnicas pedagógicas del krausismo.

este poeta. Sí alcanzó, en cambio, a preparar una edición de sus poesías a partir de la del padre Merino, algunas de las cuales –las que traducen o imitan a Horacio– se incluyeron en el tomo IV la *Bibliografía hispano-latina clásica*. De la elevada opinión que Menéndez Pelayo tenía del poeta salmantino da cuenta el siguiente fragmento, tomado del "La poesía mística en España", su discurso de ingreso en la Real Academia:

> ¿Quién me dará palabras para ensalzar ahora, como yo quisiera, a Fr. Luis de León? Si yo os dijese que fuera de las canciones de San Juan de la Cruz, que no parecen ya de hombre, sino de ángel, no hay lírico castellano que se compare con él, aún me parecería haberos dicho poco. Porque desde el Renacimiento acá, a lo menos entre las gentes latinas, nadie se le ha acercado en sobriedad y pureza: nadie en el arte de las transiciones y de las grandes líneas, y en la rapidez lírica; nadie ha volado tan alto ni infundido como él en las formas clásicas el espíritu moderno. (Menéndez Pelayo 1881a:94)

El exclusivismo al que llegó este clasicismo en su etapa juvenil fue tal, que Menéndez Pelayo debió arrepentirse luego de él, hasta el punto de plantearse suprimir el "ultílogo" en posteriores ediciones de *Horacio en España*. Ello no significa que Pelayo dejara de ser clasicista en su gusto, que lo siguió siendo, aunque con matices: con el paso del tiempo este exclusivismo fue sustituido por una visión más ecléctica, capaz de apreciar otras corrientes y estilos. "Muchas puertas llevan a la encantada ciudad de la fantasía: no nos empeñemos en cerrar ninguna de ellas, ni en limitar el número de los placeres del espíritu", afirmará en su prólogo a una traducción de las poesías de Heine (Menéndez Pelayo 1883:408).

Otra dificultad que se le planteaba a Menéndez Pelayo como crítico católico era la de la inmoralidad de algunas de las obras estudiadas; la existencia de dicho conflicto se manifiesta en el hecho mismo de que se vea en la obligación de excusarse, al final de su estudio de las "Imitaciones de la *Celestina*", en *Orígenes de la novela*:

> La especial índole de estos libros exige todo género de precauciones en su exposición, pero creo haberla realizado con decoro literario y sin hipocresía, persuadido como estoy de que la ciencia purifica todo lo que toca y tiene derecho a invocar todo género de testimonios, interpretándolos con desinterés absoluto. Consecuencias muy importantes, no sólo de historia literaria, sino de historia social, se deducen de estos libros, que son además un tesoro de lengua castellana; y no me arrepiento, por tanto, de la tarea nada leve que este volumen me ha costado, ni juzgo que desdiga de mis años y de la severidad de los estudios que profeso (Menéndez Pelayo 1905-15:IV,196)

La solución que Menéndez Pelayo dice haber encontrado a tal aprieto es cuando menos ingeniosa: analiza las obras –las continuaciones de la *Celestina*, pero sólo las menos licenciosas de todas-, pero las presenta de forma tan poco atractiva para el gran público (en su ortografía original, en ediciones caras y cargadas de notas) que el poder nocivo de sus contenidos inmorales se mantiene alejado del lector medio:

> En todos los textos seguimos fielmente las ediciones originales (salvo la puntuación) y conservamos la antigua ortografía, no sólo por razones filológicas, sino por la conveniencia de cercar con una especie de vallado o seto espinoso estas producciones, alejando de ellas al profano vulgo. Las obras que este tomo encierra son ciertamente de las menos libres y más morigeradas de su clase: lo son hasta en cotejo con la tragicomedia primitiva; pero así y todo no deben correr indistintamente en todas las manos. El precio relativamente elevado de esta colección, el aspecto arcaico del texto, el aparato crítico y bibliográfico que le acompaña, bastarán, según creemos, para conjurar todo peligro. (Menéndez Pelayo 1905-15:IV,196-7)

Conviene señalar, por otra parte, que el clasicismo de Menéndez Pelayo no es el del "neo-clasicismo" o "pseudo-clasicismo" francés del siglo XVIII, al que, por otra parte, Menéndez Pelayo prestó bastante poca atención en sus obras: apenas una mención en el "Programa de Literatura Española" y en obras de conjunto como la *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Precisamente en esta última explica la separación que existe entre ambos tipos de "clasicismo":

> ...el pseudo-clasicismo y... la rutina académica..., por una evolución lógica, aunque parezca extraña, había acabado por renegar de la antigüedad y del clasicismo verdadero, o, más bien, de la poesía misma, cuyo sentido se iba haciendo cada vez más raro. Maldecíase del arte de Homero, de Píndaro y de Sófocles, no por amor al arte de la Edad Media ni al arte cristiano ni a cualquiera otra especie de arte nacido o por nacer, sino porque el colegio, el salón y la Academia habían apagado entre los franceses toda centella de sentimiento poético. (Menéndez Pelayo 1883-91:219)

Por último el nacionalismo (o mejor quizás patriotismo, puesto que Menéndez Pelayo no emplea el término "nacionalismo" ni una sola vez en toda su obra, y sólo una el de "nacionalista") es el espíritu que alienta muchas de sus obras, si no todas, de manera directa o indirecta. Se encuentra en el origen de su *Ciencia española*, por ejemplo, y también de su famoso "Brindis del Retiro", con ocasión del homenaje a Calderón, en el que Menéndez Pelayo realiza una apasionada defensa de los rasgos definitorios de la verdadera identidad española: la religión, la monarquía, el municipio...

> Brindo... por las grandes ideas que fueron alma e inspiración de los poemas calderonianos. En primer lugar, por la fe católica, apostólica, romana, que en siete siglos de lucha nos hizo reconquistar el patrio suelo, y que en los albores del Renacimiento abrió a los castellanos las vírgenes selvas de América, y a los portugueses los fabulosos santuarios de la India. Por la fe católica, que es el *substratum*, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte. Brindo, en segundo lugar, por la antigua y tradicional monarquía española, cristiana en la esencia y democrática en la forma, que durante todo el siglo XVI vivió de un modo cenobítico y austero; y brindo por la casa de Austria, que con ser de origen extranjero y tener intereses y tendencias contrarios a los nuestros, se convirtió en porta-estandarte de la Iglesia, en gonfaloniera de la Santa Sede durante toda aquella centuria. Brindo por la nación española, amazona de la raza latina, de la cual fué escudo y valladar firmísimo contra la barbarie germánica y el espíritu de disgregación y de herejía que separó de nosotros a las razas septentrionales. (Menéndez Pelayo 1881b:385)

No se trata sin embargo de un nacionalismo que ciegue a Menéndez Pelayo para ver lo que ocurre más allá de las fronteras españolas: la propia *Ciencia española* termina por ser un estudio de las relaciones entre la ciencia española y la europea; y en cuanto a sus estudios literarios, afirma don Marcelino que "Tampoco me ciega el espíritu nacional hasta el punto de cerrar los ojos a evidentes influencias extrañas. No creo que de la epopeya francesa naciera la castellana, pero hay indicios clarísimos de que fué la primera, conocida y explotada por nuestros cantores." (Menéndez Pelayo 1878:14).

6.10.1.1.- Concepto de literatura

Cuando se plantea Menéndez Pelayo (siquiera como hipótesis) la posibilidad de escribir una historia literaria (algo que sólo llegará a esbozar en su "Programa de literatura española" (1878), se enfrenta al problema de la definición de los conceptos fundamentales con una claridad que es muy difícil de encontrar en otros autores que sí redactaron, de hecho, tal historia literaria. Así por ejemplo, en cuanto al concepto de "literatura", Menéndez Pelayo es consciente de la evolución producida desde el siglo XVIII hasta su época, creando una multiplicidad de sentidos para el término; de entre estos sentidos, Menéndez Pelayo toma el más restringido (producciones escritas en las que predomina el componente estético) y rechaza el neoclásico, más general:

> De los dos sentidos que la palabra literatura tiene (ciencia de letras, ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra), prescindo en absoluto del primero. Claro es, que la Historia Literaria, concebida y escrita al modo de los Marinos, de Tiraboschi o de nuestros Padres Mohedanos, abarca el desarrollo de todos los saberes humanos en una extensión geográfica determinada, y sólo del lugar recibe su principio unitario... Pero aquí no es lícito tomar el vocablo literatura en esa acepción y menos en la de bibliografía, que a veces le aplican los alemanes cuando hablan de la literatura de tal o cual asunto o ramo del saber. Nuestro estudio ha de limitarse a las producciones españolas en que predomine un elemento estético. (Menéndez Pelayo 1878:3-4)

6.10.1.2.- Concepto de nación

Por otra parte, la extensión otorgada por Menéndez Pelayo al concepto de "español" es muy similar, casi idéntica, a la dada por Amador de los Ríos: no es español únicamente lo castellano –como afirman de manera cada vez más unívoca los historiadores literarios de la época-, sino todo aquello que se ha escrito en la Península Ibérica, en cualquier idioma y en cualquier momento histórico, e incluso todo aquello que se ha escrito en otros lugares del planeta empleando el español:

> No es de este lugar el poner en su punto la acepción detalles vocablos, pero a nadie se ocultará que el espíritu y el genio nacional en literatura deben de ser algo

> distinto del Estado político, cuando contemplamos, v. gr. la imponente unidad de la literatura italiana desde remotas edades con no haber constituido Italia un solo Estado, desde que se deshizo el Imperio romano, hasta muy modernas revoluciones. Y ¿qué diremos de la hermandad literaria entre las metrópolis y sus colonias emancipadas? Literatura inglesa es la de los norteamericanos: literatura española la de Méjico y las de las repúblicas del Sur. Y sin embargo las nacionalidades políticas son distintas. (Menéndez Pelayo 1878:4)

Como apunta Sainz Rodríguez (1984:138-9), Menéndez Pelayo tenía una relación ambigua con el concepto de "espíritu del pueblo": por una parte, en el propio "Programa de literatura española" parece rechazar la existencia de rasgos inmutables y monolíticos en la nación española:

> El ideal de una nacionalidad perfecta y armónica no pasa de utopía. Para conseguirla sería necesario no sólo unidad de territorio y unidad política sino unidad religiosa, legislativa, lingüística, moral.., *et sic de caeteris*, ideal que hasta ahora no ha alcanzado pueblo alguno. Es preciso tomar las nacionalidades como las han hecho los siglos, con unidad en algunas cosas y variedad en muchas más, y sobre todo en la lengua y en la literatura. (Menéndez Pelayo 1878:5)

Y sin embargo, a lo largo de su obra la expresión "espíritu nacional" asoma aquí y allá –no con demasiada frecuencia, es cierto-, como explicación a determinados rasgos de la literatura castellana. Así, por ejemplo, la épica medieval castellana aparece "...muy distante de la fecundidad de la epopeya francesa y de su universal y omnímoda influencia en la literatura de los tiempos medios, tiene, en desquite, un carácter más histórico, y parece trabada por más fuertes raíces al espíritu nacional y a las realidades de la vida. (Menéndez Pelayo 1890-1908:123). Y sobre el Arcipreste de Hita afirma:

> ...el Arcipreste, aun saqueando a todo el mundo, como era uso y costumbre en la Edad Media, encontró el secreto de ser más original que los autores a quienes roba y despoja. ¿Y en qué puede consistir esto, sino en que tiene estilo y personalidad propia, de la cual ellos comúnmente carecen, y en que lejos de ser infiel al genio español (que no es exclusivamente el genio caballeresco ni el genio místico), es, por el contrario, el más antiguo de nuestros humoristas, el que reveló antes que otro alguno el matiz especial de nuestra sonrisa y aquella forma de lo cómico que nos es peculiar... (Menéndez Pelayo 1890-1908:299)

Así pues, la raza española existe, y se remonta a la antigüedad clásica, con la que entronca, y en la que cabe apreciar ya algunos de sus rasgos característicos. Y sin embargo, como hemos visto ya más arriba, será la religión católica la que termine de dar un núcleo central a la identidad y al "genio español":

> Ni por la naturaleza del suelo que habitamos, ni por la raza, ni por el carácter, parecíamos destinados a formar una gran nación. Sin unidad de clima y producciones, sin unidad de costumbres, sin unidad de culto, sin unidad de ritos, sin unidad de familia, sin conciencia de nuestra hermandad, ni sentimiento de nación, sucumbimos ante Roma, tribu a tribu, ciudad a ciudad, hombre a hombre, lidiando cada cual heroicamente por su

> cuenta, pero mostrándose impasible ante la ruina de la ciudad limítrofe, o más bien regocijándose de ella. Fuera de algunos rasgos nativos de selvática y feroz independencia, el carácter español no comienza a acentuarse sino bajo la dominación romana... Pero faltaba otra unidad más profunda: la unidad de la creencia. Sólo por ella adquiere un pueblo vida propia y conciencia de su fuerza unánime; sólo en ella se legitiman y arraigan sus instituciones; sólo por ella corre la savia de la vida hasta las últimas ramas del tronco social. Sin un mismo Dios, sin un mismo altar, sin unos mismos sacrificios; sin juzgarse todos hijos del mismo Padre y regenerados por un sacramento común; sin ver visible sobre sus cabezas la protección de lo alto; sin sentirla cada día en sus hijos, en su casa, en el circuito de su heredad, en la plaza del municipio nativo; sin creer que este mismo favor del cielo, que vierte el tesoro de la lluvia sobre sus campos, bendice también el lazo jurídico, que él establece con sus hermanos; y consagra, con el óleo de la justicia, la potestad que él delega para el bien de la comunidad; y rodea, con el cíngulo de la fortaleza, al guerrero que lidia contra el enemigo de la fe o el invasor extraño. ¿Qué pueblo habrá grande y fuerte? ¿Qué pueblo osará arrojarse con fe y aliento de juventud al torrente de los siglos? Esta unidad se la dió a España el Cristianismo. (Menéndez Pelayo 1882:505-6)

Además, compartía Menéndez Pelayo la idea romántica de que la literatura debe ser nacional, en el sentido de estar arraigada en la nación en la que se produce: "El árbol de la poesía humana sólo se eleva lozano y pujante cuando tiene escondidas sus raíces en el terruño natal. En este sentido, tan inglés es Shakespeare como Lope de Vega es español." (Menéndez Pelayo 1910:19)

6.10.1.3.- Concepto de historia

Es un lamento común en la crítica y la historiografía posterior a Menéndez Pelayo el que nunca escribiera una historia literaria como tal, sino sólo monografías extensas sobre aspectos parciales de la literatura hispánica. Lo cierto es que Menéndez Pelayo conocía de sobra la situación y las necesidades de la historiografía literaria española: sólo es necesario releer la introducción a su "Programa de literatura española" apreciar que entendía como una urgencia la redacción de una historia de la literatura española, escrita por españoles y que resumiese el saber literario acumulado en las investigaciones existentes[178]. Obviamente, conocía Menéndez Pelayo los límites establecidos a lo largo del siglo XIX al término de "literatura", en oposición a su

[178] Más escéptico se mostraba en cambio Menéndez Pelayo con respecto a los manuales de enseñanza, que consideraba excesivamente trivializadores: "Confleso que siempre he profesado en cuanto a los Manuales, y Epítomes de cualquier arte o ciencia, aquel viejo y trillado aforismo *compendia sunt dispendia*, no sólo porque hacen perder tiempo a quien los escribe, sino porque. sirven de poca ayuda, y aun suelen extraviar a quien por ellos pretende adquirir recto y adecuado conocimiento de las cosas. Sólo la investigación propia y directa puede conducir a este fin, tanto en las ciencias históricas como en todas las demás que tienen por base la observación y la experiencia", aunque reconocía que "tienen los compendios, cuando están bien hechos, diversos géneros de utilidad, que en ocasiones puede ser altísimo mérito". (Menéndez Pelayo 1901:77)

amplitud del siglo anterior, y las implicaciones que eso tenía en la redacción de una historia literaria:

> Dejo aparte la distinción entre historia literaria e historia de la literatura. Distinción pueril si sólo a los términos se atiende, pero útil si en la historia literaria quisiéramos englobar la científica. De los dos sentidos que la palabra literatura tiene (ciencia de letras, ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra), prescindo en absoluto del primero. Claro es, que la Historia Literaria, concebida y escrita al modo de los Marinos, de Tiraboschi o de nuestros Padres Mohedanos, abarca el desarrollo de todos los saberes humanos en una extensión geográfica determinada, y sólo del lugar recibe su principio unitario. No había razón, v. gr., para incluir en esa historia a los médicos castellanos del siglo XVI y suprimir a los árabes y judíos de la Edad Media. La ciencia, y sobre todo algunas ciencias, se resiente, harto poco de influencias locales. (Menéndez Pelayo 1878:3-4)

Conocía y manejaba también, obviamente, los manuales de Gil de Zárate –con quien no se muestra en exceso crítico-, de Ticknor, de Fitzmaurice-Kelly, de Simonde de Sismondi... Y sin embargo, la ausencia de monografías extensas y detalladas de muchos ámbitos de la literatura hispánica le retrajo finalmente de escribir una historia literaria. En su lugar, prefirió dedicarse a completar aquellos aspectos en que todavía era necesaria una investigación monográfica:

> La Historia de la literatura inglesa de Taine, que es, sin duda, el modelo mejor en su línea, se ha edificado sobre una série innumerable de monografías. En España no hay nada de ésto, y aún muchos de los monumentos literarios son de difícil acceso. Mientras no estén analizados todos, es imposible el trabajo de síntesis y de conjunto. Yo creo, sin jactancia, haber visto tanto número de libros españoles raros como el que haya visto más en ésta generación, y así y todo tiemblo ántes de escribir la historia, y cuando la haga, la haré á pedazos, a no ser que nuestra amiga se nos adelante, con gloria propia y utilidad de todos. Así y todo debe irse con piés de plomo, porque no son solamente cosas de erudición las que faltan en nuestra historia literaria, sinó cosas esenciales. La historia del teatro anterior á Lópe de Vega, pongo por caso, nadie la sabe sinó Cañete, y está en libros inaccesibles. Y así otras cincuenta cosas... (Menéndez Pelayo 1883a:1)

Entre los aspectos a los que más atención dedicó Menéndez Pelayo está, sin duda, el teatro español del Siglo de Oro; entre aquellos menos estudiados por él, pero que sin embargo son centrales a la formación de la historiografía literaria española, la poesía medieval –en especial, la épica– o la novela decimonónica. Todos ellos merecen que nos detengamos brevemente para tratar de presentar la visión de Menéndez Pelayo .

6.10.2.4.- Periodización

Cuál era la visión de Menéndez Pelayo acerca de la periodización de la literatura española, podemos verlo una vez más en su "Programa de literatura española". Allí se observa una división en épocas algo confusa y multiforme, un poco a la manera de Fitzmaurice-Kelly. Así, tras presentar cumplidamente a los autores hispano-latinos, y

las influencias semíticas en la literatura española, Menéndez Pelayo pasa a tratar de la literatura española (esencialmente, aunque no sólo, castellana), cuya primera época abarca hasta comienzos del siglo XIII; la segunda, el propio siglo XIII, y a partir de ahí, siglo a siglo, hasta llegar a los Reyes Católicos, en que se inicia el Renacimiento.

El siglo XVI es la siguiente etapa fundamental de la literatura española, identificada como la "Edad de oro" por el clasicista erudito santanderino, y dividida a su vez por reinados, en "época de Carlos V" y "época de Felipe II"; el siglo XVII, por su parte, es el del "apogeo del teatro español", y se subdivide a su vez, en esta ocasión, por autores, en "periodo de Lope de Vega" y "periodo de Calderón"; a finales de este siglo se sitúa, por otra parte la decadencia de diversos géneros (el teatro, la oratoria, la lírica...), con lo que el siglo XVIII, a la que se dedican las últimas diez lecciones del programa, debe de suponer una recuperación con respecto a la anterior.

En definitiva, la división por grandes periodos no parece importar sobremanera a Menéndez Pelayo, que parece preferir la división en etapas más pequeñas, ordenadas cronológicamente, y dentro de las cuales impera la división taxonómica por géneros, dando prioridad a aquellos que destacan en cada etapa.

6.10.2.- Análisis detallado

6.10.2.1.- La épica medieval

El interés de Menéndez Pelayo por la literatura española medieval nunca fue central en su labor crítica, sin duda por la preferencia estética clasicista antes apuntada. Así por ejemplo, en el Programa de Literatura Española que presentó en su oposición a catedrático –un documento juvenil, por tanto– llega a afirmar que "las producciones de la Edad Media v. gr., suelen tener más interés arqueológico e histórico que propiamente estético" (Menéndez Pelayo 1878:13). Además, como explica Dámaso Alonso (1956:53-4), la poesía denominada popular o tradicional de la Edad Media no despertaba en el joven Menéndez Pelayo, a diferencia de lo que sucedía con los críticos románticos, ninguna admiración especial, hasta el punto de negar su existencia como tal obra popular:

> Si por lírica nacional se entiende, como debe entenderse, lo mismo la de los eruditos que la del pueblo, la lírica nacional es la horaciana, o, si se quiere, la leontina. Si se entiende sólo la popular, no existe o no vale la pena de restaurarse, y aun oso afirmar que ningún pueblo la tiene. El genio popular no es lírico, es épico, es impersonal por excelencia; no canta, refiere. Épica es la admirable poesía de nuestros romanceros. Tiene también su lirismo el pueblo, pero, o rudimentario o aprendido. Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son

> populares, no son buenos; si son buenos, no son populares. Y en todo caso, vale más imitar a Horacio que al ciego de la esquina. (Menéndez Pelayo 1877:523)

Hacia 1890, sin embargo, su gusto cambia, según Dámaso Alonso gracias a su labor como editor de Lope de Vega, en cuyas obras descubre, incrustadas, buena cantidad de poesías tradicionales, líricas y épicas. 1890 es también la fecha en que Menéndez Pelayo comienza a publicar su *Antología de poetas líricos castellanos*, en cuyo primer volumen se ocupa de los primeros monumentos de la épica castellana, así como de los romances en el sexto. En ellos se aprecia ya un interés hacia la poesía popular, aunque, en contra de la opinión de los románticos, y siguiendo la de su maestro Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo no los considera tan antiguos como para anteceder a los cantares de gesta:

Sin exagerar de ningún modo, puesto que a todo lo contrario propendemos, la antigüedad de estos pequeños poemas, nos parece evidente que para llegar a ser tan populares en la segunda mitad del siglo XV y especialmente a fines de él, tan glosados, imitados y contrahechos, debieron de existir mucho antes. Es más: ya en el siglo XV se calificaban de viejos algunos romances (Menéndez Pelayo 1890-1908:VI,12)

En efecto, la misma deformidad métrica del *Poema de Mío Cid*, así como los testimonios escritos que unen al *Poema* con los romances, sirven a Menéndez Pelayo como prueba de la precedencia de los cantares de gesta sobre los romances:

> Si de una parte tuviéramos sólo el Poema del Cid y de otra parte sólo los romances, no sería fácil el tránsito entre estos dos puntos extremos de la serie; pero en el intervalo de una a otra poesía está el Rodrigo, están los fragmentos de la segunda Gesta de los Infantes, están las prosificaciones de las crónicas, y en todo ello, no hay que dudarlo, el tipo métrico de 8 + 8 es el que predomina. ¿Se concibe que si en tiempo de la composición del Mío Cid hubiera existido un verso de tan agradable movimiento trocaico, tan adecuado a la índole de nuestra lengua, tan músical en suma, hubiera preferido su autor para un poema destinado al canto una forma tan irregular, tan bárbara y desconcertada como la que emplea? (Menéndez Pelayo 1890-1908:VI,83)

Ello no significa, no obstante, que Menéndez Pelayo cediese a la tendencia romántica de considerar a los romances como creaciones populares, en el sentido de haber sido creadas colectivamente, por el pueblo; esa idea la sigue rechazando aun después de 1890, en la misma *Antología de poetas líricos castellanos*, rechazando igualmente las implicaciones que de la existencia de este género poético se quisieran sacar:

> Todavía hay quien cree en la existencia de un fantástico Romancero Español, que el pueblo ha venido creando a través de los tiempos, y cuya primera página debió

> escribirse inmediatamente después del alzamiento de D. Pelayo en Covadonga, dilatándose luego el género entre acometidas y algaradas (palabras de rigor en tales casos), hasta resultar no sé qué conjunto monstruoso, que muchos hacen profesión de admirar a bulto sin darse cuenta clara de lo que leen y admiran, y del cual otros pretenden sacar una filosofía de la historia, una psicología popular, un programa político y muchas otras cosas a cual más profundas y sutiles. (Menéndez Pelayo 1890-1908:VI,113)

La última etapa de la labor histórica y crítica de Menéndez Pelayo coincidió además con la primera de Menéndez Pidal, en la que comenzaba ya a presentar las líneas principales de sus teorías sobre la poesía popular o tradicional. Las obras de Menéndez Pidal, -sobre todo su *La leyenda de los Infantes de Lara*, que reseñó en la revista *La España Moderna* (Menéndez Pelayo, 1898)-, fueron saludadas con júbilo por parte de Menéndez Pelayo, que veía en Pidal a un sucesor de su maestro, Milá: "El puesto de Milá y Fontanals en nuestra literatura ha estado vacante muchos años. Hoy le ocupa dignamente don Ramón Menéndez Pidal, único que con justicia puede llamarse discípulo suyo, aunque lo sea de sus libros y no de su palabra." (Menéndez Pelayo 1902:150).

Otro documento fundamental para conocer la visión de Menéndez Pelayo sobre la épica medieval en los últimos años de su vida es precisamente el Discurso pronunciado en la Real Academia con ocasión del ingreso de Menéndez Pidal. En dicho discurso, el crítico santanderino repasa algunos de los hitos fundamentales en la historia de la crítica relacionada con los romances, intentando siempre huir de las exageraciones románticas, aunque aceptando, también, algunos de sus lugares comunes. De la crítica romántica, ejemplificada por Herder o por Durán en el ámbito nacional, rechaza, por ejemplo, como ya hemos visto, la excesiva antigüedad concedida a los romances, y el haber confiado demasiado en la tradición escrita, sin haberse parado a compararla con la oral –labor en la que destacó Menéndez Pidal, y antes que él Amador de los Ríos-:

> Pero aun dentro del dominio nacional, que Durán exploró a fondo, se le puede tachar de haber prestado exclusiva atención a los romances, de haberles concedido una antigüedad de todo punto inadmisible, de haber descuidado casi siempre la comparación con otros textos, ya poéticos, ya históricos, ya legales, que son el único instrumento que tenemos para determinar la cronología de estos pequeños poemas, para interpretar rectamente su sentido, para comprender el medio en que florecieron y el grande árbol de que fueron desgajados. Faltó también a Durán, como a todos los eruditos de su época, atenidos casi siempre a la letra de los romances impresos, que son los mejores, pero no los únicos, la poderosa ayuda de la tradición oral, cuya importancia él adivinó, pero que apenas comenzaba entonces a revelar sus secretos: el estudio comparativo de la canción popular, viva aún en labios del vulgo, y que sin salir de nuestra Península, nos ha ofrecido, en Asturias, en Portugal, en Cataluña, un tan inesperado y rico suplemento, que a la vez que prueba la unidad del fondo étnico, deja patente la supremacía y

> universal influjo de Castilla en este orden de narraciones poéticas. (Menéndez Pelayo 1902:147)

En cambio, en la figura de Milá y Fontanals, y su *De la poesía heroico-popular*, Menéndez Pelayo ve la culminación de las anteriores indagaciones románticas, y también el punto necesario desde el que debe partir, como hace Menéndez Pidal, cualquier investigación futura:

> La unidad de nuestra poesía heroica, el verdadero sentido en que ha de tomarse el ambiguo nombre de popular que lleva, la genealogía de los romances y su derivación mediata o inmediata de los cantares de gesta, las relaciones entre la poesía y la historia, el valor de las crónicas como depósito de la tradición épica y medio de reconstituir los poemas perdidos, el influjo de la epopeya francesa en la castellana, la teoría métrica del primitivo verso narrativo y de sus evoluciones, fueron puntos magistralmente dilucidados por Milá; y si es verdad que en casi todos había tenido precursores, como él leal y modestamente reconoce, también lo es que por él quedaron definitivamente conquistados para la ciencia, y que él fué quien los redujo a cuerpo de doctrina, corroborándolos con el estudio paciente y minucioso de cada ciclo, en que su sagacidad logró verdaderos triunfos, especialmente en la leyenda de Bernardo y en la del Cid. Quien tenga que discurrir en adelante sobre estas materias habrá de tomar por guía el libro de Milá, so pena de confundirse y extraviarse. (Menéndez Pelayo 1902:150)

En efecto, en la alocución de Menéndez Pelayo se encuentra ya, subsumida, la teoría pidaliana de la poesía tradicional, cuyo contenido se mantiene a pesar de que la forma evoluciona al cambiar de género, de las gestas a las crónicas, y de éstas a nuevos poemas épicos y a los romances:

> Pero nadie duda hoy que ese poema [de *Mío Cid*], aunque solitario hasta ahora, no fué, el único, ni tampoco el primero de su género, sino que perteneció a una serie bastante rica de cantares de gesta, que en su primitiva forma no conocemos ya, pero que indirectamente nos son revelados por otros textos históricos y poéticos en que persistió la materia épica, aunque la forma cambiase. La Crónica general, recogiendo en extracto las gestas primitivas, contribuyó mucho a que se perdiesen, pero no las extinguió del todo. Lo que hicieron fué tomar nueva forma, surgiendo en el siglo XIV una épica secundaria, que influyó a su vez en las refundiciones de la Crónica, y de la cual, además, nos quedan, aunque pocos, notables fragmentos, que arrojan inesperada luz sobre el origen de los romances, tenidas en otro tiempo por la forma más antigua de nuestra poesía popular, cuando son, por el contrario, la más reciente, y apenas puede decirse que pertenezcan a la Edad Media más que por su inspiración primitiva. Heredaron el metro de diez y seis sílabas, propio de la segunda edad de nuestra epopeya (como vemos en la Crónica Rimada, y en la abundancia de octosílabos que contiene la Crónica particular del Cid, sacada de una de las refundiciones de la General), y fueron, en la mayor parte de los casos, ramas desgajadas del tronco épico, más bien que vegetación lírica nacida a su sombra. (Menéndez Pelayo 1902:151-2)

En definitiva, se aprecia en Menéndez Pelayo una evolución, desde su desinterés inicial hacia lo medieval en general, y hacia lo "popular" en concreto, hasta una mayor comprensión del fenómeno de la poesía tradicional, comprensión en la que buena parte

de culpa tienen las obras tanto de su maestro, Milá y Fontanals, como de su sucesor, ya que no discípulo, Ramón Menéndez Pidal.

6.10.2.2.- Calderón de la Barca y Lope de Vega

La admiración de Menéndez Pelayo hacia Lope de Vega, constante desde sus primeras obras (*Calderón y su teatro*, de 1881) hasta las últimas (*Obras de Lope de Vega*, 1890-1913), es uno de los aspectos más difíciles de conciliar con su estricto clasicismo estético: en efecto, la poética lopesca del *Arte nuevo de hacer comedias* distaba mucho de poder complacer a un seguidor de Horacio como Menéndez Pelayo. Y sin embargo, como hemos apuntado, la lealtad del santanderino hacia Lope es constante, hasta el punto de considerarlo como "poeta nacional", uno de los muy pocos dignos de llevar tal sobrenombre –junto con Juan de Mena, el Duque de Rivas o Zorrilla–. Además, su preferencia hacia Lope le llevó a atacar en su juventud, con excesiva dureza, como él mismo reconocería, al que hasta entonces, de forma casi unánime, había sido considerado como el príncipe de los poetas dramáticos españoles: Calderón de la Barca.

Recordemos los episodios fundamentales de esta lucha por el centro del canon dramático: con fecha muy temprana en su carrera como filólogo, Menéndez Pelayo se vio envuelto en una polémica precisamente en el Centenario de la muerte de Calderón, con ocasión del cual pronunció su famoso Brindis del Retiro. En él, Menéndez Pelayo utilizaba, puede decirse, a Calderón, identificando en él su propio ideario religioso y político, los principios que él creía traicionados no sólo por los políticos liberales, sino también por la crítica (liberal) asociada a ellos:

> En suma, brindo por todas las ideas, por todos los sentimientos que Calderón ha traído al arte; sentimientos e ideas que son los nuestros, que aceptamos por propios, con los cuales nos enorgullecemos y vanagloriamos nosotros, los que sentimos y pensamos como él, los únicos que con razón, y justicia, y derecho, podemos enaltecer su memoria, la memoria del poeta español y católico por excelencia; el poeta de todas las intolerancias e intransigencias católicas; el poeta teólogo; el poeta inquisitorial, a quien nosotros aplaudimos, y festejamos, y bendecimos, y a quien de ninguna suerte pueden contar por suyo los partidos más o menos liberales, que en nombre de la unidad centralista, a la francesa, han ahogado y destruído la antigua libertad municipal y foral de la Península, asesinada primero por la casa Borbón y luego por los Gobiernos revolucionarios de este siglo (Menéndez Pelayo 1881b:386)

En esta mismo año, Menéndez Pelayo publica *Calderón y su teatro*, en el que, más que ensalzar a Calderón, lo sustituye por Lope de Vega como principal representante del drama español del Siglo de Oro. El proceso de sustitución de un dramaturgo por otro en lo más alto de la estimación crítica se había comenzado ya a

producir antes, en especial con la obra del Conde de Schack (véase el apartado 6.6); sin embargo, el equilibrio entre ambos autores iba a quebrarse de forma casi definitiva merced, precisamente, a la enorme autoridad de Menéndez Pelayo, quien llega a situar no sólo a Lope, sino aun a otros autores como Tirso y Alarcón, por encima de Calderón de la Barca:

> A mi ver, Lope es un artista muy superior a Calderón, no sólo en espontánea y fecunda vena, e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, o de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones...Yo creo que si hay alguien que se acerque al ideal dramático en absoluto, son Lope, Tirso y Alarcón; en Calderón predomina la manera y lo convencional; nadie ha pagado tanto tributo a las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar a sus personajes de un modo más contrario a la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales; en suma: el drama de Calderón viene a ser, dentro del arte dramático independiente, lo que es la tragedia francesa dentro del arte clásico: una aplicación deficiente y mutilada de un arte mucho más poderoso, que había comenzado a desarrollarse antes, y que fué detenido en su curso por una porción de trabas, que el gusto del público en unas partes, y en otras las preocupaciones doctrinales, fueron imponiendo a los autores. (Menéndez Pelayo 1881:91).

Sabía Menéndez Pelayo que al ensalzar a Lope de Vega por encima de Calderón se estaba oponiendo a la línea dominante de la crítica romántica y post-romántica del siglo XIX; creía, efectivamente, que los románticos, empezando por los Schlegel, habían ensalzado a Calderón sin haberlo leído, y sobre todo sin haber leído a Lope ni a otros dramaturgos contemporáneos, de manera que lo que alababan en él no era tanto al propio Calderón, sino a la idea abstracta de la nación española, que se reflejaba en las escasas obras dramáticas que sí conocían:

> Pero entrando en el examen más detenido de lo que de Calderón dijo Schlegel, fácil es ver que lo que más ensalza es el espíritu nacional, el carácter de época y de raza que ve reflejado en las obras de Calderón, cosa muy de admirar, dada la predilección de los alemanes por las literaturas indígenas; en segundo lugar, le asombra la grandeza altísima de la concepción, del ideal católico que resplandece en las obras calderonianas, y, sobre todo, en los autos sacramentales; deslúmbranle, además, el atavío de la frase, a opulencia y el lujo desenfrenado de dicción y de color que ostenta Calderón. Lo que para nosotros y para todo crítico de severo juicio es defecto de la época, de que no supo liberarse el autor, es para Schlegel maravilloso simbolismo y extraordinario poder de fantasía (Menéndez Pelayo 1881:100)

Unos años más tarde, en 1887, Menéndez Pelayo publicó un breve estudio de las obras de Calderón, destinado a encabezar el tomo XXXVI de la Biblioteca Clásica, en el que insistía en ensalzar la figura de Lope de Vega como creador y culminador, al mismo tiempo, del teatro nacional español del Siglo de Oro:

> No sólo abrió el camino a todos los restantes, sino que lo probó, tanteó y recorrió en todas direcciones, dejando rastros de luz donde quiera, de tal suerte que apenas es posible descubrir en Moreto, en Calderón o en Rojas forma, asunto, carácter,

> intriga o recurso escénico que no tenga en alguna comedia de Lope su modelo, patrón y fundamento. (Menéndez Pelayo 1887:329-330)

Las características de este teatro nacional creado por Lope son las ya conocidas, las establecidas en el *Arte Nuevo*, incompatibles, como comprendía muy bien Menéndez Pelayo, a las normas clásicas, para seguir un precepto más importante, el de la nacionalidad:

> El drama español, tal como Lope le fijó y le trasmitió a sus sucesores, tiene ante todo carácter nacional y popular, y sin ir declaradamente en contra de los preceptos clásicos, prescinde de ellos, y se regula por los instintos y por el modo de sentir y de pensar del público que había de oírle. Sus asuntos son todos los asuntos, pero vestidos y disfrazados a la castellana; su forma, la de una novela rápida y de mucho movimiento, más atenta al enredo que a los caracteres; sus fuentes de inspiración, el sentimiento religioso, el orgullo nacional, el amor, el punto de honra; sus límites en cuanto a tiempo y lugar, ningunos; los accesorios líricos frecuentes. (Menéndez Pelayo 1887:330)

Como ya hemos apuntado antes, esta preferencia de Menéndez Pelayo no cambió en ningún momento a lo largo de su vida; ahora bien, como muchas de sus otras opiniones, se fue suavizando con los años. De hecho el propio don Marcelino llegó a arrepentirse en cierta medida de la agresividad con la que había tratado a Calderón, y sobre todo por las consecuencias que esas opiniones juveniles pudieran haber tenido en el crédito perdido por Calderón a los ojos de la crítica contemporánea. Así lo expresa en su prólogo al libro de Blanca de los Ríos: *Del Siglo de Oro*:

> Alguna parte de culpa, por lo que toca a España, pudo tener en esto un libro de mi mocedad, no escrito, sino improvisado oralmente por quien nada tiene de orador, y en el cual, por la ocasión en que fué compuesto, no pudieron menos de reflejarse el tedio y hastío que me han causado siempre los lugares comunes y las declamaciones enfáticas. De aquel libro no reniego, a pesar de la imperfección de su forma literaria, porque todavía hay quien le busca y lee, y, además, porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan. Pero están expuestas con tanta crudeza y animadas de tal espíritu polémico y agresivo, y de tal modo se hacen resaltar los defectos de Calderón y tan someramente se encomian sus buenas prendas, que no puedo menos de condenar en mí, como en otro cualquiera condenaría, la petulancia juvenil de aquellas páginas, que pueden tener excusa, pero no servir de modelo a nadie. (Menéndez Pelayo 1910:14)

En su defensa, afirma Menéndez Pelayo una admiración hacia la obra de Calderón de la Barca que es bastante difícil adivinar en sus obras juveniles, pese a lo que afirma en el mismo prólogo:

> Aun en aquellos ensayos tan poco maduros puede verse que yo admiraba a Calderón sinceramente. Entonces como ahora, Calderón era para mí un insuperable maestro del artificio dramático, lo cual no ha de estimarse como una fruslería, pues al fin el teatro es acción, y acción que debe estar construida con la mayor habilidad posible, dilatada con interesantes peripecias, y conducida a un desenlace natural y lógico. Casi todos los preceptos de la Poética de Aristóteles se refieren a la acción, y no a los caracteres: tal era la importancia que aquel gran maestro del pensamiento humano

> daba a esta parte esencialísima del arte, en la cual, ciertamente, no ha aventajado a Calderón ningún poeta nuestro. Sus fábulas no son enmarañadas, sino sabiamente complicadas; y aunque pueden parecer monótonas cuando atendemos sólo a una sección de sus obras, especialmente a las comedias de capa y espada, no lo son en el conjunto de su repertorio, que es de los más variados. El orden, la medida y el cálculo no excluyen la inspiración, y prueban una mente vigorosa y disciplinada. (Menéndez Pelayo 1910:15)

También la exagerada superioridad de Lope de Vega sobre el resto de los dramaturgos contemporáneos y posteriores se rebaja un punto en esta última etapa de la crítica de Menéndez Pelayo; véase por ejemplo cómo ya no lo considera tan abrumadoramente superior al resto de autores teatrales de la época:

> Pero al mismo tiempo es cierto que Lope no se halla, respecto de sus contemporáneos españoles, en aquella relación de abrumadora superioridad en que está Shakespeare respecto de Marlowe, Ben Jonson, Beaumont y Fletcher, y demás ingenios del tiempo de la Reina Isabel. Aquí la distancia es mucho menor, y Tirso (para no hablar de otros) es tan genial como Lope en sus mejores momentos (Menéndez Pelayo 1910:22)

Y sin embargo, Lope siguió siendo su preferido: a la edición y comentario de sus obras dedicó los 15 volúmenes de *Obras de Lope de Vega* (Menéndez Pelayo 1890-1913), que dejó sin completar a su muerte. En cambio, el prometido libro sobre Calderón de la Barca donde habría de retractarse de forma definitiva de sus ataques juveniles nunca llegó a escribirlo. Todavía en 1910, dos años antes de su temprana muerte, seguía prometiendo, como Cervantes la segunda parte de *La Galatea*, un libro sobre Calderón: "Con frecuencia las veo citadas en obras extranjeras, como si fuesen expresión cabal y adecuada de mi pensamiento, y esto me duele sobremanera, porque el verdadero libro sobre Calderón no lo he escrito todavía". (Menéndez Pelayo 1910:14)

6.10.2.3.- La novela: Cervantes

La novela en su conjunto no ocupó un lugar preferente entre los intereses críticos de Menéndez Pelayo: como tal género, sólo le dedicó sus *Orígenes de la novela* (1905-1915), en la que alcanzó a analizar lo diversos géneros novelísticos de la Antigüedad y de la Edad Media así como, en el cuarto volumen, las primeras imitaciones de la *Celestina*. En cambio, no dedicó ningún trabajo específico al estudio de la *picaresca*, por ejemplo, y al autor del *Quijote*, por el que sin duda sentía una especial debilidad, apenas le dedicó cuatro trabajos: "Cervantes considerado como poeta" (1874) –significativamente, fue su primera obra publicada-; "Obras inéditas de Cervantes" (1874), "Interpretaciones del *Quijote*" (1904) y "Cultura literaria de Miguel

de Cervantes y elaboración del *Quijote*" (1905), a los que cabe añadir el prólogo que escribió para el *Quijote* de Avellaneda publicado igualmente en 1905.

Esas no son, sin embargo, las únicas menciones al novelista alcalaíno, que aparece como referencia inevitable, por ejemplo, al tratar sobre las novelas de caballería en *Orígenes de la novela*, o de la novelística de Galdós, en el discurso de éste en la Real Academia, en el que Menéndez Pelayo aprovecha para ensalzar la figura de Cervantes como novelista nacional y universal:

> Cervantes, que pertenece quizá a otra categoría superior de ingenios (si es que puede imaginarse otra más alta), no deja de ser profundamente nacional, puesto que España está íntegra en sus libros, cuya interpretación y comentarios, rectamente hechos, pudieran equivaler a una filosofía de nuestra historia y a una psicología de nuestro carácter en lo que tiene de más ideal y en lo que tiene de más positivo; pero es al mismo tiempo, elevándonos ya sobre esta consideración histórica y relativa, ingenio universal, ciudadano del mundo; y lo es por su intuición serena, profunda y total de la realidad; por su optimismo generoso, que todo lo redime, purifica y ennoblece. (Menéndez Pelayo 1897:84)

La opinión elogiosa de Menéndez Pelayo sobre Cervantes se centra, por supuesto, en el *Quijote* de forma sustancial, aunque ello no impide que lo aprecie también como creador en otros géneros literarios, en especial en el ámbito del teatro, en el que consideraba a Cervantes como uno de los más importantes antecesores del drama nacional fundado por Lope de Vega.

> No sería Cervantes personaje indiferente en la historia de la literatura española, aunque sólo conociésemos de él las composiciones líricas y dramáticas. Pero si no hubiese escrito más que los entremeses, estaría a la altura de Lope de Rueda. Si no hubiese compuesto más que la Numancia y las comedias, su importancia en los anales de nuestra escena no sería mayor que la de Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués. Los buenos trozos del Viaje del Parnaso, la elegancia de algunas canciones de la Galaica, la valiente y patriótica inspiración de la Epístola a Mateo Vázquez, el primor incontestable de algún soneto, no bastarían para que su nombre sonase mucho más alto que el de Francisco de Figueroa, Pedro de Padilla y otros poetas líricos enteramente olvidados ya, aunque en su tiempo tuviesen justa fama. En la historia del teatro anterior a Lope de Vega nunca podrá omitirse su nombre: es un precursor, y no de los vulgares (Menéndez Pelayo 1905:325)

Incluso en el género novelesco, en el que se desarrolla todo el genio creativo de Cervantes, no todas las creaciones están al mismo nivel ni responden al mismo principio: por un lado están las creaciones "de profesión", y por otras las del "genio" – entre las que se incluyen algunas *Novelas ejemplares* y, por supuesto, el *Quijote*:

> Pero en Cervantes novelista hay que distinguir el escritor de profesión que continúa, perfeccionándolas por lo común, las formas de arte conocidas en su tiempo, y el genio prodigiosamente iluminado que se levanta sobre todas ellas y crea un nuevo tipo de insólita y extraordinaria belleza, un nuevo mundo poético, nueva tierra y nuevos cielos. Este Cervantes no es el de la *Galatea* ni el de *Persiles*, es el Cervantes del

> *Quijote*, dentro del cual se explican y razonan las *Novelas ejemplares*, que, cuando son buenas, parecen fragmentos desprendidos de la obra inmortal, y dentro de ella hubieran podido encontrar asilo, como le encontraron dos de ellas, no por cierto las más felices. Con *Rinconete*, el *Coloquio de los perros*, *La Gitanilla*, *El Celoso Extremeño* y alguna más, sin olvidar los apotegmas y moralidades del Licenciado Vidriera, se la integra la representación de la vida española contenida en el *Quijote*, siendo, por tanto, inseparables de la obra magna, a cual deben servir de ilustración y complemento. (Menéndez Pelayo 1905:326)

Menéndez Pelayo interpreta el *Quijote* atendiendo a tres principios: que no deben buscarse lecturas esotéricas, ocultas en el texto; que el *Quijote* no es, como tantas veces se había afirmado, un ataque a la caballería en sí misma, sino a su deformación y degeneración en las "novelas de caballería", y que don Quijote y Sancho representan, aunque de forma no estática, sino viva, el realismo y el idealismo inherentes al ser humano. La gran novela cervantina es, de acuerdo a su visión, una obra con vida propia, en la que el genio de Cervantes fue capaz de crear un complejo universo del que no cabe hacer una lectura simplista:

> Quiero decir (dejando aparte mitos y expresiones figuradas) que no implica contradicción que siendo el Quijote obra de arte puro, y precisamente por serlo en grado supremo, contenga, no veladas, ni en cifra, ni puestas allí a modo de acertijo, sino espontáneamente nacidas por el proceso orgánico de la fábula, e inseparables de ella en la mente de quien la concibió, altísimas enseñanzas y moralidades, las cuales traspasan con mucho el ámbito de la crítica literaria que Cervantes, con la candidez propia del genio, mostraba tener por principal blanco de sus intentos. (Menéndez Pelayo 1904:314)

La lectura de Menéndez Pelayo, por lo tanto, se inclina más hacia la literalidad que hacia la alegoría; o más bien podría decirse que acepta que la inspiración inicial para la novela fue la parodia, pero la alegoría fue abriéndose paso a medida que la obra cobraba vida propia. El resultado es, paradójicamente, el de crear una obra a caballo entre dos géneros: el de los libros de caballería, que imita y "purifica", y la novela moderna, a la que da el primer impulso:

> Fué, de este modo, el Quijote el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna. (Menéndez Pelayo 1904:315)

En efecto, no lee Menéndez Pelayo el *Quijote* como un ataque a la caballería como institución cristiana e idealista; por el contrario, la intención de Cervantes habría sido exaltar y, en cierto modo, resucitar la verdadera caballería, rescatándola de entre los extravíos a los que había llegado el género: "En don Quijote revive Amadís, pero

destruyéndose a sí mismo en lo que tiene de convencional, afirmándose en lo que tiene de eterno" (Menéndez Pelayo 1904:I,320):

> No se escribió el *Quijote* contra el puro ideal caballeresco, que, por el contrario, exalta y magnifica siempre; pero es cierto que los extravíos éticos y estéticos del pseudoidealismo tienen en la gran novela el enérgico y punzante correctivo de la parodia. Nuestros libros de caballerías eran, casi todos, imitaciones más o menos degeneradas de los poemas del ciclo bretón, aunque esta imitación fuese indirecta y remota en la mayor parte de los casos, puesto que los nuevos autores se limitaban a copiarse unos a otros. (Menéndez Pelayo 1904:317)

De esta forma, Cervantes habría iniciado el *Quijote*, ciertamente, con la intención de parodiar el género decadente de las novelas de caballería –es decir, que, al menos inicialmente, debe ser leído en su sentido literal, como una parodia-; ahora bien, a medida que avanzaba la creación, y sin que el propio autor fuera quizás consciente de ello, los personajes fueron animándose, convirtiéndose en símbolos, no por planificación, sino por inspiración:

> Si este es un símbolo, y en cierto modo no puede negarse que para nosotros lo sea y que en él estribe una gran parte del interés humano y profundo del Quijote, para su autor no fué tal símbolo, sino criatura viva, llena de belleza espiritual, hijo predilecto de su fantasía romántica y poética, que se complace en él y le adorna con las más excelsas cualidades del ser humano. Cervantes no compuso o elaboró a don Quijote por el procedimiento frío y mecánico de la alegoría, sino que le vió con la súbita iluminación del genio, siguió sus pasos atraído y hechizado por él, y llegó al símbolo sin buscarle, agotando el riquísimo contenido psicológico que en su héroe había (Menéndez Pelayo 1904:I,321)
>
> Puerilidad insigne sería creer que Cervantes la concibió [la figura de Sancho] de una vez como un nuevo símbolo para oponer lo real a lo ideal, el buen sentido prosaico a la exaltación romántica (1905:353)

De esta forma, Menéndez Pelayo se opone, como hemos visto, a las lecturas esotéricas del *Quijote*, pero al mismo tiempo rescata la posible lectura de los personajes protagonistas como símbolos de lo humano; se opone a la visión de Cervantes como "ingenio lego", pero acepta como hecho que sus mayores aciertos, en la creación de don Quijote y de Sancho, fueron producto principalmente de la inspiración, y de la propia entidad orgánica de la obra, que eligió un camino distinto más allá de la mera parodia que le había dado origen.

6.10.2.4.- Algunos apuntes sobre la novela contemporánea

Del mismo modo que al *Quijote*, Menéndez Pelayo también dedicó a la novela contemporánea algunas páginas de crítica, aunque nunca un volumen completo y

específico[179]. Así, sus opiniones sobre los principales novelistas del siglo XIX deben buscarse en prólogos, artículos y cartas personales, algunas de ellas destinadas o escritas por algunos de dichos novelistas, con los que Menéndez Pelayo mantenía una estrecha amistad. Lo cierto es que, juzgando por sus escritos, don Marcelino supo apreciar los valores de varios de los más destacados escritores de la segunda mitad del siglo, contribuyendo así a su establecimiento dentro del canon.

En orden cronológico, Fernán Caballero es la primera novelista del siglo XIX a la que las historias de la literatura de la época prestaban atención, por considerarla la iniciadora –o reiniciadora, mejor dicho– de la tradición narrativa hispánica. Por su tendencia ideológica y su catolicismo ortodoxo, Cecilia Böhl de Faber había de despertar simpatía en Menéndez Pelayo, y en efecto así es, aunque reconociendo algunos de sus defectos, en especial la idealización y el sentimentalismo (que se perdonan, sin embargo, gracias a la "belleza moral" de sus obras):

> Si un velo de idealismo sentimental parecía interponerse entre sus ojos y la realidad que contemplaban, rompíase este velo a trechos o era bastante transparente para que la intensa visión de lo real triunfase en su fantasía y que dase perenne en sus páginas, empapadas de sano realismo peninsular, perfumadas como arca de cedro por el aroma de la tradición, y realzadas juntamente por una singular especie de belleza ética que no siempre coincide con la belleza del arte, pero que a veces llega a aquel punto imperceptible en que la emoción moral pasa a ser fuente de moción estética: altísimo don concedido sólo a espíritus doblemente privilegiados por la virtud y por el ingenio. (Menéndez Pelayo 1897:89)

No es tan generoso don Marcelino, en cambio, con algunos de los seguidores de Fernán Caballero, en los que persisten los defectos –idealización, sentimentalismo– pero acrecentados, y no equilibrados por ninguna de sus virtudes:

> No puede decirse que fuera estéril la obra de Fernán Caballero; pero sus primeros imitadores lo fueron más bien de sus defectos que de sus soberanas bellezas, y en vez de mostrar nuevos aspectos poéticos de la vida, confundieron lo popular con lo vulgar y lo moral con lo casero, creándose así una literatura neciamente candorosa, falsa en su fondo y en su forma, y que sólo las criaturas de corta edad podían gustar sin empalago. (Menéndez Pelayo 1897:89)

[179] En general, Marcelino Menéndez Pelayo fue poco dado a hablar sobre los escritores contemporáneos. En su discurso de recepción de Benito Pérez Galdós en la Real Academia afirma: "Al hablar de literatura contemporánea, yo vengo como caído de las nubes, si me permitís lo familiar de la expresión. Me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos, y por eso encuentro la pluma difícil y reacia para salir del círculo en que voluntaria o forzosamente la he confinado" (Menéndez Pelayo 1897:82)

También José María Pereda tenía cualidades para atraerse la atención y el aprecio de Menéndez Pelayo[180]: montañés como él, católico, ideológica y estéticamente conservador, la relación entre novelista y crítico era muy estrecha, como atestiguan los cientos de cartas que intercambiaron a lo largo de los años, al igual que el panegírico póstumo que el crítico dedicó al novelista a su muerte en 1906. Tan estrecha era la relación entre ambos, y tan cercanas sus vivencias y sus intereses, que el propio don Marcelino reconoce sus dificultades para juzgar las obras de Pereda –que prologó y reseñó de forma constante-:

> Nunca he acertado a leer los libros de Pereda con la impasibilidad crítica con que leo otros libros. Para mí (y pienso que lo mismo sucede a todos los que hemos nacido de peñas al mar), esos libros, antes que juzgados, son sentidos. Son algo tan de nuestra tierra y de nuestra vida, como la brisa de nuestras costas o el maíz de nuestras mieses. Pocas veces un modo de ser provincial ha llegado a reducirse con tanta energía en forma de arte. (Menéndez Pelayo 1884:339)

Con otros novelistas, en cambio, Menéndez Pelayo mantenía una amistad entrañable a pesar de las diferencias ideológicas que los separaban. Es el caso, por ejemplo, de Valera, liberal en lo político y escéptico en lo religioso, a quien Menéndez Pelayo admira principalmente como crítico:

> Tiene el señor Valera cualidades de escritor y de crítico que le apartan mucho de casi todo lo que por España vemos... El señor Valera es literato verdadero, no pertenece a la categoría de los críticos que hablan del arte desde fuera del arte, corno quien ve la función desde barreras. Tiene, sin duda, principios generales y seguros de crítica y de estética, y alguna vez los ha manifestado, pero posee sobre todo un gusto infalible y un tino práctico maravilloso. En cuestiones de crítica no se equivoca nunca, y, dada la falibilidad de los juicios humanos, casi pueden tenerse por infalibles sus decisiones. Podrá el señor Valera diferir de las ideas del autor del libro que juzga, podrá juzgarlas mal y equivocarse en cuanto a la materia, pero en cuestión de forma, es decir, de arte, se le puede creer a ciegas. (Menéndez Pelayo 1878:109-110)

Algo más lejano ideológicamente estaba Menéndez Pelayo de otro de los novelistas fundamentales del siglo XIX, Benito Pérez Galdós, a quien sin embargo apadrinó en su presentación en la Real Academia, y a quien dedicó un más que elogioso discurso, en el que lo caracteriza como el novelista por excelencia del último tercio del siglo XIX. "Hablar de las novelas del señor Galdós es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años", afirma allí. (Menéndez Pelayo 1897:86). Allí, también, se elogian los *Episodios Nacionales* ("una de las más afortunadas creaciones de la literatura española en nuestro siglo", Menéndez Pelayo 1897:93) así como varias de sus

[180] Sobre la valoración de Pereda y Galdós en la obra de Menéndez Pelayo, véase Magdalena Aguinaga Alfonso (2002)

novelas, pero sobre todo una, *Fortunata y Jacinta*, que don Marcelino creía la culminación de la novelística de Galdós:

> Pero hay entre estas novelas de Galdós una que para nada necesita del apoyo de las demás, sino que se levanta sobre todas ellas cual majestuosa encina entre árboles menores, y puede campear íntegra y sola, porque en ninguna ha resuelto con tan magistral pericia el arduo problema de convertir la vulgaridad de la vida en materia estética, aderezándola y sazonándola —como él dice— con olorosas especias , lo cual inicia ya un cambio en sus predilecciones y manera. Tal es *Fortunata y Jacinta*, libro excesivamente largo, pero en el cual la vida es tan densa; tan profunda a veces la observación moral; tan ingeniosa y amena la psicología, o como quiera llamarse aquel entrar y salir por los subterráneos del alma, tan interesante la acción principal en medio de su sencillez; tan pintoresco y curioso el detalle, y tan amplio el escenario, donde caben holgadamente todas las transformaciones morales y materiales de Madrid desde 1868 a 1875, las vicisitudes del comercio al por menor y las peripecias de la revolución de septiembre (1897:100-101)

Los novelistas hasta aquí mencionados (Pereda, Valera, Galdós...) caben dentro del denominado "realismo decimonónico", que encajaba sin dificultad en las preferencias estéticas de Menéndez Pelayo. Mayor dificultad tenía en cambio don Marcelino para aceptar la deriva del llamado "naturalismo" francés: sobre todo, le reprochaba su excesivo mecanicismo psicológico, su determinismo ideológico y la crudeza monótona de muchas de sus imágenes

> Hoy todo aquel estrépito ha pasado con la rapidez con que pasan todos los entusiasmos ficticios. Muchos de los que bostezaban con la interminable serie de los Rougon Macquart y no se atrevían a confesarlo, empiezan ya a calificar de pesadas y brutales aquellas narraciones; de trivial y somera aquella psicología, o dígase psicofísica; de bajo y ruin el concepto mecánico del mundo, que allí se inculca; de pedantesco o incongruente el aparato pseudo-científico con que se presentan las conclusiones del más vulgar determinismo, única ley que en estas novelas rige los actos, o más bien los apetitos de la que llaman bestia humana, víctima fatal de dolencias hereditarias y de crisis nerviosas; con lo cual, además de decapitarse al ser humano, se aniquila todo el interés dramático de la novela, que sólo puede resultar del conflicto de dos voluntades libres, o bien de la lucha entre la libertad y la pasión. (Menéndez Pelayo 1897:98)

Pese a esta oposición radical al naturalismo, Menéndez Pelayo reconoce en él ciertos valores, sobre todo en lo que tiene de movimiento renovador de la narrativa española:

> Había, no obstante, en el movimiento naturalista, que en algunos puntos era una degeneración del romanticismo, y en otros un romanticismo vuelto del revés, no sólo cualidades individuales muy poderosas, aunque por lo común mal regidas, sino una protesta, en cierto grado necesaria, contra las quimeras y alucinaciones del idealismo enteco y amanerado; una reintegración de ciertos elementos de la realidad dignísimos de entrar en la literatura, cuando no pretenden ser exclusivos; y una nueva y más atenta y minuciosa aplicación, no de los cánones científicos del método experimental, como creía disparatadamente el patriarca de la escuela, sino del simple método de observación y experiencia, que cualquier escritor de costumbres ha usado; pero que, como todo

> procedimiento técnico, admite continua rectificación y mejora, porque la técnica es lo único que hay perfectible en arte. (Menéndez Pelayo 1897:98)

¿Y qué hay de los escritores españoles adscritos al movimiento naturalista? A Blasco Ibáñez no lo menciona ni una sola vez en sus escritos, mientras que de doña Emilia Pardo Bazán –autora de *La cuestión palpitante*-, Menéndez Pelayo se resiste a aceptar que se trate de una naturalista en sentido estricto, dadas sus creencias cristianas, y de la que prefiere más bien sus libros menos naturalistas, más de su gusto:

> Y por eso yo y otros muchos seguimos creyendo que en la señora Pardo Bazán la poesía y el idealismo y la inspiración cristiana son lo natural y lo espontáneo, y que el naturalismo es lo artificial, lo postizo y lo aprendido, y que por eso lo uno tiene vida, frescura e irresistible arranque, mientras lo otro parece lánguido y muerto como todo lo que se hace obedeciendo a una receta o fórmula que se toma de lo exterior y que no ha encarnado verdaderamente en el alma. Y he aquí la razón por que yo deseo que mi buena amiga nos dé muchos, muchos libros de historia pintoresca, por el estilo de este San Francisco , y pocas, muy pocas novelas naturalistas, aunque tengo tal debilidad por todo lo que sale de su pluma, que hasta esas mismas novelas las devoro con avidez, yo, que tanta fatiga suelo sentir cuando me cae en las manos alguna novela moderna de esas que, según dice, le ponen a uno delante el espectáculo de la realidad, que suele ser muy aflictivo o muy trivial espectáculo. (Menéndez Pelayo 1886:32)

Tampoco Leopoldo Alas, *Clarín*, recibe excesivos elogios por su novelística, próxima, si no plenamente inscrita en el naturalismo. Pese a la amistad que les unía (se denominaban mutuamente como "querido amigo y condiscípulo"), las menciones al escritor asturiano son escasas, y casi siempre en virtud de su labor como crítico, para citar alguna de sus opiniones literarias. De hecho, la única opinión de Menéndez Pelayo sobre *La Regenta* debemos buscarla en sus cartas, y en especial en una que envió al propio Clarín con motivo de la lectura de la primera parte de la obra:

> La narración me parece magistral, y el diálogo muy sabroso. En cuanto a las figuras principales, el Magistral y la Regenta, las encuentro demasiado complicadas y, por decirlo así, compuestas y menos próximas a la realidad que los personajes secundarios, en los cuales ha estado Vd. felicísimo, creando tipos dignos del mismo Balzac o del mismo Flaubert. Con todo (y se lo digo a Vd. con ingenuidad de verdadero amigo), no me acaban de parecer artísticos ciertos tonos crudos que harán de fijo que las gentes de Oviedo le saquen a Vd. los ojos. No conozco bastante aquel pueblo para juzgar de la entera exactitud moral de las descripciones de Vd., pero me figuro que Vd., siguiendo su natural tendencia poética y contradiciendo el sistema realista que profesa, ha idealizado un tanto la corrupción de aquellas gentes que, según yo me las imagino, deben ser más soporíferas y vulgares que perversas... En conjunto, y prescindiendo de tal cual rasgo volteriano, que tampoco quisiera ver en la pluma de Vd.; y de la tristeza que comunica al libro la presencia de tanto cura, el libro me parece muy notable, aunque poco naturalista, lo cual en boca mía es un elogio. (Menéndez Pelayo 1885)

En estos juicios se contiene por tanto el resumen del gusto novelístico de Menéndez Pelayo: un realismo limpio, moral y fiel, alejado de los mecanicismos y las repugnantes descripciones del naturalismo.

6.10.3.- Recapitulación

No es necesario insistir una vez más en la importancia de Marcelino Menéndez Pelayo en la configuración de la filología española contemporánea. Sus obras, en especial sus obras magnas (los *Heterodoxos*, la *Antología de poetas líricos castellanos*, las ediciones de Lope, los *Orígenes de la novela*...) vienen a completar los huecos en los que el propio don Marcelino, a la hora de plantearse escribir una historia de la literatura, sentía que hacían falta monografías exhaustivas, y son obras de referencia aun hoy en sus respectivos ámbitos. Con respecto a la tradición anterior, Menéndez Pelayo viene a ser una culminación y una recopilación enjundiosa y ampliada; con respecto a las líneas de la crítica posterior, es un punto de partida.

En efecto, como se ha visto, Menéndez Pelayo no se limitó a aplicar los planteamientos de la crítica romántica, en especial la heredada de Alemania. Compartía con ella, es cierto, su idea de la existencia de una nación española con unos rasgos definitorios, rastreables en la literatura; lo alejaba de ella, en cambio, su predilección estética por el clasicismo, y su rechazo, al menos inicial, de toda literatura popular. Donde más se parece Menéndez Pelayo a los críticos románticos es en sus acercamientos al drama nacional del Siglo de Oro, donde, sin embargo, su enorme influencia contribuyó a sustituir a Calderón por Lope de Vega en el centro del canon, de forma, podríamos decir, definitiva.

Junto al clasicismo, decíamos antes, el catolicismo y el nacionalismo son los otros dos elementos fundamentales de la crítica de don Marcelino, y son, además, rasgos inseparables, porque para Menéndez Pelayo la nación española y la religión católica son una misma cosa. Sus creencias, en cambio, no le impedían –como sucederá con otros críticos católicos– apreciar o al menos estudiar en profundidad las obras contrarias a la moral cristiana (las imitaciones de la *Celestina*, las novelas naturalistas...): su juicio estético lograba, al menos parcialmente, liberarse de su rechazo moral para aceptar, allá donde lo hay, el valor artístico de dichas obras.

En definitiva, Menéndez Pelayo contribuyó a asentar los fundamentos de la filología de comienzos del siglo XX en aquellos ámbitos en los que centró su atención, mientras que en aquellos otros que le resultaban más ajenos, como la poesía épica

medieval, se convirtió en portavoz de su maestro Milá y Fontanals o en vocero de su sucesor, Menéndez Pidal. Su relevancia como crítico y como historiador fue además reconocida prácticamente de inmediato, condicionando así la historiografía literaria del primer tercio del siglo XX, que lo toma como maestro y como referencia básica.

6.11.- Ángel Salcedo Ruiz: *Resumen Histórico-crítico de la Literatura Española*

Ángel Salcedo Ruiz –o Salcedo y Ruiz-, escritor, jurista militar e historiador católico y moderadamente conservador, es autor de una obra variada y extensa. Como historiador y biógrafo, dedicó estudios a *Un bastardo insigne del Gran Duque de Alba: (El Prior D. Hernando de Toledo)* (1903), a *Ignacio de Loyola. Narración histórica* (1898) y a *Francisco Silvela* (1888). Como historiador, es autor de una *Historia de España* (1914), de *La época de Goya: historia de España e Hispano-América desde el advenimiento de Felipe V hasta la Guerra de la Independencia* (1924) y de *El anticlericalismo y las órdenes religiosas en España: (historia, crítica, derecho)*, que firmó con el seudónimo de "Máximo". Por último, en su aspecto de jurista militar, es autor de unas conferencias sobre *Evolución del Derecho militar en las naciones modernas* (1902-1903, publicadas en 1910), así como otro sobre *Substantividad y fundamento del derecho militar*, leído en el acto de su ingreso en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas (1913).

Entre esta amplia y variada obra histórica, no son muy abundantes sus investigaciones propiamente literarias. Escribió, a caballo entre la literatura y la historia, un discurso titulado *Estado social que refleja el Quijote* (1910), pero sobre todo la obra que interesa para este estudio, su *Resumen Histórico-crítico de la Literatura española según los estudios y descubrimientos más recientes*, publicada por primera vez en 1910 y que gozó de varias ediciones ampliadas en poco tiempo: el volumen único de la primera edición se transformó en cuatro volúmenes en la de 1915-17, en la que el título sufre además una ligera variación: *La literatura española. Resumen de historia crítica. Segunda edición refundida y muy aumentada. Ilustrada con profusión de retratos y de reproducciones de documentos, monumentos, etc.*

Esta obra, como vamos a ver, presenta unas características singulares, que lo acercan más a las *Historias de la literatura española comparada con la extranjera* de la década posterior, que a sus inmediatas antecesoras o a sus contemporáneas.

6.11.1.- Planteamientos generales

6.11.1.1.- Concepto de literatura

La obra de Salcedo Ruiz incluye una introducción del autor en la que explica los principios que le han guiado al escribirla. En ella podemos apreciar, por ejemplo, que el autor parte del principio comparatista de la intensa relación de las literaturas europeas[181]. Tanto es así, que se llega a plantear acabar con el concepto romántico de "literaturas nacionales"; pero Salcedo Ruiz no llega tan lejos, sosteniendo –aquí y a lo largo de toda la obra– la identidad propia de la literatura española, que dimana del carácter esencial del pueblo que la crea:

> Ha podido decir Brunetiére que no hay Literatura francesa, ni española, ni alemana, italiana o inglesa, sino sencillamente europea; y aunque rechacemos como exagerada esta afirmación, ya que la índole de cada pueblo imprime su sello característico, si no en todas, en muchas o algunas de las manifestaciones de su ingenio, ella indica la tendencia de los estudios modernos, y justifica la necesidad creciente de la *Literatura comparada*, porque es imposible conocer, ni aun elementalmente, la particular de ninguna nación sin tener, ante todo, una idea clara de sus relaciones con las otras. (Salcedo Ruiz 1910:7)

Esta visión europeísta de la literatura se plasmará en la historia de Salcedo Ruiz en una especial insistencia en las influencias entre literaturas, en especial en aquellos momentos en que estas influencias condicionan la evolución posterior de la propia literatura nacional.

En sus valoraciones literarias o estéticas, en cambio, Salcedo Ruiz no es nunca especialmente original. Tampoco es esa su intención. De hecho, ya desde el comienzo declara sus deudas hacia Menéndez Pelayo, sobre todo, pero también hacia Milá y Fontanals y Menéndez Pidal, a quienes seguirá particularmente en el tema de la épica medieval castellana, como tendremos oportunidad de ver más adelante. Por lo demás, Salcedo Ruiz es poco dado a realizar proclamas estéticas generales, salvo una tímida defensa del necesario equilibrio entre la rigidez de las normas y la libertad creativa del artista, enunciada al estudiar la llegada del Neoclasicismo francés a España:

> Sujetándose a las reglas quizá el capaz de una obra maestra únicamente logre hacerla mediana; mas el necio y el mediocre son mucho más dañinos y detestables en libertad que sujetos a una disciplina severa. ¿Qué han de hacer abandonados a su instinto? Disparates. Y esto es lo que sucedía al arte español cuando finalizaba el siglo XVII. (Salcedo Ruiz 1910:377)

6.11.1.2.- Concepto de nación

Los principios comparatistas que parecen iluminar la historia de Salcedo Ruiz, paradójicamente, no conllevan una similar interrelación de la literatura española con

[181] Así lo aprecian también Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández Figares (2005:147-151)

otras literaturas peninsulares ("regionales", en palabras de Salcedo), ni con la literatura hispanoamericana, salvo muy escasas excepciones –Sor Juana Inés, Rubén Darío-:

> Lo que no ha sido materialmente hacedero es comprender, dentro de los límites de la obra, siquiera hubiera sido de un modo somero, las literaturas regionales, ni las hispanoamericanas, complemento de la castellana, como hubiera sido nuestro deseo; pero de satisfacerlo hubiese resultado el libro voluminoso en demasía. (Salcedo Ruiz 1910:8)

La literatura española incluye por lo tanto todo lo escrito en castellano, y lo que lo rodea (cronológicamente, sus antecedentes; geográficamente, las literaturas europeas con las que se interrelaciona y que influyen en ella) sirven tan sólo como apoyo para explicar sus características o su deriva a través de la historia; las literaturas "regionales" y la hispanoamericana no son, por tanto, parte de lo español, sino otros elementos externos de los que, precisamente, Salcedo Ruiz prescinde casi en su totalidad. Lo dicho en el apartado anterior respecto a los impulsos comparatistas de Salcedo Ruiz no significa, naturalmente, que sea un historiador antinacional, ni siquiera antinacionalista. Las alabanzas a la propia historia y sobre todo a la propia literatura, así como su aceptación del principio de que la literatura española representa los principios y sentimientos de la nación, lo convierten en heredero, más de lo que él querría, quizás, de las concepciones nacionalistas románticas del siglo XIX. Hemos visto ya cómo, en su opinión, tras la división de la Romania en naciones, cada una de ellas adquirió sus peculiares características, que a su vez pasaron a reflejarse en su literatura nacional.

Así, por ejemplo, Salcedo Ruiz identifica seis elementos como característicos de la literatura del Siglo de Oro español: "El espíritu religioso, o, mejor dicho, católico", el "desenfado moral", el "españolismo", el "sentir caballeresco", el "buen humor" y las "influencias extrañas" (el Renacimiento, Italia, etc.). A excepción de la última de estas características, que responde más al talante comparatista inicialmente expresado, las demás pueden considerarse como una caracterización bastante clásica –heredera directa de las caracterizaciones románticas– de la nación, definida a partir de la religión, la caballerosidad y el patriotismo, unido a cierta ligereza moral.

6.11.1.3.- Concepto de historia

El *Resumen-Histórico* de Salcedo se organiza atendiendo a dos principios: el cronológico, que establece periodos de extensión diversa, y el de la clasificación por géneros, del que depende la distribución de cada uno de esos periodos. De esta manera,

se sitúa en la línea de los historiadores del siglo XIX y principios del XX que sitúan el elemento narrativo por encima del taxonómico.

Por otra parte, como se ha indicado más arriba, Salcedo Ruiz reacciona en contra de la división estanca de las literaturas nacionales, propugnando en cambio una mayor importancia del comparatismo, lo que lo acerca a los manuales de *Literatura española comparada con la extranjera* que proliferaron en los años 20, y que, como ya hemos apuntado también, tiene una motivación histórica: el origen común de las naciones europeas en la Antigüedad, durante la cual sus destinos y caracteres eran indistinguibles:

> El primer hecho –hecho verdaderamente capital– en que se ha de fijar el que quiera conocer la *historia de la Literatura española*, es que durante la edad antigua las regiones occidentales de Europa... contenían un conjunto de tribus o pueblos diferentes; pero con caracteres comunes que los hacían a todos ellos homogéneos, tanto por lo que se refiere a las razas de que procedían, como a las vicisitudes que atravesaron y al grado de cultura que adquirieron. (Salcedo Ruiz 1910:9)

Esta primera unidad europea se fragmentaría posteriormente, tras la desaparición del elemento latino unificador, dando lugar a diferentes pueblos y, consecuentemente, a diferentes literaturas –afirmación gracias a la cual Salcedo Ruiz logra compaginar su impulso comparatista con la redacción de una historia literaria de una única nación y un único idioma-:

> Poco a poco aquella masa homogénea se fue diferenciando a influjo de la complexión moral que iba adquiriendo cada pueblo por efecto de sus peculiares antecedentes étnicos, del clima y condiciones geográficas de la comarca que le había tocado en suerte, o de las vicisitudes históricas, que cada uno experimentaba en su desarrollo. De este modo, muy lentamente, fueron surgiendo las naciones o patrias modernas, y con ellas sus respectivas literaturas nacionales. En nuestra nación hubo un elemento –la epopeya nacional– que, fuera o no inspirado en sus orígenes, o simplemente excitado o modificado por la epopeya francesa, fue, desde luego, factor eficacísimo de diferenciación, y dio a nuestra literatura un carácter indígena o autónomo. (Salcedo Ruiz 1910:154)

Esta concepción de la unidad de las naciones europeas se une además con un cierto complejo de inferioridad respecto al papel de España en el concierto de las naciones: así, al tratar de las causas de la decadencia, y del lento renacer de la nación española después de ella, Salcedo Ruiz afirma:

> Desdicha política y social para España fue que la ilusión de su grandeza no se desvaneciera con la grandeza misma, pues de haber sucedido así, habría empezado desde luego un trabajo eficaz de reconstitución nacional sobre bases más ceñidas a nuestro positivo valer, y, por tanto, más razonables. (Salcedo Ruiz 1910:149)

En la misma idea, pero de forma más clara y contundente aún, insistirá al tratar del predominio francés en Europa durante el siglo XVIII, afirmando lo que Núñez Ruiz y Campos Fernández Figares (2005:147) califican como "el error de intentar ser cabeza del mundo":

> Aunque para nosotros sea un poco mortificante, necesario es rendirse a la verdad de que Francia está mejor dotada por la Naturaleza que nuestra Península para predominar en Europa... Eso es lo natural, y no dimana de que valgan ellos, individualmente mirados, más que los españoles, sino de que son y han sido siempre más, y más unidos entre sí, y más ricos, y mejor situados en el continente al efecto del predominio. (Salcedo Ruiz 1910:371-2)

El propio Salcedo Ruiz es consciente de la novedad que estos planteamientos suponen, hasta el punto de, con cierto orgullo, sin duda, apuntar que las historias de la literatura y manuales publicados antes del suyo han quedado obsoletos, por estar basados únicamente en el concepto de literatura nacional:

> Esta renovación, puede decirse total, de la *Literatura española*, hace inútiles, por anticuados, los libros y manuales que ahora circulan, ya para la enseñanza en las Universidades e Institutos, ya para conocimiento del público culto, pero no especialista en la materia. (Salcedo Ruiz 1910:7)

6.11.1.4.- Periodización

Salcedo Ruiz dice ser contrario a las divisiones temporales en las historias literarias, debido a la continuidad que caracteriza a esta materia:

> ...si en la historia política son arbitrarias las divisiones cronológicas, en la literatura son imposibles; porque las tendencias que brotan en un periodo continuaron en los siguientes, coexistiendo con las propias de éstos, y aun luchando por el predominio en el favor del público. Así se mezclan unas con otras tendencias y no hay posibilidad de acoplarlas a épocas precisas. (Salcedo Ruiz 1910:395)

Pese a esta afirmación de principios, la historia de Salcedo Ruiz se divide, con respecto al criterio temporal, en los apartados "Precedentes ante-romanos de nuestra historia literaria", "El latinismo", "Los romances y sus primeras manifestaciones literarias", "Los primitivos", "La segunda Edad Media", el "Siglo de Oro", "El siglo XVIII" y "Nuestra literatura moderna". Llama sin duda la atención la nula homogeneidad en la denominación de los periodos: "segunda Edad Media" es un término histórico; "Siglo de Oro" es propiamente literario (o artístico) y valorativo; "siglo XVIII" es meramente temporal mientras que "literatura moderna" es un término ambiguo para englobar la "anarquía" que, según Salcedo, se apodera de la literatura tras la desaparición del Neoclasicismo. Al comienzo de cada periodo, Salcedo esbozará un cuadro de la historia política y cultural de la época, dividida en este caso por reinados.

Al igual que sus denominaciones, tampoco la extensión dedicada a cada periodo es homogénea: las primeras etapas reciben un tratamiento muy breve, al igual que el siglo XVIII y la "literatura moderna" (apenas cuarenta páginas para los siglos XVIII y XIX), mientras que el Siglo de Oro, periodo central de la historia literaria de Salcedo, ocupa varios capítulos, y no de escasa amplitud.

De hecho, la subdivisión del Siglo de Oro en varios capítulos sucesivos, además de demostrar la importancia de este periodo en la historia literaria española tal y como la concibe Salcedo, sirve también para advertir la subdivisión que opera en el siguiente nivel a la división en periodos: la clasificación por géneros. Así, el Siglo de Oro se presenta en los capítulos "El Siglo de Oro (La didáctica)", "El siglo de oro (La novela)", "Poesía épica y lírica en el Siglo de oro", "El siglo de oro (Literatura religiosa)", "El siglo de oro (El teatro)". Similar clasificación, encabezada generalmente por los géneros en prosa (didáctica, historia, oratoria, novela...), se aplica en todos los periodos, de forma además estricta y estanca, hasta el punto de subdividir las obras de un mismo autor (Cervantes, Lope o Quevedo son los ejemplos más llamativos) para hacerlos aparecer, tantas veces como sean necesarias, en el apartado dedicado a cada género. Además, el hecho de analizar cronológicamente cada género hasta el final de cada periodo, y volver al comienzo con el siguiente, da lugar a paradojas como que se presente antes la obra de Gracián que la de Garcilaso o Juan del Encina.

6.11.2.- Análisis detallado

6.11.2.1.- Edad Media

Como corresponde a su concepción de la literatura española como parte de un continuo europeo más amplio, Salcedo Ruiz inicia su historia desde la época prerromana, en la que dedica un apartado a los pueblos celtas e iberos, y por supuesto al euskera o "euskaro", del que niega –contradiciendo así a Cejador– que tenga ninguna relación genética con el castellano. También niega Salcedo la hipótesis, defendida por ejemplo por Amador de los Ríos, de que los escritores hispanolatinos tuvieran unas características que permita clasificarlos como "españoles", y desde luego niega que fueran estas cualidades –o mejor, defectos– las que llevaron a la decadencia de la literatura latina:

> Algunos críticos modernos han creído notar en los literatos provincianos, sobre todo en los de África y España, ciertos caracteres regionales que los distinguen del fondo común del Imperio. Y ya puestos a observar estas cosas, han reparado que los españoles inficionaron a la Literatura latina con el énfasis y vana pompa de las palabras,

> y la sutileza, ingeniosidad y refinamiento de los conceptos; de ser así... nuestras Letras habrían adolecido antes de nacer de dos de sus principales achaques: el abuso de color y de los recursos pintorescos, y el conceptismo. Parece, sin embargo, que la sutileza está más bien en tales críticos que en los censurados por ellos. (Salcedo Ruiz 1910:22)

Salcedo Ruiz defiende, por lo tanto, que el nacimiento de las naciones modernas se produce tras la desaparición del Imperio romano, y como un proceso lento y progresivo. Así, afirma con una visión muy distinta de la de muchos de sus contemporáneos, "es un anacronismo atribuir patriotismo franco o patriotismo visigodo a los súbditos de los reyes merovingios o de los reyes sucesores de Ataúlfo" (Salcedo Ruiz 1910:24). Tras esta primera división en naciones, sucede lo que Salcedo denomina "edad heroica", en la que el pueblo todavía no ha alcanzado su organización definitiva, y vive en interminables luchas internas y externas. Esta edad es la propia para la formación de la epopeya, primeras manifestaciones romances.

Durante este primer periodo, previo incluso a la formación de la literatura española como tal, Salcedo acentúa la importancia de dos influencias: la germánica, que se encuentra en el origen de los cantares de gesta que florecieron en Europa, y la francesa, cuya literatura épica es la más pujante en esta época, y que por ello analiza con detalle, pues "Este conocimiento es indispensable, no sólo para el de la española, sino para el de todas las europeas en la Edad Media" (Salcedo Ruiz 1910: 32).

Precisamente en el tema de la relación entre la primitiva poesía castellana y su equivalente francesa, frente a quienes niegan toda relación, y frente a quienes la exageran hasta negar que la española tenga un carácter propio y nacional, Salcedo se muestra partidario de una postura intermedia, que él deduce de las obras de los tres grandes maestros de la filología hispánica: Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal:

> Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, estudiando críticamente este problema sin ningún prejuicio patriótico, han llegado a las siguientes conclusiones: 1ª Nuestra epopeya medioévica se parece mucho a la francesa, como es natural, dadas la comunidad de origen y desenvolvimiento de ambas lenguas y la identidad de costumbres en aquellos siglos allende y aquende los Pirineos. 2ª Nuestra epopeya es verdaderamente nacional, o sea nacida de las entrañas mismas de nuestro modo de ser colectivo, y no al impulso de imitación extraña... y 3ª. Que a pesar de semejante independencia, la poesía épica francesa, más antigua y copiosa que la nuestra, influyó en ésta extraordinariamente. (Salcedo Ruiz 1910:40)

De esta forma, se acepta la existencia de una importante influencia de la épica francesa sobre la hispánica –afirmación que Menéndez Pidal sólo acepta para la épica tardía, por cierto-, pero al mismo tiempo se logra salvar la nacionalidad de esta última,

ambigüedad europeísta-nacionalista que recorre todo el manual de Salcedo Ruiz. Más pidaliana es en cambio la adscripción primordialmente castellana de los cantares de gesta españoles, una Castilla que comenzaba así, en la literatura y en la política, a alzarse como centro y cabeza de toda España:

> El *ciclo carolingio* nos vino de Francia, la leyenda de Bernardo del Carpio es leonesa, los demás temas de nuestra poesía épica primitiva son castellanos en el sentido estricto de la palabra, parecen reflejar en el orden literario el movimiento político, en cuya virtud el condado de Castilla, de tan obscuros orígenes históricos, afirmó vigorosamente su personalidad, separándose primero del reino de León, costituyéndose luego en monarquía independiente y alzándose, por último, con la hegemonía de toda la España cristiana, a que impuso sus reyes, su legislación, sus costumbres y su habla. (Salcedo Ruiz 1910:44)

Supone Salcedo Ruiz a estos cantares de gesta una formación "popular", es decir, colectiva y en la que participaron todas las clases sociales, desde las más humildes hasta las más cultas:

> ...no se ha de suponer en ningún canto épico popular una primera elaboración definitiva, sino, por lo contrario, una evolución constante, en virtud de la cual cada juglar que cantaba sobre un tema, tratado ya por sus antecesores, añadía al primitivo núcleo de la canción elementos nuevos, o inventados por él, o más frecuentemente, oídos a otras personas que no habían de ser siempre de la masa común, sino cultas, y era de este modo como colaboraban en la epopeya nacional todos los elementos sociales, altos y bajos, letrados y analfabetos. (Salcedo Ruiz 1910:55)

Además, estos primitivos cantares de gesta, y en particular el *Cantar de Mío Cid*, cumplían la norma romántica según la cual la literatura nacional expresaba el carácter del pueblo que lo creaba:

> ...si se añade, por último, que los héroes del cantar son cristianos a macha martillo, mas sin gazmoñería ni sutilezas teológicas, y que sólo desbarran un poquillo en punto a ortodoxia, por creer en agüeros, se ve cómo en el primer canto de los coleccionados por Per Abat, están todos los sentimientos fundamentales del alma castellana, según ella es, con sus buenas y malas partes, aunque predominando las primeras. (Salcedo Ruiz 1910:50)

También es pidaliana la idea de transmisión del espíritu de la epopeya de unas formas de expresión a otras. De hecho, según Salcedo Ruiz, esto es lo que básicamente diferencia a la epopeya francesa –la más importante en la etapa de los cantares, pero que no dejó descendencia– de la española, que si bien no ha conservado apenas muestras de cantares primitivos, en cambio ofrece una larga evolución posterior, de los cantares extensos a los breves, y a los romances, y finalmente al teatro nacional:

> Esta vida perenne de la epopeya ha tenido por consecuencia su constante transformación... Así, en los siglos XIV y XV, o quizá antes, a los largos cantares de gestas sucedieron los ligeros romances que ahora denominamos *viejos*, y en los siglos XVI y XVII, a los romances viejos los que ahora llamamos *artísticos*, escritos por los

> mejores poetas de aquella edad de oro de nuestras Letras... Y el teatro español debió en gran parte a esta sabia fecundación su poética lozanía y su inmenso éxito; porque el aliento del Cid es mágico, hace profunda e intensamente español a cuanto toca. Los españoles, en viendo al Cid o algo que al Cid se parezca, se sienten en presencia de su patria; la venerable figura del héroe de Vivar es para nosotros el único cuerpo en que puede encarnarse dignamente el alma nacional. (Salcedo Ruiz 1910:58)

Además de los géneros épicos o juglarescos, la primitiva Edad Media también ve el nacimiento de los géneros de clerecía, representantes de la otra gran clase social de la época. Obligados por la necesidad de comunicarse con un público popular, los clérigos debieron emplear la lengua del pueblo, el romance, e incluso crear una literatura adaptada al entendimiento de las clases indoctas. Dentro de esta escuela, Gonzalo de Berceo, sin ser, en opinión de Salcedo, un gran poeta, sí es en cambio un fino representante de la transmutación del espíritu castellano en literatura:

> Berceo no fue ciertamente un poeta soberano; pero su antigüedad, la riqueza de su léxico y la graciosa soltura con que manejó su dialecto riojano, el candor de su devoción, la fidelidad con que expresa el sentir popular en el orden religioso, su realismo en las descripciones y otras cualidades suyas netamente castellanas le hacen simpático a todos, y a muchos encantador. (Salcedo Ruiz 1910:63)

Lo que no hay, en opinión de Salcedo Ruiz –y en contradicción con la opinión de Menéndez Pidal– es una lírica primitiva castellana: la poesía lírica, durante la primera Edad Media, se escribe en gallego, a diferencia de los demás géneros religiosos. Como esta manifestación no entra dentro de lo castellano, y por tanto dentro de lo español, no interesará a Salcedo Ruiz:

> Es decir, que mientras las gestas épicas se cantaban en castellano; y en castellano, aunque con sus diferencias dialectales, escribían los eruditos o clérigos sus dictados o poemas, también del género épico, y en castellano escribíanse los Misterios que se representaban en las catedrales..., la poesía lírica tenía un lenguaje propio y especial: el galaico. Por eso no hay lírica castellana primitiva. (Salcedo Ruiz 1910:75)

La "Segunda Edad Media" está marcada, afirma Salcedo Ruiz, por "el retorno a los principios jurídicos, políticos y sociales que habían informado la civilización romana" (Salcedo Ruiz 1910:78); no resulta sorprendente por lo tanto la gran importancia dada a las obras históricas, legales y didácticas del rey Alfonso X, quien encabeza, cronológica y artísticamente, este periodo. Así, su importancia histórica es comparada con la del *Poema del Cid*, sobre todo porque en sus crónicas se encuentran, prosificadas, las huellas de los primitivos cantares castellanos:

> ...en cuanto a su importancia para la historia de la Literatura española, no es menester ponderarla; esas *prosificaciones* de los *cantares* son, con el Poema del Cid y la Crónica rimada, los únicos monumentos auténticos de nuestros oscuros orígenes literarios. (Salcedo Ruiz 1910:85)

Prácticamente como una prolongación de la obra del Rey Sabio se sitúa la de don Juan Manuel, lejano antecesor, viene a decir Salcedo, de la novela moderna, "y por tanto de la castellana" (Salcedo Ruiz 1910:97). Algo posterior, aunque igualmente importante en la evolución de la narrativa castellana, es el Arcipreste de Talavera, cuyo *Corbacho* supone, según Salcedo, un predecesor de la novela picaresca:

> ...le resultó, en vez de la plática ascética que había querido componer, un cuadro, lleno de color y rebosante de malicia, de las costumbres mundanas de su tiempo y en vez de añadir su nombre a la larga lista de los autores piadosos, lo estampó con indelebles caracteres al frente de otra lista bien diversa: la de los escritores picarescos castellanos. (Salcedo Ruiz 1910:100)

Pero sin duda el género literario fundamental de este periodo es el de los romances, transformación de la épica primitiva. Para Salcedo, esta evolución tiene sus paralelos en la evolución de otras literaturas europeas –recuperando así su tendencia comparatista-: los extensos cantares de gesta tienden a experimentar dos transformaciones simultáneas: se convierten en "poesía popular" en el peor de los sentidos, es decir, poesía de la *plebs* y no de la *demos* y, simultáneamente y como consecuencia de lo anterior, se convierten en poemas breves y fragmentarios, no creados sino desgajados de los extensos cantares anteriores (había pasado ya la "edad heroica" de los pueblos):

> ...la poesía épica popular sufrió en la segunda Edad Media profundas transformaciones. En primer lugar dejó de ser popular en el genuino y más noble sentido de la palabra pueblo, esto es, que ya no fue espiritual recreo de todas las clases sociales, sino sólo de la ínfima, pues las superiores o altas, sabiendo ya leer, gustaban más de la historia contenida en las crónicas, y de los poemas cultos o eruditos que de los rudos cantos del *mester de joglaría*. (Salcedo Ruiz 1910:106)
>
> Como consecuencia de esto mismo y del adelanto general de la cultura, faltó el ambiente de credulidad, hijo de la sencillez común, que es necesario a la formación de las epopeyas nacionales, y ya no se inventó nada nuevo, limitándose los cantores populares a repetir y glosar los temas antiguos, añadiéndoles episodios fantásticos adecuados a sostener el interés del auditorio plebeyo, único que ya les quedaba. (Salcedo Ruiz 1910:106)

Esta misma evolución paneuropea se experimentó en la poesía castellana, pero con importantes diferencias: el nuevo género breve y fragmentario –los "romances"– no supuso una degeneración de los cantares, sino su reverdecimiento; además, en esta línea, en España, a diferencia de otros países, la musa popular sí fue capaz de crear nuevos temas, sin limitarse a repetir y modificar los heredados de la época heroica:

> En toda Europa, y en Francia especialmente, madre del género, la poesía épico-popular sucumbió en esta evolución; pero es una singularidad, quizá la más notable de nuestra historia literaria, que aquí cobró esa poesía nueva y más lozana y brillante vida, transformándose los antiguos cantares en *romances*... Pasaron pues, a ser romances, o,

> mejor dicho, se disolvieron en estos breves cantares las gestas heroicas...; pero la musa popular, habiendo hallado este instrumento de expresión, elaboró nuevos cantares que no tenían su procedencia en los antiguos. (Salcedo Ruiz 1910:107)

También la lírica de esta época es una continuación de la del periodo anterior, ya que siguió estando dominada por la escuela galaico-portuguesa, la cual alcanzó un refinamiento técnico "que hasta el siglo XV no hubo de alcanzar la poesía castellana", a partir de una esencia "genuinamente popular", (Salcedo Ruiz 1910:111). Gracias a esta esencia popular, de hecho, logró trasmitir el espíritu del pueblo, pero no del pueblo castellano o español, sino del gallego o portugués:

> Pero el pueblo galaico-portugués infunde pronto sus sentimientos en esta *maneyra* tan fría y retórica, la impregna de su perenne vaga tristeza, del aroma de su vida campesina y marinera, y brota una poesía popular en que los gritos del corazón, las voces salidas del alma, son más admirables que el refinamiento de la métrica. (Salcedo Ruiz 1910:111)

Así pues, la poesía castellana de la Alta Edad Media quizás no pueda ofrecer una escuela lírica propia; en cambio, sí puede enorgullecerse, según Salcedo, de un autor peculiar, y que supone una de las cumbres de la literatura española medieval, y aun de la literatura española en su conjunto. Se trata de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y de su *Libro de Buen Amor*. Tan elevado concepto tiene Salcedo de esta obra que llega a afirmar que el discurso de Amor que en él se incluye "es de lo más hermoso, de lo más humano y de lo más profundamente moral que ha producido nunca la literatura" (Salcedo Ruiz 1910:122-3). En cuanto a la cuestión de la inmoralidad de la obra, Salcedo, crítico católico, recurre a dos subterfugios para exculpar al Arcipreste: el primero, situarlo en su época, en que la moral no era la misma que la contemporánea; el segundo, que podríamos calificar de "flaubertiano", consiste en afirmar que su obra es poética, no didáctica, pese a lo cual, dice, nunca olvida que finalmente es un poeta cristiano:

> A nuestro entender, el Arcipreste debe ser mirado por este concepto de la moralidad dentro de la época en que floreció, y sin el prejuicio de que su libro sean sus Memorias, ya por lo que se refiere a su verdadera biografía o actos que realizara en vida, ya tampoco a los sentimientos que realmente predominasen en su alma" (Salcedo Ruiz 1910:129)
>
> Es indudable, finalmente, que el autor del *Libro del Buen Amor* no era un apóstol ni un pedagogo, sino un poeta. Como poeta sentía y cantaba. Pero era un poeta cristiano, y en su obra se ve claro el fin ético transcendental de la superioridad del amor divino sobre todas las formas y manifestaciones del amor terreno. (Salcedo Ruiz 1910:131)

Sólo otros dos poetas del mester de clerecía, muy inferiores a su juicio al Arcipreste, merecen la atención de Salcedo. Se trata del Canciller Ayala y del rabí Sem

Tob. En cuanto a la escuela dantesca e italianizante, su principal representante, "el príncipe de los poetas dantescos españoles es Juan de Mena" (Salcedo Ruiz 1910:134-5). La opinión que Salcedo Ruiz expresa sobre la obra del cordobés es cuando menos tibia, y muy alejada de la defensa que realizarán Juan Chabás o Valbuena Prat: "Sobre todo el en segundo [en *Las Trescientas*] hay pasajes que justifican el entusiasmo de los contemporáneos y el elogio de Cervantes...; pero ¡qué diferencia entre Mena y Dante!" (Salcedo Ruiz 1910:135).

Los dos últimos reinos que según Salcedo Ruiz integran la Edad Media (el de Juan II y el de Enrique IV) son por lo demás consignados fugazmente: tan sólo el Marqués de Santillana, en el primero de ellos, y la sátira social de las *Coplas de Mingo Revulgo* o las *Coplas del Provincial* llaman su atención. De la muy baja opinión que Salcedo tiene de esta última literatura es buena muestra la frase con la que se cierra el capítulo: "Con esta repugnante literatura despedíase de nosotros la Edad Media" (Salcedo Ruiz 1910:142)

6.11.2.2.- Siglos XVI y XVII

Si la Edad Media terminaba con tan oscuros presagios, en cambio el periodo siguiente representa lo más elevado de la historia literaria castellana: los Siglos de Oro. Salcedo Ruiz no sólo incluye el reinado de los Reyes Católicos en dicho periodo, sino que considera que éste se extiende hasta el final del siglo XVII, es decir, que dura más de dos siglos sin interrupción ni subdivisiones internas, ya que pueden advertirse en este periodo características comunes, de entre las que destaca una, el españolismo o carácter nacional de toda la literatura de esta extensa época:

> A nuestro juicio, el periodo áureo comprende desde el advenimiento de los Reyes Católicos hasta la muerte de Carlos II, no sólo porque dentro de esos límites de tiempo fueron compuestas las obras maestras del ingenio español –empezando por la *Celestina*-, sino porque cuanto se escribió entonces –bueno, malo y mediano– tiene un sello inconfundible, que podría ser llamado *del españolismo*, o sea que, experimentando nuestros literatos y poetas, como no puede por menos que suceder siempre, influencias de fuera, especialmente italianas, no llegaron estas influencias, sino en raros casos, a poner en litigio su originalidad. (Salcedo Ruiz 1910:143)

Esta originalidad e independencia literaria es paralela a la época de esplendor del Imperio español, y decae ya durante el reinado de Felipe III, pero sobre todo con Felipe IV y Carlos II, reinados en los que ya la ilusión de grandeza española no pasa de ser una ilusión, y una ilusión peligrosa: "Cuando Carlos II pasó de esta vida hacía tiempo que

habían pasado la gloria, el poderío y el ingenio de la nación española. Todo había muerto. No quedaban más que el territorio y la raza" (Salcedo Ruiz 1910:150).

Hemos apuntado ya más arriba las características que Salcedo adjudica a la literatura del Siglo de Oro en general, pero convendrá recordarlas una vez más: "El espíritu religioso, o, mejor dicho, católico", el "Desenfado moral" (que sin embargo no entra en contradicción con el punto anterior, ya que "el vicio es siempre condenado por nuestros autores, y la virtud, siempre enaltecida", Salcedo Ruiz 1910:153); el "Españolismo", el "El sentir caballeresco", "El buen humor", y las "Influencias extrañas – El Renacimiento – Italia". En todo momento se esfuerza Salcedo por integrar lo europeo (las influencias del Humanismo italiano) con lo español y nacional (el caballerismo, la religiosidad), en un momento en el que, además, la marca nacional española (el españolismo) caracteriza a la literatura española, en su opinión.

También hemos apuntado más arriba la división por géneros que plantea Salcedo, y que se hace más evidente en el largo apartado dedicado al Siglo de Oro, ya que a cada género le corresponde un capítulo diferente: la didáctica, la novela, la poesía épica y lírica, la literatura religiosa y el teatro. Comenzando por la didáctica, Salcedo incluye en este apartado a los historiadores (entre los que destaca, cómo no, al padre Mariana), los escritores didácticos propiamente dichos –incluido Quevedo y su *Política de Dios*– y a los "científicos y literarios" (filólogos), entre los que incluye a Baltasar Gracián, autor a quien no defiende con la pasión de un Romera Navarro, pero que considera significativo del cambio crítico producido durante los siglos XIX y XX:

> Exige capítulo aparte por la importancia que le reconoce o da la crítica moderna, llegando los que pretenden aplicar a nuestra historia literaria la universal *revisión de valores* propuesta por Nietzsche, a considerar a este escritor como el más profundo y genial de los prosistas castellanos, sólo comparable al Arcipreste de Hita en el verso. (Salcedo Ruiz 1910:181-2)

El apartado dedicado a la novela española se inicia con los libros de caballería, muy someramente estudiados, pero sobre todo con la *Celestina*, obra maestra de la literatura española en opinión de Salcedo. Si en cuanto a la expresión sólo cabe hacerle un reproche (que sus personajes hablan en ocasiones con una erudición que no les corresponde), respecto al contenido en cambio Salcedo, al igual que hacía con el Arcipreste de Hita, se esfuerza por defender su moralidad, al presentar ejemplos de vicios justamente castigados:

> El pensamiento de *La Celestina* no puede ser más moral: nos muestra las horribles consecuencias que las pasiones y los vicios traen para el hombre. Y sin

> embargo, por licenciosa es tachada desde el siglo XVI, en que las gentes no solían asustarse con facilidad por faltas de esta índole. (Salcedo Ruiz 1910:193)

Tras estos primeros hitos fundacionales, Salcedo recurre una vez más a la clasificación por géneros, en este caso subgéneros: la novela pastoril, las sentimentales, bizantinas, históricas y geográficas, la picaresca, "otras novelas del Siglo de Oro" y tras ellas, como cierre o culminación, Cervantes, es decir, el *Quijote*, porque buena parte del resto de sus obras están repartidas por otros apartados de la obra. El subgénero más extensamente tratado, de los que se acaban de enumerar, es sin duda el de la novela picaresca. En él, destaca la obra fundadora, el *Lazarillo*, obra de genio que inicia la serie de novelas picarescas áureas:

> Que el que la escribió era escritor de cepa y novelista de genio, eso es indudable. *El Lazarillo*, a pesar de sus cortas dimensiones, es una obra maestra y, como casi todas las de esta categoría, germen fecundísimo de otras muchas: no sólo provocó las imitaciones y continuaciones que son de rigor, sino que inició o creó un género de novelas, *el picaresco*, que contribuyó poderosamente a dar a nuestra literatura del siglo de oro su fisonomía propia. (Salcedo Ruiz 1910:204)

También está altamente considerado por Salcedo Ruiz el primer continuador del *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que considera quizás algo inferior al original, aunque por escaso margen:

> El *Guzmán de Alfarache* es una imitación de *El Lazarillo de Tormes*; pero considerablemente ampliada y profundamente modificados los tipos, empezando por el protagonista, y la manera de ver la vida... En cuanto a la composición, dista muchísimo el libro de Alemán de la ligereza sutil y encantadora del *Lazarillo*. Aparte de ser el relato autobiográfico de aventuras harto más largo y complicado, tal relación va con una porción de cuentos intercalados y, lo que más es de notar, con sendos sermones morales a cada lance. (Salcedo Ruiz 1910:207)

Menor interés en cambio despiertan otras obras del género, como la *Pícara Justina* ("pobre de invención, licenciosa, y su lenguaje señala la introducción del conceptismo en la novela picaresca" (Salcedo Ruiz 1910:208), el *Buscón* de Quevedo (excesivamente pesimista y burlesco en opinión de Salcedo) o el *Diablo Cojuelo* o *Marcos Obregón*. Sin embargo, la idea fundamental de Salcedo sobre la picaresca es la de que esta novela, en contra de lo que tradicionalmente había dicho la crítica, y en especial la crítica extranjera, no refleja la sociedad española durante el Siglo de Oro, sino solamente lo más bajo, la "escoria" de esta sociedad, escoria que comparte con el resto de naciones europeas.

Llega así el manual de Salcedo Ruiz al análisis de la obra de Cervantes, o mejor dicho, al análisis del *Quijote* –puesto que, como se ha indicado, obras como *La Galatea*

o el *Persiles* ya habían sido analizadas en su apartado correspondiente–. La lectura que Salcedo Ruiz hace de la obra cervantina, aparte de los elogios a su originalidad y universalidad, se sitúa cercana a la de los románticos, así como de Menéndez Pelayo, al considerarlo primordialmente como un sujeto trágico más que cómico, y no como una ridiculización, sino como una purificación de los ideales caballerescos:

> Sin perder nada de su individualidad española, se ve muy claro que en el hidalgo loco el romanticismo caballeresco, el idealismo soñador no refrenado en sus justos límites por el buen sentido de la vida, se ha condensado de tal suerte y con tal intensidad, que ya no podrá crearse jamás un ser de fantasía que lo represente y simbolice mejor; cuanto se haga después por los ingenios de la humanidad ha de ser copia más o menos desfigurada de este valentísimo y finísimo caballero, enamorado del bien y de la justicia, que quiere realizar uno y otra en el mundo, y que está loco, no porque pretenda esto, que es la más noble cordura humana, sino porque lo intenta por un procedimiento inadecuado, y careciendo en absoluto de medios para que no resulte ridícula su generosa empresa. (Salcedo Ruiz 1910:227)

Además, Salcedo Ruiz adopta una postura ambigua en cuanto al españolismo de la obra de Cervantes, al afirmar, por una parte, su universalidad ("Es literatura, no española, sino universal, pues en todas las naciones ha florecido y florece, que en todas se han dado y dan aficionados y devotos de nuestro libro inmortal", Salcedo Ruiz 1910:228), y por otra parte identificarla como la obra superior de la raza española, la que haría que ésta fuera recordada más allá incluso de su propia historia:

> Él es monumento imperecedero del poder creador de nuestra raza. Y si llegase un día en que nuestra nación desapareciera y esta Península que habitamos volviese a la soledad de las edades prehistóricas, si quedaban en el mundo hombres ilustrados, la memoria de España sería venerada, porque se diría siempre: aquel pueblo que ya no existe, creó el *Quijote*. (Salcedo Ruiz 1910:229)

El estudio de la lírica y la épica durante el Siglo de Oro se inicia, debido al amplio concepto de Siglo de Oro propuesto por Salcedo, con los poetas de la época de los Reyes Católicos (entre ellos Gómez Manrique y Jorge Manrique), a los que dedica una sección breve antes de dar paso a los primeros líricos del siglo XVI. Entre ellos, a Boscán, como solía suceder en las historias literarias de la época, se le asigna una mayor importancia histórica que literaria: la de haber abierto "el cauce toscano, por donde honda, caudalosa y cristalina había de ir la corriente poética castellana" (Salcedo Ruiz 1910:245). Sin embargo, el verdadero poeta de esta escuela es Garcilaso, a quien Salcedo considera, sobre todo, un poeta de la forma, ya que en el fondo no le reconoce prácticamente ninguna originalidad:

> ...si por el fondo de sus composiciones cabe hacerle reparos, por la forma no hay más que posternarse y admirarle. La lengua castellano en los labios y en la pluma de Garcilaso es música que regala los oídos y se mete dulcemente en el alma: oyendo

> sus versos, no se atiende a lo que dicen, sino a la manera de decirlo; el encanto está en las palabras, no en las ideas. (Salcedo Ruiz 1910:248)

Un lugar superior en la estima de Salcedo ocupa Fray Luis de León, que supera a Garcilaso al unir la perfección formal con la profundidad de los pensamientos –más acordes con la sensibilidad del católico Salcedo que los requiebros amorosos de Garcilaso-:

> Que Fray Luis de León fue poeta soberano es indiscutible; a la insuperable perfección de la forma unió la grandeza de los pensamientos, y se ve claro que no tomó jamás la pluma para escribir versos sino cuando su alma estaba henchida de inspiración. (Salcedo Ruiz 1910:259)

Por otra parte, Fray Luis de León sirve para ejemplificar las dificultades en las que se ve inmerso el historiador al aplicar su estricta compartimentación por géneros, ya que, pese a tratar aquí brevemente su obra poética, se verá obligado a retornar a ella más adelante, cuando trate de la literatura religiosa en el Siglo de Oro.

En este punto, además, recurre Salcedo Ruiz a una nueva subdivisión, esta vez por escuelas ("escuela salmantina", "escuela aragonesa", "escuela valenciana", "escuela sevillana" y "poetas de Madrid"). Esta clasificación, advierte el autor, es puramente expositiva, y no responde, afirma, a una separación real entre autores, ni es posible aislar un conjunto de características propias de cada una de las escuelas. Entre los poetas que Salcedo invoca, cabe mencionar a los hermanos Argensola (representantes de la escuela aragonesa), a Fernando de Herrera o a Francisco de Rioja (de la escuela sevillana).

Algo distinto es el caso de los "poetas de Madrid", comenzando por el significativo hecho de que, dada su enorme disparidad, Salcedo ni siquiera los etiqueta como escuela. A este grupo pertenecen, en efecto, Miguel de Cervantes, Lope de Vega y, sobre todo, Francisco de Góngora, poeta que sirve de puente hacia el siguiente apartado, dedicado al culteranismo. Resulta significativo que, a comienzos de la década de 1910: Salcedo insista en la teoría de las "dos épocas de Góngora", una sencilla, popular, castiza, y otra culterana, esotérica y aristocratizante:

> La carrera literaria de Góngora se divide en dos épocas: la primera comprende los años de su residencia en Córdoba y Salamanca, y en ella el poeta pertenece verdaderamente a la pléyade de los andaluces, mejor dicho, a todos los sobrepuja menos a Herrera, con el que compite, aunque cultivando distinto género... En el segundo periodo de su vida artística aparece otro Góngora, distinto enteramente del anterior. Publica las *Soledades* y el *Polifemo*, en que se muestra como reformador de la poesía castellana, como jefe de escuela, como iniciador de un *modernismo* que había de conducir a las musas por caminos distintos de los que venían siguiendo desde Boscán y Garcilaso. (Salcedo Ruiz 1910:274-6)

Por otra parte, aunque Salcedo no llega a defender decididamente la estética culterana, lo cierto es que cuando menos la justifica, situándola en su contexto histórico como un "mal necesario" para evitar el estancamiento de la poesía europea y, en un nuevo contraste entre europeísmo y nacionalismo, defendiendo el origen español –es decir, la ascendencia castiza– de buena parte de las innovaciones gongorinas:

> Ciñéndonos a las bellas letras, digamos que la estrambótica exageración del clasicismo en que consistió *el gongorismo* en España y el *marinismo* en Italia, no era un progreso..., sino una decadencia; pero decadencia inevitable. Por el buen camino no se podía adelantar ya; habíase llegado a la perfección, y hubo que tomar por esa trocha para no estacionarse. (278)
>
> Por lo demás, él tenía en la tradición española sobrados precedentes para autorizar sus desmanes. Empezando por D. Juan Manuel, apenas habrá escritor de nota a que no se puedan sacar páginas, estrofas o cláusulas *gongorinas*. Pero lo que en éstos fue accidente hízolo Góngora substancia. (Salcedo Ruiz 1910:278)

El principal opositor a esta innovación, Quevedo, seguidor de Ledesma en el camino del conceptismo, es sin embargo alabado, no sólo por sus valores propios –que son muchos, según el historiador– sino también por algunas de sus iniciativas en defensa de la pureza de la poesía castellana:

> Quevedo, como poeta, tiene un puesto muy distinguido en el Parnaso español... Fue acérrimo adversario de Góngora, y contra el culteranismo luchó con todas sus armas, algunas tan de buena ley y adecuadas a su intento... como publicar las poesías de Fray Luis de León y otros maestros salmantinos. (Salcedo Ruiz 1910:279)

Curiosamente, tras alabar a unos y defender –al menos moderadamente– a otros, Salcedo salta a hablar de la decadencia de las letras españolas, y para ello elige, de entre la turbamulta de escritores de una y otra escuela, a una escritora hispanoamericana: Sor Juana Inés de la Cruz: "De los innumerables poetas y poetisas de la decadencia del Siglo de oro, citaremos únicamente a la monja mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, a la que sus contemporáneos, admirados, llamaron la décima musa" (Salcedo Ruiz 1910:281). Tampoco la épica culta del Siglo de Oro despierta gran admiración en Salcedo: "Lo cierto es que la épica castellana no estuvo en el siglo de oro a la misma altura que la lírica y la dramática" (Salcedo Ruiz 1910:282)

Muy distinto es en cambio el caso de la literatura religiosa: el hecho mismo de escindir este género de poesía en un capítulo aparte habla de la trascendencia que Salcedo le concede en el canon áureo. Además, como se encarga de recordar el propio autor, la religiosidad era uno de los rasgos propios de la literatura española del Siglo de Oro:

> Capítulo amplísimo debía ser éste para responder dignamente a su título. Si la religiosidad es, como dijimos, una de las notas características de nuestra Literatura en el *siglo de oro*, el desarrollo del género propiamente religioso debía ser, y en efecto lo fue, una de las consecuencias de aquel carácter genérico. (Salcedo Ruiz 1910:287)

La nómina de escritores religiosos de todos los géneros es en efecto abultada. En ella, además del ya mencionado Fray Luis de León –que aparecerá mencionado en dos subapartados, como prosista y como poeta– y de Fray Luis de Granada, se incluyen los poetas San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. El primero es el poeta místico por excelencia:

> Era San Juan de la Cruz un verdadero filósofo místico; la perfección humana está en la unión con Dios, y para conseguir esta unión es menester que alma se despoje resueltamente, no ya de todos sus afectos terrenales, sino de sus mismas potencias. (Salcedo Ruiz 1910:294)

En cambio, Santa Teresa es resaltada por su estilo castizo, por su habla popular castellana, que la convierte, más que en una escritora literaria, en un documento histórico y lingüístico:

> La extraordinaria importancia literaria de Santa Teresa dimana en mucha parte de que la Santa no era literata. Jamás escribió por escribir, ni por realizar la belleza componiendo artísticamente; su objeto único al tomar la pluma, lo mismo para escribir una carta que un libro, era sencillamente decir lo que tenía necesidad de comunicar a otras personas o que la obediencia religiosa con las menos palabras posibles, pues tenía gana de acabar cuanto antes, para volver a sus queridas meditaciones y oraciones o a sus obras activas. (Salcedo Ruiz 1910:301)

El último de los géneros literarios del Siglo de Oro analizado por Salcedo Ruiz es el teatro, comenzando, eso sí, no sólo desde el reinado de los Reyes Católicos, sino desde los orígenes mismos del teatro moderno, es decir, desde la desaparición del teatro latino y el surgimiento de los misterios medievales. Sin embargo, el teatro propiamente español puede decirse que comienza con Juan del Enzina, "padre del teatro español" (Salcedo Ruiz 1910:316). Tras él, autores como Gil Vicente, Torres Naharro y sobre todo Lope de Rueda contribuyeron a constituir plenamente el teatro en España: "El impulso dado por Rueda fue decisivo: la afición al teatro se hizo verdaderamente nacional". (Salcedo Ruiz 1910:328). Un lugar importante en la evolución del teatro español ocupa también Juan de la Cueva, por varios motivos:

> Cueva no era un gran poeta, ni un autor dramático de primera fuerza. Tiene, sin embargo, en nuestra historia literaria singularísima importancia, por tres razones: primera, que fue quien primer llevó al teatro asuntos nacionales contemporáneos; segunda, que fue igualmente el primer que hizo representar la leyenda de Don Juan; y tercera, que es la más interesante y transcendente, por haber llevado al teatro nuestra tradición épica en sus comedias. (Salcedo Ruiz 1910:328)

Pero el primer gran poeta dramático del Siglo de Oro español es Lope de Vega, autor popular y español por decisión propia, autor de una ingente obra poética que representa todos los aspectos sustanciales de la sociedad y de la vida del siglo XVII español:

> La segunda consecuencia es que Lope fuera el poeta verdaderamente representativo de la España de su tiempo. Aquella España desarrollábase, como todas las sociedades humanas, en diversidad de aspectos... únicamente Lope de Vega pudo reflejarlos todos, porque los vivió todos. (Salcedo Ruiz 1910:342)

Su vocación popularista, su españolismo y su capacidad creativa lo convirtieron así en el portavoz del espíritu nacional mismo, que se expresaba a través de sus obras y que el público (el pueblo) a su vez reconocía y aplaudía:

> ...en Lope de Vega el público español del *Siglo de oro* aplaudía principalmente, no la obra del escritor en sí misma, sino el reflejo en esa obra de los sentimientos, ideas, deseos y modo de ser colectivos. Lope de Vega era espejo y voz de la muchedumbre. (Salcedo Ruiz 1910:343-4)

De esta forma, y a diferencia de Cervantes, autor en el que se conjugaba lo español con lo universal, en Lope de Vega todo es puramente español, y decididamente de su época –lo que, para Salcedo como para los románticos, no tenía ninguna carga negativa:

> Por último, lo que hay más grande en la obra de Cervantes no es español sino universal o humano, de todas las naciones y de todos los tiempos... La obra de Lope, por lo contrario, es tan española y tan del Siglo de oro, que los que no sientan en español del Siglo de oro no pueden apreciarlo debidamente. (Salcedo Ruiz 1910:344)

Los autores que acompañan a Lope como forjadores del teatro nacional están un peldaño por debajo del Fénix. Así, por ejemplo, Tirso de Molina, Alarcón (defendido por Salcedo contra el gusto de su propia época), Rojas Zorilla o Moreto, a quienes se reconoce diversas prendas, pero se niega el cetro y el centro del canon dramático nacional. Sólo Calderón alcanzará un aplauso del público similar al de su predecesor:

> En vida disfrutó Calderón de tanta popularidad como Lope; el público acudía en tropel a sus comedias; el rey, los grandes y todas las clases sociales le aplaudían en coro; sus discretos eran gustados por todo el mundo, y nadie se atrevió a censurar su teatro. (Salcedo Ruiz 1910:360)

Sin embargo, tras este éxito desmesurado, la opinión crítica sobre Calderón sufrió violentos altibajos, como nota Salcedo. Hubo que esperar hasta el romanticismo, principalmente alemán, quien rescataría la obra calderoniana del olvido y lo colocaría en la cima de la producción dramática española, y aun europea:

> La reacción contra la crítica despectiva de Calderón, o mejor dicho, contra el teatro español del Siglo de oro, que se veía principal o exclusivamente representado por el autor de *La vida es sueño*, se produjo en el primer tercio del siglo XIX por el romanticismo alemán, enamorado de la Edad Media, de las catedrales góticas, de los cuadros prerrafaelistas, de *La Divina Comedia*, del espíritu libre de las preocupaciones clasicistas. (Salcedo Ruiz 1910:361)

Y sin embargo, siguiendo a su admirado Menéndez Pelayo, se resiste a coronar a Calderón como máximo representante de la dramaturgia nacional; tal honor corresponde a Lope de Vega, si bien, afirma salomónicamente, lo verdaderamente importante del teatro español de esta época es la producción colectiva, sin que los grandes genios despunten con gran diferencia sobre los demás:

> No hay razón para considerar a Calderón como el prototipo del arte dramática cristiana ni del español del siglo XVIII: tal honor, si corresponde a un individuo, es a Lope de Vega; pero más justo es darlo al grupo que comienza en Lope y en Calderón concluye. Nuestro teatro del Siglo de oro no tiene un Shakespeare; es una obra colectiva. (Salcedo Ruiz 1910:361)

El canon de la literatura dramática española del Siglo de Oro ha quedado por tanto reducido a media docena de nombres, capitaneados por Lope de Vega y Calderón de la Barca; Salcedo Ruiz, siempre contradictorio, se revuelve en un coletazo final contra la jerarquía que él mismo acaba de sancionar en su obra:

> Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moreto y Calderón son generalmente considerados como las seis figuras de nuestro teatro nacional; pero esta clasificación es algo arbitraria: con Rojas y Moreto hombréanse otros poetas a los que se suele colocar entre los autores de segundo orden. (Salcedo Ruiz 1910:369)

6.11.2.3.- Siglo XVIII

Se debe observar, antes que nada, que la extensión del apartado dedicado al siglo XVIII es, en comparación con el inmediatamente anterior, prácticamente ridícula: apenas una veintena de páginas, frente a las más de doscientas ocupadas por los Siglos de Oro. Además de la imposición de Francia como nación dominante –que responde por una parte al devenir histórico y por otra, como ya hemos visto, a cualidades inherentes a la propia nación francesa-, Salcedo Ruiz justifica este raquitismo en la escasa producción poética de este siglo, que se vuelca en cambio en los géneros didácticos y críticos, muchas veces escasamente literarios:

> El siglo XVIII es poco o nada poético: las facultades creadoras parecen atrofiadas. Y lo mismo el sentimiento. Es siglo de erudición y de crítica, y en este orden produjo obras muy notables, pero que pertenecen más a la historia de la cultura española que a las Bellas Letras, ya que están escritas generalmente en una prosa detestable, plagada de galicismo, no sólo de léxico, sino de construcción y concepto. (Salcedo Ruiz 1910:378)

En los géneros que sí pertenecen, estrictamente, a las Bellas Letras, Salcedo encuentra efectivamente poco que le parezca digno de elogio: en la novela, apenas menciona el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla, la *Vida* de Torres Villarroel o las *Cartas Marruecas* de Cadalso, sin deshacerse precisamente en elogios; en la poesía lírica, el juicio general es contundente: "Muchos fueron los poetas del siglo XVIII; per no hubo ninguno que merezca el calificativo de insigne, a no contar los que ya florecieron en el siglo XIX, aunque nacieran antes a la vida y al arte. (Salcedo Ruiz 1910:384). Tan sólo Meléndez Valdés recibe una atención especial, aunque tan poco entusiasta como la dedicada a sus demás contemporáneos:

> ...harto mejor poeta que él [Jovellanos], en cuanto poseía como pocos el arte de versificar dulce y armoniosamente; pero en el fondo no era más que un imitador: primero imitó a Cadalso; después hizo, como Jovellanos, odas morales y políticas...; por último, habiéndose puesto de moda los poetas ingleses, imitó a Young y a Pope" (Salcedo Ruiz 1910:385)

La literatura religiosa del siglo XVIII, por su parte, apenas existe, mientras que el teatro es el género donde "más empeñada la lucha entre *clasicistas* y partidarios de la tradición nacional" (Salcedo Ruiz 1910:389). Así, surgieron tres grupos de autores:

> 1º Los que continuaban la tradición calderoniana, los más aplaudidos y los que literariamente valían menos. 2º Los clasicistas rígidos, que no alcanzaron nunca un éxito teatral; y 3º los que querían satisfacer ambas tendencias... Estos eclécticos son generalmente los más estimables. (Salcedo Ruiz 1910:390)

A este tercer grupo "encomiable" pertenece Leandro Fernández de Moratín, el mejor dramaturgo del siglo y, según Salcedo, "con la *Raquel* de Huertas lo único bueno que produjo en España el clasicismo" (Salcedo Ruiz 1910:392). En su visión de la obra moratiniana, Salcedo alterna las alabanzas con los reproches, de forma que, en una nueva paradoja, Moratín aparece como un autor digno de ser leído, pero no de ser imitado:

> Tiene todas las excelencias y todos los defectos del género; gran sencillez en los argumentos, verosimilitud, estudio prolijo de los caracteres, desarrollo lógico de la acción, intención moralizadora, sátira sobria, lenguaje ameno, etc. (Salcedo Ruiz 1910:392)
>
> Con todas estas perfecciones resulta un teatro frío, que habla un poco al entendimiento y nada al corazón, más para ser admirado y estudiado por los literatos que para ser aplaudido por el público; quien aspire a ser autor dramático debe leer con sumo cuidado las comedias de Moratín; pero hará muy mal en seguirle. (Salcedo Ruiz 1910:392)

Finaliza el apartado dedicado al teatro, y con él al siglo XVIII, con una elogiosa mención a Ramón de la Cruz, autor de pequeños cuadros de costumbres dramáticos, no

tan exaltada como solían serlo en las historias de la literatura del romanticismo, pero sí lo suficiente como para situarlo al mismo nivel, si no por encima, del propio Leandro Fernández de Moratín:

> Las piezas de D. Ramón de la Cruz apenas tienen acción; son verdaderos cuadros de costumbres, estando su gracia en la pintura fiel, aunque caricaturesca, de los tipos, y en el movimiento y chiste del diálogo; hoy tienen para nosotros un mérito más: el de documentos literarios con valor de históricos para conocer bien las costumbres españolas, especialmente las madrileñas, a últimos del siglo XVIII. (Salcedo Ruiz 1910:393)

6.11.2.4.- Siglo XIX

Lo que Salcedo Ruiz denomina "literatura moderna", y que incluye toda la producida desde el final del siglo XVIII, se inicia con la introducción en España del movimiento romántico, solapado con los últimos coletazos del neoclasicismo, que llevó a cabo una revitalización de las letras y sobre todo de los estudios literarios en España, al rechazar los principios neoclásicos y proponer, como norma universal, la de que "el arte legítimo es el que refleja de un modo exacto el modo de ser de cada pueblo, en que el artista es eco espontáneo de la voz popular" (Salcedo Ruiz 1910:397) –norma que hemos denominado "expresionismo" romántico, y que Salcedo ha demostrado compartir en buena medida en su análisis, por ejemplo, del *Poema de Mío Cid*.

Por otra parte, y aunque Salcedo muestra en su obra el origen europeo (alemán, británico, francés) del romanticismo antes de su llegada a España, sin embargo, y siguiendo una vez más los planteamientos de los propios críticos decimonónicos, afirma la ascendencia innata, nacional, del romanticismo en España: "Era verdad que esta tendencia romántica, aunque ahora nos venía de fuera y en alas de la moda, tenía sus raíces indestructibles en el alma nacional" (Salcedo Ruiz 1910:401).

La literatura propiamente romántica, todo hay que decirlo, tampoco parece interesar grandemente a Salcedo, quien la despacha en un apartado de menos de diez páginas. Los autores que considera más relevantes, esta vez sin división por géneros, son Espronceda, "imitador de Byron, y que intentó, no ya emular, sino sobrepujar a Goethe" (Salcedo Ruiz 1910:402); Mariano José de Larra, "tan justamente famoso como crítico de dramas, de libros y de costumbres sociales, y que nunca se entregó plenamente al" (Salcedo Ruiz 1910:403), y José Zorilla, que "Escribió este mucho más, demasiado más para su fama, y para desesperación de los lectores que peregrinan a través de sus mazorrales columnas de versos o de prosa rimada en busca de los pocos y muy apartados oasis de aquel interminable desierto" (Salcedo Ruiz 1910:404).

Y después del romanticismo, una gran variedad de escuelas y estilos, que Salcedo Ruiz renuncia a sistematizar:

> Al romanticismo no le sucede ninguna tendencia literaria predominante, sino la más encantadora anarquía: cada literato toma el camino que le sugiere su propia inspiración o el modelo que ha adoptado, y es materialmente imposible dentro de los límites de este libro marcar el origen y desarrollo de tantas tendencias diversas y contradictorias. (Salcedo Ruiz 1910:407)

Pese a esta afirmación, Salcedo sí ofrecerá una clasificación, aunque muy grosera, de prosistas posteriores al romanticismo: los que imitan el estilo nacional del Siglo de oro (Estébanez Calderón, Aureliano Fernández Guerra), los extranjerizantes (Jaime Balmes, Fernán Caballero) y por último los que "conociendo la lengua castellana y procurando amoldarse a su índole y sin perder nunca de vista los buenos modelos, tienden a crearse un estilo propio, acomodado a la naturaleza de la sociedad moderna" (Salcedo Ruiz 1910:408).

Un lugar especial ocupa, al tratar de los géneros didácticos durante el siglo XIX, la crítica literaria o filología: en este punto, Salcedo paga su tributo a sus maestros, Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo, a quienes considera fundadores de la escuela "neo-crítica". Entre los seguidores de esta escuela, aunque sin mayores explicaciones ni elogios, se encuentra Menéndez Pidal, junto con Rodríguez Marín y Eduardo Hinojosa.

En cuanto a los novelistas, que aparecen en rápida sucesión, prácticamente listados, Salcedo concede ciertos honores a Fernán Caballero ("El primer novelista original de la época", Salcedo Ruiz 1910:419), Juan Valera ("nuestro primer estilista moderno, intentó varias veces componer una novela, sin conseguirlo", Salcedo Ruiz 1910:420)Benito Pérez Galdós, en quien Salcedo nota una contradicción entre el *españolismo* de sus páginas –especialmente los *Episodios Ejemplares*– y su antitradicionalismo ideológico (Salcedo Ruiz 1910:422). Tras ellos, la llegada del naturalismo "pornográfico" arruinó el género novelístico, con la sola excepción de Pío Baroja y Ricardo León:

> La novela española sufre actualmente la vergonzosa dolencia de la pornografía: con pretexto de poner al descubierto los vicios secretos y de estudiar de un modo científico las humanas pasiones, con el propósito de atraerse a un público insensible a los hechizos del arte, pero muy obediente a quien halague y excite su concupiscencia, escritores de indiscutible talento y con todas las condiciones necesarias para componer buenas novelas, están soltando, a título de tales, tomos y más tomos de una lubricidad escandalosa y repugnante. (Salcedo Ruiz 1910:423)

En el terreno de la poesía, Campoamor aventaja a Núñez de Arce, y ambos son a su vez aventajados por Gustavo Adolfo Bécquer, imitador de Heine aunque capaz de

alcanzar la originalidad; pero el poeta históricamente más importante del final de siglo no era español, sino hispanoamericano: se trata de Rubén Darío, introductor de un "modernismo" de raíces claramente europeas –fundamentalmente francesas– y que en España darán lugar a poetas tan "simpáticos" (en palabras de Salcedo) como Gabriel y Galán.

El teatro, como en los anteriores periodos, es el último género analizado. En él, nuevamente, los autores aparecen fugazmente enumerados, sobresaliendo tan sólo entre ellos Tamayo y Baus, Adelardo López de Ayala y Echegaray, como representantes del último teatro decimonónico, y Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, como muestras del "estado actual del teatro". Finalmente, y aunque Salcedo no se ha mostrado especialmente apasionado hacia ninguno de los autores y movimientos de la "moderna literatura" española, la obra concluye con una esperanzada visión del porvenir

> ...satisface al corazón dejar sentado que la gloriosa Literatura española, aun experimentando a través de su larga historia las vicisitudes y altos y bajos inevitables en todas las cosas humanas, no sólo vive todavía, sino que su vida es lozana y puede competir con las más florecientes del mundo. No es España, no, una nación muerta, sino viva, y muy viva; y si su pasado es tan insigne, su gran porvenir es seguro, si es que hay algo seguro en lo porvenir. (Salcedo Ruiz 1910:435-6)

6.11.3.- Recapitulación

La historia de Salcedo Ruiz ocupa, como hemos avanzado, un lugar peculiar en la evolución de la historiografía literaria española, por sus planteamientos comparatistas y europeístas, que se manifiestan muy especialmente en la introducción y en los primeros apartados –dedicados a la literatura prelatina, hispanolatina, etc.-, y en aquellos momentos posteriores en que más evidente y directa es la influencia de la literatura extranjera sobre la española (siglo XVI, siglo XVIII, etc.). Sin embargo, un análisis detallado de su obra nos ha permitido comprobar cómo esos planteamientos iniciales se difuminan en el análisis concreto de las obras literarias, que salvo contadas excepciones se analizan, igual que sucedía en el siglo anterior, en clave nacional y "casticista". De esta forma, la obra de Salcedo adopta un cierto eclecticismo entre lo europeo y lo nacional, aunque con un peso creciente del segundo elemento sobre el primero.

Esta visión asimétrica de lo foráneo y lo español tiene también su reflejo en la diversa extensión otorgada a los diversos periodos literarios: los Siglos de Oro –época de apogeo de lo nacional, excepción hecha de la influencia petrarquista– vienen a ocupar una larga porción central en la obra, al igual que ocurre con la Edad Media,

mientras que los periodos posteriores –neoclasicismo, romanticismo, modernismo, etc.-, en que las influencias extranjeras son bien notables, quedan empequeñecidos a su lado. Buena parte de este desequilibrio, con todo, puede atribuirse a la inercia crítica, que imponía esa distribución desigual, aunque Salcedo la acentúa aún más al

Por otra parte, el *Resumen* es obra de un crítico católico, y como tal se manifestará, aunque siempre de forma muy moderada. Sus inclinaciones ideológicas traslucen, por ejemplo, en su insistencia en "salvar" la moralidad del *Libro de Buen Amor* o de la *Celestina*, o en su juicio crítico con respecto al españolismo de Galdós. Por otra parte, su desinterés por los últimos movimientos literarios –que se niega a clasificar y que apenas evalúa someramente– da idea también del espíritu conservador que alumbra su historia, que en cambio no concuerda con la expresión esperanzada con la que concluye la obra.

En definitiva, la historia de Salcedo Ruiz pretendió abrir tímidamente un camino que sería decididamente seguido pocos años más tarde por un gran número de manuales de enseñanza de literatura: el de la comparación de la literatura española con la extranjera, sin abandonar por ello los principios nacionalistas románticos. Por su carácter moderado y su eclecticismo, los resultados que observamos en el *Resumen* resultan paradójicos, contradictorios, y por ello mismo interesantes.

6.12.- Los manuales de enseñanza de literatura española en el primer tercio del siglo XX

Como se ha apreciado en el apartado 6.3, dedicado a los manuales de enseñanza hasta 1900, las sucesivas reformas educativas del siglo XIX habían establecido de forma definitiva –y así lo reflejaban los manuales creados *ad hoc*– la nueva perspectiva histórica y nacional en el estudio de la literatura, pese a lo cual la visión heredada del neoclasicismo, normativa, cosmopolita y teórica se mantenía igualmente en el apartado de "Retórica y Poética". De hecho, esta situación se mantuvo durante todo el siglo XIX y las reformas introducidas a nivel legislativo y teórico tuvieron una difícil e incompleta plasmación práctica –recordemos las quejas Revilla y Alcántara (1872,I, VII) al respecto). El primer tercio del siglo XX se inicia con unas características muy similares en cuanto a la educación en general, y a la enseñanza de la literatura en particular[182].

El último tercio del siglo XIX continuó en efecto con las sucesivas reformas educativas, afirmando unas veces la total libertad de enseñanza -a través, por ejemplo, de los decretos de 1868 y 1874, firmados curiosamente por gobiernos de distinto signo político– (Puelles Benítez 1979-1992:III,14), o bien decidiendo limitarla para someterla al orden político inmediatamente después de la Primera República (Puelles Benítez 1979-1992:III,17). Esta situación cambiante, y la repentina limitación de la libertad de cátedra, crearía conflictos con los docentes, especialmente los universitarios, en lo que se conoce como la "segunda cuestión universitaria", durante la cual los profesores más contrarios a la ley fueron obligados a abandonar sus cargos, mientras que otros los abandonaron voluntariamente como signo de protesta.

Precisamente un efecto colateral de dichos conflictos, como es bien sabido, fue la formación de entidades independientes del sistema universitario estatal: la Institución Libre de Enseñanza, proyecto de un sistema educativo laico y liberal, fundada en 1876 por algunos de los profesores apartados de sus cátedras –por imposición o por voluntad propia–. La necesidad de una nueva pedagogía no era sin embargo fruto del momento

[182] Gran parte de las referencias empleadas en el capítulo 6.3 también son indispensables para éste. Es el caso de Carolyn Boyd (2000), Puelles Benítez (2004) o Paloma Cirujano Martín, Teresa Elorriaga Planes y Juan Sisinio Pérez Garzón (1985), así como Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Figares (2005, 111-133) y el capítulo 2 del estudio todavía inédito de Martín Ezpeleta. También es fundamental la *Historia de la Educación en España* del Ministerio de Educación y Ciencia, preparada por Manuel Puelles Benítez 1979-1992, 5 vols).

revolucionario, sino que tenía ya una trayectoria anterior, ligada al krausismo[183], que había sido introducido en España y aplicado a la educación española por Joaquín Costa y Giner de los Ríos, y que propugnaba la utilización nuevos conceptos y nuevos métodos en la educación. La situación de la Institución comenzó a oficializarse en los años 80 del siglo XIX, con la promulgación de un nuevo decreto por parte de Alejandro Pidal y Mon, por aquel entonces Ministro de Fomento, que concede a los centros libres independencia en su labor de enseñanza, si bien bajo supervisión eclesiástica. (Puelles Benítez 1979-1992:III,21).

No sólo los círculos regeneracionistas y progresistas sentían preocupación por la situación de la educación en España: también en los ámbitos católicos se tenía un vivo interés hacia el tema de la enseñanza, aunque con una perspectiva lógicamente conservadora, frente a las innovaciones de la pedagogía y la política educativa de los liberales. En este contexto cabe situar la labor del Padre Manjón, fundador de las Escuelas del Ave María, intento paralelo, aunque de signo contrario, a las reformas institucionistas, y que intentó un sistema más lúdico y menos memorístico de enseñanza, destinado a la educación infantil (Núñez y Fernández Figares 2005,127).

Frente a estas iniciativas privadas, alternativas al sistema educativo oficial, el Estado seguía realizando reformas. En 1900 se creó, con la intención de unificar las iniciativas, el Ministerio de Instrucción Pública, en el que colaboraron tanto los conservadores como los liberales, y que acometería importantes reformas en la enseñanza secundaria y universitaria, tanto oficial como privada. En esta línea, uno de los hitos fundamentales fue la formación de la Junta para la Ampliación de Estudios en 1907, la Residencia de Estudiantes en 1910 y el Instituto Escuela en 1918.

La llegada al poder de Primo de Rivera, ideológicamente contrario a estas innovaciones, supuso un retroceso en la libertad de enseñanza. La reforma de la educación secundaria y superior que se produjo entre los años 1924 y 1928, en la que se establecieron nuevos estudios y nuevos planes de estudio, condicionó los manuales de enseñanza redactados durante los años siguientes, al establecer unos contenidos mínimos para cada asignatura, limitando así la capacidad de maniobra de profesores y redactores de libros de texto.

[183] De la gran cantidad de bibliografía dedicada a la Institución Libre de Enseñanza, cabe destacar por supuesto la monografía de Cacho Viu (1962) o la más reciente de Romero Pintado (2000). También el krausismo ha sido objeto de estudios y monografías como las de López-Morilla (1956, 1991) o Jiménez García (1994).

La enseñanza de la literatura siguió una trayectoria lógicamente paralela al desarrollo de la educación en general: el siglo XX se abre con un cierto continuismo –siguen reeditándose de hecho los manuales escritos en las últimas décadas del siglo anterior– aunque ciertas historias de la literatura, en especial la de Fitzmaurice-Kelly (ver capítulo 6.8), que sería ampliamente utilizado como manual (Martín Ezpeleta, inédito:33; Núñez y Fernández Figares 2005:137) comienzan a apuntar hacia un cambio en el modo de narrar la historia, más apegado al detalle y menos a las grandes definiciones nacionalistas.

En efecto, en el caso de los manuales de enseñanza literaria, la década de los años 20 supone un giro fundamental, frente al continuismo que caracteriza a las dos primeras décadas. La reforma de 1926, por ejemplo, introducía una asignatura de "Historia de la Literatura Española" en el segundo año de Bachillerato Elemental, eliminando en cambio la asignatura de Retórica y Poética (Puelles Benítez 1979-1992:III,222), y otra de "Literatura española comparada con la extranjera" (Puelles Benítez 1979-1992:III, 223) en el primer año de la Sección de Letras del Bachillerato Universitario.

Esta transformación de los planes de estudio –la desaparición definitiva de la enseñanza teórica de la literatura, el predominio total de la vertiente histórica, y la aparición de cierta tendencia comparatista– necesariamente iba a requerir una similar revolución en la redacción de manuales. Así, los títulos *Historia de la literatura española* y *Literatura española comparada con la extranjera* se convierten en los más habituales, seguidos además, con bastante frecuencia, por un subtítulo que aclara: "adaptado al cuestionario oficial aprobado por R.O. de 22 de enero 1927" (Risco 1927), "Contestaciones ajustadas estrictamente al cuestionario oficial" (Roxas 1928) o algo similar. Más explícitos son algunos autores en las introducciones a sus obras, donde afirman haber adaptado textos anteriores a los nuevos planes de estudio:

> ...la aceptación, cada vez mayor, que viene hallando este reducido *Compendio de historia literaria*, nos obliga a ser agradecidos con los que, en materias de literatura, se han dejado guiar por nuestro criterio. Este agradecimiento es el que nos ha movido a refundir la historia de la literatura española, adaptándola fielmente al cuestionario oficial, aprobado por R.O. de 22 de enero de 1927. (Risco 1927,I)

Además, el número de libros de texto publicados en esta época –en especial si se considera también la época de la II República– aumenta de forma más que significativa: Fermín de los Reyes ha localizado más de 300 publicaciones de este tipo entre 1900 y

1950[184], de las cuáles no pocas de las de nueva publicación se sitúan sin duda entre los años 1925 y 1939. Los nuevos planes de estudios, unidos a una ampliación progresiva del número de alumnos, suponían sin duda un campo abonado para la aparición de nuevos manuales que respondieran a las nuevas necesidades.

Es digno de notar, igualmente, que los manuales de enseñanza de la historia literaria española publicados durante esta época muestran una variedad en cuanto a sus valoraciones y planteamientos ideológicos mayor que la observada anteriormente con respecto a las obras del siglo XIX: desde la visión conservadora y católica de autores como Jünemann o Risco contrasta con la visión continuista de Alonso Cortés o Rogerio Sánchez, o la progresista, muy cercana a la ideología de la Institución Libre de Enseñanza, de Juan Chabás (de cuyo manual nos ocuparemos en el apartado 6.17).

A continuación, dado que un estudio exhaustivo de los manuales de la época es imposible, y nos alejaría en exceso del fin de este estudio, analizamos una muestra de obras representativas de los libros de texto para la enseñanza durante el primer tercio del siglo XX.

6.12.1.- Continuidad y eclecticismo

El conjunto de los manuales de enseñanza del primer tercio del siglo XX se caracteriza en general por mantener una línea continuista con los manuales publicados durante el siglo anterior, modificados únicamente por la poderosísima influencia de Menéndez Pelayo, sin duda el autor más admirado y citado ya desde que comienza la centuria. Esta continuidad se traduce en la vigencia del concepto de literatura nacional, que se manifiesta en una lengua y con unas características históricas propias, idea que es sin duda herencia del romanticismo, aunque muy suavizada y modificada por nuevas corrientes epistemológicas –en particular del positivismo-, que ya se manifestaba en la obra de Fitzmaurice-Kelly, piedra ancilar de la historiografía literaria española de comienzos de siglo.

Como vamos a ver a continuación, ni las líneas generales de las historias literarias, ni el canon de los autores centrales de la literatura española se ve modificado en lo sustancial durante este periodo. Así, obras como las de Rogerio Sánchez (1915) o Alonso Cortés (1930), este segundo adaptado ya a los cuestionarios de la reforma de

[184] Fermín de los Reyes (inédito) citado por Martín de Ezpeleta (inédito: 37).

1927, ofrecen una estructura similar, heredada de los escasos modelos historiográficos del siglo XIX, a los que se ha sumado la impronta de Menéndez Pelayo.

Es significativo de la progresión que se ha producido en la historia literaria a comienzos del siglo XIX el que ninguna de las dos obras que ahora analizamos comience con una introducción sobre los "caracteres generales" de la literatura española, ni una definición explícita de lo español a lo largo de la historia: el manual de Rogerio Sánchez se inicia con un breve capítulo dedicado a la historia de la lengua española (no en vano el título del manual es *Historia de la lengua y literatura española*, mientras que el de Alonso Cortés, heredero todavía de la primitiva partición en "retórica y poética" e "historia literaria", incluye unos apuntes sobre conceptos literarios generales, como la definición de literatura, de género literario o de versificación.

A continuación, ambas obras se sumergen directamente en la narración de la historia literaria española. En primer lugar, al igual que sucedía en la gran mayoría de los manuales e historias del siglo anterior, en ambas obras la historia de la literatura española se limita únicamente a la producida por la nación española, es decir –en opinión de los historiadores literarios de comienzos del siglo XX-, la escrita en la lengua nacional, el español:

> Verificada la unión política, y siendo Castilla el núcleo de esta nacionalidad, el Estado español que más había hecho por la unidad de la patria y más intereses había sacrificado a tan alta empresa, y siendo, por último, el que cupo sobrevivir a todas las demás manifestaciones nacionales, su lengua fue el idioma nacional, la del Estado español. (Rogerio Sánchez 1915:31)
>
> La Historia de la Literatura estudia el origen y desenvolvimiento de los géneros literarios a través del tiempo. En consecuencia, la Historia de la Literatura española hará ese mismo estudio con referencia a nuestra patria, a partir del momento en que se forma el idioma y aparecen las primeras obras escritas en castellano. (Cortés 1930:1)

Esta identificación de lo español con lo castellano implica tanto una limitación lingüística como temporal, como hemos visto ya en la gran mayoría de las historias literarias del siglo XIX, ya que la narración necesariamente comienza en el punto en que surge la lengua nacional, es decir, en la Edad Media. También la periodización que se aplica en estos manuales es similar, aunque más explícita en el caso de Cortés que el de Rogerio Sánchez; así, Cortés explicita su subdivisión de la historia literaria en seis etapas (aunque luego denominará "Siglo de Oro" indistintamente a los siglos XVI y XVII):

> Para el estudio de la Historia literaria española puede establecerse una división en los siguientes periodos: 1.º Época heroico-religiosa. 2.º Época didáctica. 3º El Renacimiento. 4.º El Siglo de Oro. 5.º El Clasicismo. 6.º El Romanticismo. 7.º Época contemporánea. (Cortés 1930:1)

Rogerio Sánchez, por su parte, aunque inicialmente denomina a los siglos XVI y XVII la "edad áurea de nuestra gloriosa literatura" (Rogerio Sánchez 1915:29), sin embargo luego los subdivide en "época de Carlos V" y "Apogeo de la literatura española", con lo cual los siglos XVI y XVII aparecen separados en dos épocas distintas, igual que sucede en el manual de Cortés.

La época medieval no despierta especial interés en Rogerio Sánchez, quien apenas dedica veinte páginas –de las más de 300 que componen su obra– a este periodo; bastante más –60 de aproximadamente 200– en el caso de Alonso Cortés, quien dedica sus mayores elogios al *Poema de Mío Cid* (a quien Rogerio Sánchez sólo concedía "gran trascendencia histórica" (Rogerio Sánchez 1915:48):

> *El Poema del Cid* es la verdadera epopeya nacional Su protagonista, el Cid, personaje histórico, aunque la tradición haya poetizado sus hazañas, ofrece toda la grandeza, todo el interés que cuadra a la importancia de su misión... Por lo que hace a la forma es, sí, ruda y primitiva, pero precisamente en ello está su atractivo, sobre que no carece de la soltura suficiente para adaptarse a las necesidades de la narración. (Cortés 1930:8-9)

El género de los romances, en cambio, es presentado de forma similar en ambos manuales: en ambos casos se presenta como un género de origen popular, y ligado, más explícitamente en el caso de Cortés, con la desaparición de los cantares de gesta, aunque no se llegue a afirmar, como hace por ejemplo Menéndez Pidal, que los romances provengan de las gestas –aunque sí que son posteriores cronológicamente-:

> Ajenos estos romances de toda pretensión literaria, rimados sólo para que mejor se imprimiesen en la memoria, no han llegado a nosotros cuales fueron en su primitiva redacción. Los romances viejos, reformas de los primitivos, tales como los poseemos, pocos parecen anteriores a la segunda mitad del siglo XV, aunque muchos de ellos tienen su origen en otros de tradición oral mucho más antiguos. (Rogerio Sánchez 1915:120)
>
> El origen de los romances va unido a la decadencia de los cantares de gesta. Los juglares, y a veces algún hombre del pueblo, con dotes de poeta, componían los romances, bien entresacando algún episodio de los cantares de gesta, bien tomando el asunto de la tradición o de las crónicas, y aun de los mismos sucesos. (Cortés 1930:38)

La primera obra maestra de la literatura española que sale a su paso es, a finales de la Edad Media, la *Celestina*, obra que ambos autores sitúan a la cabeza de las producciones de su época, e incluso como antesala de la siguiente.

> Por este tiempo hay que señalar en España la aparición de un libro singular que, aunque producto del siglo XV, bien puede asegurarse es él, por sí solo, el umbral de la época áurea de nuestra literatura: *La Celestina*. (Rogerio Sánchez 1915:127)
>
> En orden al progreso de nuestras letras, la importancia de *La Celestina* no puede ser mayor. Menéndez Pelayo ha dicho que si Cervantes no hubiera existido, *La*

> *Celestina* ocuparía el primer lugar entre las obras de imaginación compuestas en España. (Cortés 1930:51)

El periodo Renacentista, también para ambos, se presenta como un todo con el siglo XVII (bajo la denominación común de "Siglo de Oro"), aunque metodológicamente se separe en un apartado distinto. Para Alonso Cortés "antes de mediar el siglo XVI comienza el Siglo de Oro de la literatura española, durante el cual todos los géneros literarios adquieren brillante cultivo" (Cortés 1930:63). Igualmente, es en el siglo XVI, y no en el XVII, donde Rogerio Sánchez sitúa el "Apogeo de la lírica castellana" (identificada más con Fray Luis y con Fernando de Herrera que con Garcilaso, por ejemplo). Ello no quiere decir que no valore la aportación histórica de Boscán, ni el avance estético de Garcilaso:

> Garcilaso puede considerarse como el primer gran poeta en cuanto a la forma; antes de él, era pobre, y fiaba más en lo inspirado del asunto que en el lenguaje, la versificación y melodía; la cual en Garcilaso aparece brillante, musical y rítmica como no lo había percibido el oído español hasta entonces" (Rogerio Sánchez 1915:145)

También del siglo XVI es un género "genuinamente español" como la picaresca (Rogerio Sánchez 1915:166; Cortés 1930:97), cuyo modelo fundamental es el *Lazarillo*, nuevo ejemplo de realismo:

> Nada hay más perfecto en cuanto al lenguaje y en cuanto a la observación, feliz en rasgos salientes y sobria en detalles fastidiosos. Ninguna novela picaresca logrará superar ni igualar siquiera el donaire, la gracia, la *picardía* truhanesca de Lázaro. (Rogerio Sánchez 1915:166)

Y también al género de la novela pertenece la cumbre de la historia literaria española: el *Quijote* de Miguel de Cervantes: "Con vivir en el siglo de nuestra grandeza literaria, en los días de Lope de Vega, de Calderón y de Quevedo, es Cervantes el más universal de todos los poetas españoles" (Rogerio Sánchez 1915:201). De hecho, para Rogerio Sánchez, Cervantes es un genio que alcanza a todos los géneros literarios: la poesía, el teatro y, por supuesto, la novela, y el *Quijote* es mucho más que una mera sátira de las novelas de caballería: "Representa el equilibrio en el cual se realiza la vida. Es acaso la expresión más cabal de la vida misma, aun para Cervantes, que tan de cerca experimentó la dura realidad de ella" (Rogerio Sánchez 1915:209). De opinión contraria es Alonso Cortés, quien niega que se deban hacer lecturas "esotéricas" del libro:

> En el *Quijote* hay algo más que la entretenida ficción del asunto; hay algo más profundo, más inaccesible, que en vano han querido explicar interpretadores y hermeneutas buscando el sentido esotérico de ese libro inmortal, pues no es sino el misterioso poder que palpita siempre tras las creaciones del genio. Cervantes sólo se propuso escribir una obra entretenida, y de paso "poner en aborrecimiento de los

> hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías", aunque no es difícil que en algunos personajes quisiera aludir a personas efectivas. (Cortés 1930:105)

El teatro de los siglos XVI y XVII ocupa, junto con los géneros que ya hemos apuntado, el centro del canon literario español; en este momento, a principios del siglo XX, la supremacía histórica de Lope de Vega es considerada indiscutible, que le convierte en "poeta nacional" por antonomasia:

> Su importancia literaria es inmensa, si se tiene en cuenta la no hiperbólica frase de que él es el creador de nuestro teatro nacional, al modo que Shakespeare lo fue en Inglaterra... Esa labor la realizó Lope, y, quizá sin darse cuenta de ello, puede decirse que ha escrito en forma de drama y en verso la historia de España . Por eso es *nuestro* poeta, el poeta nacional. (Rogerio Sánchez 1915:213-4)
>
> Lope de Vega es el verdadero creador del teatro nacional. Desde las *églogas* rudimentarias de Juan del Encina, desde las comedias sencillas de Torres Naharro, hasta los dramas de Lope, en que las pasiones juegan papel principalísimo, hay una distancia enorme. En la invención de las obras, si bien utiliza elementos de toda procedencia, sabe imprimir un sello propio y pone mucha parte de su cosecha. (Cortés 1930:116)

Esta apoteosis crítica de Lope de Vega conlleva, como se ha venido viendo ya, un descenso en la apreciación de Calderón, más acusado en el caso de Alonso Cortés que en el de Rogerio Sánchez; en cualquier caso, ambos niegan la premisa, comúnmente aceptada a comienzo del siglo XIX, de que Calderón es el poeta nacional por antonomasia:

> Si se ha de llamar a Calderón poeta nacional ha de ser en cuanto que fue poeta teológico, y la teología es la preocupación española de la época, hasta el punto de que en nuestra patria fue donde tuvo verdaderamente lugar aquel dicho de los escolásticos: todas las ciencias y disciplinas fueron "siervas de la teología" (Rogerio Sánchez 1915:276)
>
> El teatro de Calderón, preciso es confesarlo, tiene mucho de falso y exagerado. Con razón se ha hecho notar que en sus obras principales llevó al último extremo dos sentimientos: el sentimiento monárquico y el sentimiento del honor... Se ha dicho que, en este sentido, es un eco de las ideas de su tiempo; pero, sobre no ser ellas tan exageradas, habría que determinar quién ejerció más influencia, si la época en Calderón o Calderón en la época. (Cortés 1930:123-4)

Donde más disparidad de criterio se observa entre ambos autores, quizás, es en el juicio que ofrecen sobre Góngora; no en vano Alonso Cortés escribe su manual en 1925, y lo reedita en 1930, cuando ya se ha producido la recuperación crítica del poeta cordobés.

> Mas por el temperamento por el medio ambiente y por lo poco equilibrado de su fantasía, Góngora aceptó la malhadada moda que invadía Europa. El *culteranismo*, el refinamiento, la obscura profundidad, en una palabra, atrajeron aquel gran genio poético; y como era de dotes extraordinarias, las consecuencias fueron lamentables. (Rogerio Sánchez 1915:233-4)
>
> En la lírica del Siglo de Oro ocupa Góngora la primera línea, juntamente con Quevedo y Lope de Vega. Sus canciones y sonetos son absolutamente hermosos; sus letrillas, modelo de gracia y flexibilidad; sus romances, nunca bastantemente elogiados,

> no tienen igual en castellano. Si en las poesías de asunto serio hace gala de la más gustosa delicadeza, en las festivas derrocha el ingenio y el donaire. (Cortés 1930:73-4)

En cambio, Francisco de Quevedo es igualmente alabado por ambos críticos, hasta el punto de compararlo con el mismísimo Cervantes:

> No obstante esos defectos, es Quevedo la figura que más se acerca a Cervantes en la literatura castellana, y desde luego nadie aventaja a este polígrafo extraordinario, siempre inquieto, siempre valiente, el más grande *humorista*, el más cáustico de los satíricos. (Rogerio Sánchez 1915:246)
>
> De Quevedo tiene el vulgo español desdichadamente, una idea muy equivocada, tomándole por un bufón chocarrero que sólo sabía decir chistes burdos y desvergonzados. Nada más lejos de la verdad. Fue, sí, hombre de ingenio sorprendente, inimitable en el género satírico; pero fue también un erudito de primera fila, versado en las ciencias y en las letras, conocedor de varias lenguas y dotado de un alto espíritu filosófico. (Cortés 1930:83)

Tras el Siglo de Oro, culminación de la historia literaria, inevitablemente, viene la decadencia, que ambos manuales coinciden en situar a comienzos del siglo XVIII, así como en culpar de dicha decadencia, en mayor o menor medida, a la influencia francesa:

> A los gloriosos días de la literatura española se sigue la más completa decadencia, que coincide con el comienzo del siglo XVIII. Mientras que Francia, aprovechando toda nuestra grandeza material, había extendido su imperio, y saqueando a nuestros grandes autores del siglo de oro había conseguido crear una literatura, España se había empobrecido en todos los órdenes, y en el desierto que representa la primera mitad del siglo XVIII solamente la buena voluntad del Rey Felipe V, y algunos escasos nombres de literatos españoles en el orden didáctico, pueden señalarse como esperanza de regeneración. (Rogerio Sánchez 1915:305)

La valoración de Alonso Cortés sobre este siglo es algo más mesurada: por una parte, reconoce que se han cargado las tintas excesivamente, ya que "ni faltaron poetas de mérito, ni dejó de haber algún género, como la didáctica, cultivado con brillantez" (Cortés 1930:133); reconoce además que la decadencia había comenzado ya a finales del siglo XVII, y que por lo tanto la aceptación de los modelos franceses no fue tanto la causa como un intento de solución –fracasado, eso sí– para dicha decadencia:

> Viendo algunos escritores la postración de las letras españolas en los últimos años del siglo XVII, y no acertando a comprender toda la grandeza de nuestros autores de la edad de oro, buscaron el remedio en la imitación de los franceses, y entonces comenzó el dominio de la escuela *clasicista*, que despóticamente imponía, con la fría y regulada corrección de la forma, preceptos como el de las famosas unidades dramáticas. (Cortés 1930:133)

Muy pocos autores de este siglo se salvan del desprestigio general: José Cadalso, ("Más honra merece José Cadalso... uno de los restauradores de nuestro Parnaso moderno y uno de los buenos escritores del reinado del tercer Carlos", Sánchez

1915:317) y Meléndez Valdés ("Meléndez Valdés, en su época, es un verdadero gigante; hoy no se leen sus versos, ni, si viviese el poeta, podría hacerse, podría hacerse lugar; pero en su tiempo es injusticia no colocarle al frente de los renovadores de nuestro Parnaso", Sánchez 1915:318), entre los poetas; Leandro Fernández de Moratín, entre los dramaturgos:

> Y esto verdaderamente se refleja en casi todas las obras de Moratín, donde nada sobra ni nada disuena; las palabras, las ideas, las imágenes, los argumentos, todo está medido y sabiamente refrenado por el buen gusto. Pero falta mucho, porque falta ese calor que sólo prestan a la obra literaria la fe y el amor. Moratín no tuvo más que dos amores: el amor de la retórica y el de sí mismo. (Rogerio Sánchez 1915:322)
>
> Moratín el hijo será siempre considerado como una figura eminente en nuestra historia literaria. Como Meléndez Valdés, fue *afrancesado*, esto es, partidario de los franceses en la invasión napoleónica; pero en sus obras literarias aprovechó indistintamente los elementos del arte francés y los propiamente nacionales. La gloria de don Leandro descansa principalmente en sus obras dramáticas. Como poeta lírico no llega a tanta altura, ni discrepa gran cosa de los hasta ahora citados. (Cortés 1930:141)

El cambio de siglo trae también un nuevo cambio en la tendencia crítica: el siglo XVIII es la decadencia palmaria, el XIX la tímida recuperación:

> El siglo XIX supone en España literariamente un marcado progreso sobre el anterior. Marchando con el concierto general europeo, los gustos sufren durante toda la centuria sucesivas modificaciones, y nunca falta quien mantenga la gloria de nuestras letras. (Cortés 1930:149)

Ello no obstante, la moderación general que domina estos manuales hace que se pongan límites a los progresos debidos al romanticismo, que, si bien introdujo nuevos aires en el panorama literario nacional, también conllevó excesos contrarios a la moral y a la ortodoxia:

> En España el romanticismo, como en las demás naciones, produjo innegables beneficios, por los nuevos y preciados elementos que aportó a la literatura. Ocurrió, sin embargo, que muchos de sus adeptos cayeron en las mayores exageraciones, y creyendo que ello era preciso para llamarse romántico, diéronse a alardear de impiedad y misantropía, a enaltecer la depravación y maldad, a pintar cuadros patibularios y horripilantes. No ha habido doctrina de que no se haya abusado. (Cortés 1930:150)

Es el romanticismo además el momento de aparición de un nuevo "poeta nacional" en el teatro: se trata, en este caso, de José Zorrilla, a quien ambos manuales elevan por encima de su siglo, exculpando todos sus errores y herencias desdichadas, hasta colocarlo, prácticamente, a la altura de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro:

> Es el último poeta español en cuanto a aquel encarnar dentro de su alma todo el espíritu tradicional de la poesía española romancesca a la usanza del antiguo poeta popular. (Rogerio Sánchez 1915:337)
>
> ...ha sido llamado con razón el *poeta nacional*. Nadie como él supo encarnar el espíritu de raza en magníficos versos que son como un eco de tradiciones legendarias. (Cortés 1930:152)

En el género novelesco, dominante en la segunda mitad del siglo, se advierte igualmente el eclecticismo que predomina en ambos manuales, y que se plasma en juicios igualmente elogiosos, aunque calculadamente ambiguos, hacia Fernán Caballero y Benito Pérez Galdós –muy distintos, como vamos a ver enseguida, de los juicios de una crítica más claramente cercana al catolicismo–. Así, de Cecilia Böhl de Faber se elogia su valor histórico, por ser la primera novelista del siglo, aunque se lamenta su tendencia moralizante:

> La restauración novelesca se debe a Fernán Caballero... cuya gloria se va atenuando, después de haber merecido ser reconocida como el primer novelista del siglo XIX, y en el orden cronológico es ello muy cierto. (Rogerio Sánchez 1915:362)
>
> A veces, el afán docente daña el fin artístico; mas si se limita a lo que era propio de su temperamento, acierta siempre, y de un defecto que con verdad se la culpa, cierta *sensiblería*, dijeramos que al fin y al cabo era mujer la que escribía, y en momentos en que no era muy fácil a una escritora lograr la popularidad. (Rogerio Sánchez 1915:363)
>
> Sus novelas *La Gaviota, Clemencia* y otras, aunque faltas de nervio y sobradas de candidez, son muy agradables... En todas las obras de esta novelista aparece manifiesta la tendencia docente, encaminada a preconizar la enseñanza moral y religiosa. (Cortés 1930:177)

Benito Pérez Galdós, por su parte, es considerado por Alonso Cortés casi como un continuador, o mejor, un actualizador, de la obra de Fernán Caballero:

> A don Benito Pérez Galdós... cabe el mérito indiscutible de haber sido quien dio forma moderna, vivida, a la novela de costumbres, que, iniciada por Fernán Caballero, necesitaba acomodarse al ambiente español del siglo XIX, en su último tercio. (Cortés 1930:185)

Lamentablemente, no nos consta el juicio que Galdós merece a Rogerio Sánchez, ya que, como hace constar al final de su obra, "con toda intención se ha evitado en este libro todo juicio sobre autores que viven hoy" (Rogerio Sánchez 1915:386). Así, ambas obras terminan con el repaso de los críticos literarios, aludiendo a los nombres fundamentales de Agustín Durán, Amador de los Ríos, Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo, ocasión que Alonso Cortés aprovecha para alabar hasta la hipérbole al erudito santanderino:

> Menéndez Pelayo, genio portentoso, de los que raramente se dan en la vida de la humanidad, desentrañó como nadie la urdimbre de nuestra historia literaria, en múltiples obras que son el timbre más glorioso de las letras españolas... Menéndez Pelayo es la figura más grande de toda la historia literaria española. (Cortés 1930:188-9)

En el somero repaso realizado en las páginas precedentes se habrá podido observar la continuidad que existe entre estos manuales, representativos de los publicados en el primer tercio del siglo XX, y los analizados en el apartado 6.3, de la

segunda mitad del siglo XIX, continuidad que se manifiesta fundamentalmente en la periodización, en la elección de los autores clave y en su valoración estética e histórica. Existen, por supuesto, variaciones en la ubicación relativa de determinados autores (ascenso de Lope de Vega, descenso de Calderón, recuperación de Góngora...), pero la nómina fundamental –simplificada por necesidades pedagógicas y de espacio en el caso de los manuales– es ya bastante estable en este momento.

Quizás la mayor diferencia entre los manuales de ambos siglos se refiera a la segunda característica con la que encabezábamos este apartado: su eclecticismo. Los manuales del primer tercio del siglo XX son, en muchos aspectos, herederos de los fundamentos estéticos y críticos del romanticismo, pero abandonan algunos de sus "lugares comunes", como la insistencia en el concepto de *Volksgeist* –que no aparece explícitamente mencionado ni en Rogerio Sánchez ni en Alonso Cortés– o la exaltación indiscriminada de lo popular. El eclecticismo crítico se manifiesta además en una ausencia de juicios morales –como demuestra su aprobación sin fisuras de la *Celestina*– o en la apreciación pareja de escritores de signo ideológico contrapuesto (caso de Fernán Caballero y Pérez Galdós). Por supuesto, no todos los historiadores responden a igual perfil, que podemos considerar heredero de la visión literaria liberal; una postura bien distinta es la que se advierte en los manuales de enseñanza inspirados por una ideología tradicionalista, inextrincablemente relacionada con el catolicismo.

6.12.2.- La variante conservadora

Junto a este amplio grupo de manuales que continúan la línea historiográfica del siglo XIX, modificada por la influencia de Menéndez Pelayo, y por las tendencias positivistas del cambio de siglo, surge en el primer tercio del siglo XX otra tendencia crítica de corte conservador e inclinación católica, en la cual también puede encontrarse, por supuesto, herencias pelayistas, pero que en ocasiones se sitúa en posiciones más tradicionalistas y casticistas que las del filólogo santanderino. En el campo de las historias literarias, el máximo representante de esta tendencia católica es Cejador y Frauca, mientras que en los manuales de enseñanza de literatura aparecen obra como la de Guillermo Jünemann o la del jesuita Alberto Risco.

El manual de Jünemann, aparecido en Friburgo en 1913[185], es la expresión más extrema de la crítica conservadora católica de esta época. Su obra parte de dos principios intercambiables entre sí: el nacionalismo y la religiosidad; intercambiables

[185] Analizado en Núñez y Campos Fernández-Figares (2005:151-155)

porque, en el texto de Jünemann, la nacionalidad española se identifica con el catolicismo, y nada que no esté acorde con estas dos leyes podrá ser aceptado en el canon literario español. El propio Jünemann especifica las causas por las que se decidió a escribir su historia: en primer lugar, por la superioridad intrínseca de la literatura española sobre las demás literaturas nacionales:

> Quien, como yo, mira tranquilo las letras universales y medita sobre ellas, ve cada vez más grandes las españolas; y sin ver empequeñecerse los grandes hombres de las otras, míralas a ellas cada día más pequeñas: incompleta la latina, informe la inglesa, heterogénea la alemana, frívola la francesa, la italiana vacía, nulas las demás. (Jünemann 1913:V)

Pero la historia de una literatura tan excelente no puede contarse, en opinión de Jünemann, sin tener en cuenta el otro eje de su obra: la religión y la moral católicas: "Ningún recurso vale contra la moral, la ley eterna" (Jünemann 1913:39). Este es precisamente el criterio con el que Jünemann juzga las obras literarias, y el que, considera, debe guiar la labor historiográfica:

> Con criterio, esto es, con discernimiento de lo bueno y de lo malo, hay que escribir la historia. Escribirla con amor y con odio: con odio a lo malo, con amor a lo bueno... Historias hay de la literatura española escritas sin criterio. Las hay donde no habla sino el amor; y alguna también donde el amor está casi siempre mudo y donde el odio habla como suele. (Jünemann 1913:VI)

Así, no es de extrañar que la historia de Jünemann beba directamente de los planteamientos tradicionalistas de los primeros historiadores románticos, dando un lugar central a la definición del carácter nacional español a partir de su historia:

> Siendo la literatura de España del todo nacional, para comprenderla bien hay que atender al carácter de la nación, formado por lo tres grandes pueblos que, en dominación secular, le imprimieron indeleblemente su sello: los romanos, los godos, los árabes. (Jünemann 1913:3)

Las características de este espíritu nacional son también muy similares a las que preconizaban las historias literarias decimonónicas: originalidad, universalidad, catolicismo, sacerdocio literario, serenidad, humor, vitalidad... En resumen, patriotismo, religiosidad e imaginación desbordante.

> Así, el español y sus letras son de eminente robustez, de un patriotismo y lealtad a toda prueba, admirable en algunos de sus excesos mismos; son de una religiosidad profundísima; de una hidalguía y pundonor que frisan con lo inverosímil, aunque siempre sublimes; son, en fin, pueblo de letras, de una fantasía y de una pompa y magnificencia de formas que, si bien traspasan a menudo as leyes del buen gusto, crean y derrochan, aun entonces, maravillas sobre maravillas. (Jünemann 1913:3-4)

La muestra más evidente del conservadurismo con que Jünemann enfoca su obra y de la importancia concedida a la ortodoxia y a la moral católica es el papel que otorga

a la Inquisición: no sólo no la considera un freno a la creación ni una muestra del extremismo y la intolerancia que contribuyó a la decadencia –como hacían los historiadores europeos del XIX-, sino que la considera justamente como la garante del recto camino emprendido por la literatura española:

> Siendo evidente que el espíritu religioso es la luz y el calor de las letras y artes: la luz del entendimiento, el calor del corazón, luz y calor sin los cuales, por propicio y fértil que sea el suelo, no han crecido nunca ni podrán crecer plantas poéticas lozanas, provechosas; siendo esto evidente, como lo es, eslo también que ningún espíritu favorece tanto a las letras como el católico, pues ningún otro es tan pura y altamente religioso. Es asimismo de primera evidencia que, cuanto más impere dicho espíritu, más benéfico será a la literatura. Pues bien, cual en ninguna otra parte, imperó en España. ¿Merced a qué? Merced, sin duda, a la Inquisición. (Jünemann 1913:7)

Con estos planteamientos generales, la periodización de Jünemann se ajusta a la visión tradicionalista de la historia de España, situando el centro –político y literario– en el siglo XVII, en el apogeo del Imperio español y en que se acentúa la influencia de la Inquisición en la vida social y cultural de España. El siglo XVIII, por el contrario –antinacional y laicista-, es un periodo de franca decadencia, de la que la literatura española sólo se recupera en el siglo XIX, nuevo periodo nacional (aunque con matices, como veremos):

> Nacida en el siglo XII, crece la literatura española, hasta llegar a su apogeo en los siglos XVI y XVII; decae hasta casi morir en el XVIII; renace vigorosa en el XIX. De estos cuatro ciclos el 1º es de fluctuaciones; el 2º nacional; el 3º de imitación; el 4º nuevamente nacional. (Jünemann 1913:3)

Ya en la primera etapa de la literatura española –por la que Jünemann pasa rápidamente, puesto que, dice, "No escribo un tratado erudito... Quiero escribir un libro útil y, en la medida de mis fuerzas, agradable" (Jünemann 1913:13)– se observa la preponderancia de esos valores nacionales en las composiciones épicas medievales, los cuales (siguiendo nuevamente la opinión de historiadores románticos como Bouterwek) considera formalmente rudos:

> Religión, patria, romanticismo piadoso: estas ideas generatrices de la poesía española, y de toda poesía, hanse de ver realzadas en esos poemas, prescindiendo de su frialdad, monotonía, ausencia total de arte. Por tanto, interés relativo, extrínseco, excitan y pueden excitar ellos por sí. (Jünemann 1913:16)

Existe sin embargo una diferencia fundamental en la valoración que Jünemann hace de la literatura popular medieval y la de los historiadores decimonónicos y otros contemporáneos como, fundamentalmente, el propio Cejador: para Jünemann –como para Amador de los Ríos, por otra parte-, la verdadera literatura nacional no es la popular en sí misma, sino la unión de lo popular y lo erudito, es decir, lo popular

forjado y mejorado por poetas cultos (algo que sucederá fundamentalmente en el llamado "Siglo de Oro"):

> Porque la poesía popular, nacida del pueblo mismo, aun cuando sea verdadera poesía, no puede menos de estar plagada de mal gusto, vulgarismos, flojedades e incorrecciones; y necesita, por consiguiente, ser reformada por la poesía culta... La popular, así como sale de los labios del bajo pueblo, es vulgar y chabacana, por muchos pensamientos felices que tenga; que de ordinario ni son muchos ni muy felices. (Jünemann 1913:25)

Frente a la pureza nacional, religiosa y caballeresca de la Edad Media, el Renacimiento es una primera caída –precursora de la posterior decadencia provocada por el Neoclasicismo francés-:

> Hasta las tranquilas playas españolas alcanzó, aunque ya casi moribundo, el furioso oleaje de aquel cataclismo universal, religioso a la vez y literario, que, inflado de soberbia, se apellidó a sí propio Renacimiento: la más honda, vasta y fatal convulsión del espíritu humano; de la que nació la protesta luterana, madre del racionalismo; que seguirá sembrando de ruinas la civilización moderna y no caerá sino con ella. (Jünemann 1913:28)

Como no podía ser de otra manera, los poetas italianizantes del XVI –fundamentalmente Boscán y Garcilaso– se convierten en pervertidores de las letras patrias, tanto como, en el siglo siguiente, don Luis de Góngora:

> Mas, aunque pesados en justa balanza los buenos y malos servicios hechos por este poeta al parnaso patrio, se incline fuertemente el platillo de los malos; no es equitativo hacer responsable de ellos a un hombre que ni fue sabio ni literato de profesión ni pudo madurar ni depurar su gusto. (Jünemann 1913:32)
>
> ...a no haber Góngora ambicionado la corona de los pedantes, fuera, en vez de ser hoy el rey de ellos, un respetable príncipe del parnaso lírico. La misma celebridad inmensa que obtuvo, lo testifica. Porque un ingenio vulgar no habría corrompido tanto el gusto, ni contagiado como él contagió toda la literatura patria y la europea entera, hasta a los mayores genios. (Jünemann 1913:36)

Dicha combinación de lo popular y lo erudito se manifiesta de manera especial en el teatro nacional del Siglo de Oro: el poeta –singularmente, Lope de Vega– toma como materia los sentimientos y los intereses del pueblo, para transformarlos en obra artística:

> Demasiado español les parece el drama español: españoles y España, no hombres de mundo, ven salir a las tablas de España... Pues el teatro necesariamente ha de ser nacional: para su pueblo dramatiza el poeta; a su pueblo quiere interesar, a su pueblo mejorar, interesándole. (Jünemann 1913:41)

Naturalmente, es en el propio Lope de Vega y en Calderón (el dramaturgo cristiano por antomonasia ya desde Schlegel) donde Jünemann encuentra la confirmación de su paradigma historiográfico: la suma de lo popular y lo erudito, de lo

nacional y lo católico (que viene a ser lo mismo) da como resultado las obras cumbres de la literatura española, y aun de la literatura universal:

> No hay con quien comparar a Calderón si no es con Lope de Vega. Ambos, en efecto, son los grandes poetas católicos, tan grandes y acaso mayores que el Dante mismo, menos teólogos que él, pero de más amplia doctrina y piedad. Grandes católicos entrambos; aunque más Calderón que Lope. Entrambos grandes dramaturgos, nada inferiores a Shakespeare, y mirado en todas sus fases el talento dramático, superiores a él. (Jünemann 1913:73)

En el género novelesco –que tras el drama es el género en el que más altas cotas ha alcanzado la literatura española-, el *Quijote* representa igualmente de manera ejemplar la realidad del pueblo español, situándose, por ello, en el lugar superior del canon de Jünemann: "Obras iguales hay muy pocas; en lo moderno, ninguna; superior, ninguna en ningún tiempo" (Jünemann 1913:108):

> Esta quinta esencia del carácter nacional ha encontrado su más completa, más perfecta y más rara expresión en el Quijote; así como la ha encontrado generalmente el carácter de la nación en los imperecederos tipos de don Quijote y Sancho Panza. (Jünemann 1913:105)

Por otra parte, hay que señalar que la lectura del *Quijote* en la obra de Jünemann es la puramente cómica, huyendo de toda lectura simbólica o esotérica: el *Quijote* es una obra sublime, dentro del género cómico:

> ¿Qué libro hay en el mundo que regocije como el Don Quijote? Ríese con él, con el alma entera, el niño; ríese el joven; ríese el anciano, la doncella, la matrona, el ignorante, el sabio, el triste. La causa principal de este gozo es siempre la misma: ese donaire único, sublime entre lo más sublime creado por el ingenio del hombre. (Jünemann 1913:108)

Pero será el siglo XIX, más aún que el XVIII, que Jünemann despacha rápidamente bajo el clarificador epígrafe de "Decadencia", la verdadera piedra de toque donde Jünemann muestre la vara con la que mide a los autores españoles: su fidelidad al espíritu nacional, identificado de forma exclusiva con la moral y la religión católica. Así, los poetas y dramaturgos románticos son en su mayor parte anatematizados por seguir modelos extranjeros, principalmente ingleses y alemanes, como Byron o Heine. Así, respecto al romanticismo en general, Jünemann afirma su carácter extranjero, y su mala adecuación con el carácter español:

> Perniciosísima ha sido, en efecto, la influencia de las literaturas inglesas y alemanas en España; pero sobre todo la del poeta del pesimismo, Byron; influencia que alcanza desde Larra hasta Núñez de Arce... Pues el mal humor connatural a la raza anglosajona pugna con todas las inclinaciones y el instinto mismo de la española, cuyo fondo es la serena alegría. (Jünemann 1913:119)

Los autores individuales tampoco escapan a este juicio negativo que, de forma general, dispensa al romanticismo. Así, sobre Larra afirma:

> Encabeza el por fortuna no muy numeroso ni lucido grupo un desventurado libertino y suicida: Mariano José de Larra, el primer español descastado, reñido con Dios y con los hombres, con la patria y consigo mismo; el primer español que, con tener vivo y penetrante ingenio satírico, no sabe ya reírse, sino hacer muecas sardónicas y contorsiones, que ahora lastiman, ahora ofenden, ya excitan risa ahogada, abortada, nunca íntima, cordial, franca, nacida del alma y que se desahoga en las sonoras carcajadas que produce la sátira clásica, nativamente española. (Jünemann 1913:120)

Y sobre Bécquer, en un juicio tan sucinto como lapidario: "No le excede en valor Gustavo Adolfo Bécquer, cuyas Rimas a lo Heine (descartado de ellas el gongorismo, las muchísimas tonterías, vaciedades, impiedades, redúcense punto menos que a nada" (Jünemann 1913:138). Más claramente aún se observará este criterio moral en los juicios literarios, al contemplar el panorama de la narrativa decimonónica: autores católicos como Fernán Caballero o Pereda, frente a liberales y naturalistas como Varela o Galdós. Esta es la descripción de Fernán Caballero:

> De profunda fe, católica hasta la tela última del corazón, virtuosa, caritativa; modesta, sencilla, a pesar de su alcurnia y singular belleza; alma benevolentísima, alto espíritu, escritora de la mejor raza: atinó a dibujarse, reflejarse en el limpidísimo cristal de sus muchas novelas, a vaciar en ellas su carácter entero, las luces de su entendimiento, los abundosos tesoros de su corazón. (Jünemann 1913:121)

Y esta, muy opuesta, la presentación de Galdós:

> Galdós escribe precipitadamente, desatentamente, entre serio y truhanesco; entre charlador ameno y charlatán cargante, entre historiógrafo talentoso... y novelista churrigueresco, pintor de figurines y figurones; que se llevan la atención, sin fijarla ni retenerla; que divierten, sin aprovechar; que agradan, sin engendrar amor; y que, de ordinario, si algo sugieren, es desprecio, odio. (Jünemann 1913:125)

De hecho, estos ataques a los escritores liberales unidos a los elogios de los autores católicos, configuran una visión similar al concepto de las "dos Españas" enfrentadas:

> Paralelas han caminado durante el siglo XIX y prosiguen aún caminando las dos generaciones enemigas: la incontable que maldice impía, ríe forzada, y sarcástica, llora de rabia y desesperación: los Larras, Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce, Campoamor; y la generación diminuta, que bendice creyente, que juega y ríe hasta a la faz de la muerte, que, cuando llora, llora sin amargura, y a menudo de dicha: los Fernán, Pereda, Trueba, Coloma, Zorrilla, Tamayo, Ayala, Menéndez. (Jünemann 1913:141)
>
> Paralelas van ambas: la creyente, vigorosa, alborozada, coronada de flores; la impía, pálida, demacrada, taciturna, enferma, revelando apenas el común origen en alguna marchita facción, en algún fugitivo relampaguear de la mirada; enfermos, uno de hispanofobia, otro de nostalgia; todos de misantropía, todos de incurable tristeza. (Jünemann 1913:141)

Es significativo, por último, el juicio que Menéndez Pelayo merece a Jünemann: pese a situarlo en el lado de los "creyentes", considera digno de lamentarse el que dedicara su atención a "antigüedades hispánicas de poco interés":

> Llamado, como pocos, a entrar y dominar todas las regiones de la historia, escribiendo obras de interés general y permanente, que fueran inmortales y marcasen rumbos al espíritu humano; gastó, por desgracia, todo su inmensurable saber, actividad y talentos en asuntos inmensamente inferiores a su ingenio, y, llevado de un patriotismo tan noble como mal entendido, se consagró por entero y con un amor cada vez más pasional y pernicioso para su alto criterio, a explorar antigüedades hispánicas, por la mayor parte de escasa valía. (Jünemann 1913:131)

Esta visión de la historia literaria española basada exclusivamente en la moral y la ortodoxia católicas contrasta no sólo con los escritos de Menéndez Pelayo, como acabamos de ver, sino también con los de otros historiadores católicos de la época, como el jesuita Alberto Risco, más moderados en sus juicios, aunque igualmente basados en conceptos morales y religiosos tanto o más que estéticos. Alberto Risco es autor de un manual de enseñanza escrito durante los años 20, que luego adaptó al cuestionario oficial aprobado el 22 de enero de 1927[186]. El manual conserva, sin embargo, una estructura algo distinta a la del conjunto mayoritario de los manuales de la época, que hemos analizado en el apartado anterior, ya que incluye, entre otros aspectos, la historia de las literaturas hispano-árabe e hispano-hebrea, así como referencias a la hispanoamericana, la gallega y la catalana, y una segunda parte dedicada a la literatura extranjera –segunda parte que no entraba en los temarios oficiales, pero que Risco no quiso desaprovechar al adaptar su obra.

Pese a las diferencias de matiz, que más adelante comentaremos, Jünemann y Risco comparten algunos principios básicos: ambos supeditan la configuración de su historia literaria al fin pedagógico, concretamente de pedagogía cristiana. Ello hace que Risco, como Jünemann, descarte la idea de escribir un tratado erudito, y se incline por una historia, en su opinión, más amena para el aprendizaje:

> Quiera Dios que esta nueva edición, siga formando el criterio cristiano de mis pequeños estudiantes, y haciendo que se enamoren, no sólo de la hermosura literaria de nuestros clásicos, sino también de las bellezas morales y ascéticas que como en ninguna otra Literatura, se encierran en sus obras; para que al par que el gusto literario, se forme también en ellos el gusto por la piedad y la afición a la virtud. (Risco 1927:Prólogo, II)

[186] Manejamos para este estudio la 6ª edición, adaptada ya al cuestionario oficial, y que se publicó sin fecha de edición, pero que se sitúa entre 1927 y 1930 (fecha de la 7ª). Por ello, las citas se marcarán como Risco 1927, fecha que también ofrece la biblioteca de la Universidad de Deusto, cuyo ejemplar hemos manejado.

También coincide Risco con Jünemann en su identificación del espíritu nacional con la religión y el patriotismo, que se manifiesta en la poesía, especialmente en la lírica medieval:

> La poesía es siempre la primera manifestación de las literaturas en todos los países. Esta aparece con un carácter *épico* o narrativo, cantando los hechos, más o menos fabulosos, de los héroes y dominando las notas de la *Religión* y de la *nacionalidad*, como puede verse en los grandes poemas sánscritos, hebreos y griegos. De la épica va transformándose en *lírica*, expresando los sentimientos *individuales* del poeta, de lo cual tenemos notables ejemplos en la literatura griega. Al depurarse por fin el gusto, se comienza a cultivar la *dramática* y la *prosa*. (Risco 1927:1)

De hecho, al igual que Jünemann, Risco considera que la religión es el elemento constitutivo fundamental de la literatura española, el que garantiza su superioridad sobre todas las demás literaturas nacionales:

> Otro rasgo de la literatura, digno de notarse, es la influencia que sobre ella ejerce *la Religión*. La primera cuerda que vibra en el corazón de los pueblos es la religiosa, y aunque el amor profano y el patrio llegan a ser después inagotables fuentes de poesía, no deja de resaltar por eso la idea de Dios sobre estos dos amores. Un pueblo ateo jamás se sentiría inspirado. (Risco 1927:2)

E igualmente, como Jünemann, Risco considera que la verdadera poesía nacional no es la popular, aunque su juicio sobre los géneros populares –antes de su adopción por los eruditos– no es tan negativa como la del anterior. De esta forma, la literatura nacional es la fusión de ambas tendencias, la popular y la erudita:

> Las Bellas Letras en todos los países comienzan a ser cultivadas por *el pueblo*; la clase elevada las desdeña; por fin se contagia, las cultiva, y de esta unión de ambas floraciones, la *popular*, espontánea y desaliñada, pero varonil y fresca, y la *erudita* o de escuela, acicalada, pero más artística y brillante, se forma la *literatura nacional* y emergen los *siglos de oro* de las diversas naciones. (Risco 1927:2)

También la división de la literatura en periodos es muy similar: la principal diferencia detectable en ese sentido es que Risco sitúa el inicio de la decadencia a finales del siglo XVII, con la aparición del mal gusto literario, aunque el momento fundamental de decadencia de la nación y la literatura sigue siendo el siglo XVIII:

> Dividiremos nuestra literatura en cuatro épocas muy bien definidas. *Primera*, de FORMACIÓN, desde la Reconquista hasta el *Renacimiento*, en el siglo XV. *Segunda*, de APOGEO, desde el Renacimiento hasta la corrupción del buen gusto, que nos trajo la imitación francesa con el advenimiento de los Borbones en el siglo XVIII. *Tercera*, de DECADENCIA, que abarca este mezquino siglo; y *Cuarta*, de ROMANTICISMO, hasta nuestros días. (Risco 1927:2)

También se encuentran en Risco los mismos juicios morales superpuestos con los juicios estéticos, aunque sean generalmente más blandos que los de Jünemann. Así, frente a los ataques de Jünemann a la Celestina por su inmoralidad, Risco los justifica y

diferencia esta obra de las que habrían de aparecer más tarde en la historia literaria española –aunque, en este punto, no especifique a qué autores se refiere-:

> Aunque la excesiva libertad de algunas escenas y la crudeza de ciertos diálogos no puede menos de ofender al lector de nuestros días, sería grave equivocación confundir esta joya literaria con esos repugnantes engendros donde la licencia es mucha y el arte poco o ninguno. (Risco 1927:68)

También su juicio sobre el Renacimiento es más templado y más favorable que el de Jünemann: autores como Boscán, Garcilaso o Fray Luis son elogiados entre los más brillantes de la historia literaria española:

> Sus églogas, que es lo mejor que tiene, son de asuntos diversos... Tal vez sea pesado en las narraciones, pero no existe en castellano ninguna otra égloga que pueda compararse con las suyas, sobre todo con la primera, pues todas las otras nada valen a su lado. Son notables en ella la suavidad del sentimiento, al que corresponde también la fluidez y elegancia de la versificación y del lenguaje. (Risco 1927:77)
>
> Fray Luis de Ponce de León es el primer que se aparta sin temores del gusto italiano para beber en los clásicos latinos, dando a la poesía un matiz nuevo, varonil, profundo, conquistándose el título de *Príncipe de los líricos castellanos*... Como prosista no vale menos, y la lengua castellana le es deudora de palabras y giros latinos, elegantes y robustos. (Risco 1927:79-80)

También hemos visto ya que existe una leve diferencia en el momento que ambos historiadores consideran como inicio de la decadencia política y literaria: Jünemann la situaba únicamente en el siglo XVIII, mientras que Risco reconoce, de forma explícita, rasgos de decadencia en el siglo anterior, el siglo XVII:

> Hemos visto que el siglo XVI es el *siglo de oro* de nuestra *lírica*. En el siglo XVII esta lírica se ve combatida por una enfermedad epidémica, llamada *gongorismo*, que la destruye; por el contrario la *dramática* llega a tal apogeo de grandeza, como teatro alguno extranjero la ha conocido. (Risco 1927:91)

Esta decadencia afecta, también, al género dramático, en el que Lope de Vega y Calderón, quienes realizan la fusión de lo popular y lo erudito para formar lo nacional, aunque en el segundo de ellos, y sobre todo en sus contemporáneos y seguidores, se vea ya las señas de la decadencia literaria que se avecina. Es muy significativo, de hecho, que en su juicio de Calderón Risco incluya una larga cita de Menéndez Pelayo:

> Lope, como dramaturgo, es netamente *nacional* (a diferencia de Cervantes que en su novela es *universal*). *Destierra* la prosa del teatro; fija el drama en tres jornadas, y hace del teatro una placa fotográfica, donde se retratan las costumbres, los vicios, las virtudes de los españoles de su siglo. (Risco 1927:123-4)
>
> De Calderón dice el inmortal Menéndez y Pelayo: "Calderón es la España del siglo XVII, con su mezcla de luz y de sombras, de grandezas y de defectos; con toda la pompa aparatosa y las vanidades y sueños de nuestra decadencia, con el sentimiento de orgullo nacional, no vencido aún; con el sentimiento religioso y monárquico, con todo el prestigio, en fin, de la tradición, decadente, pero no adulterada". Calderón pues, representa en su teatro la España del siglo XVII, que cae hacia su decadencia y no quiere verlo, conservando aún el orgullo de su pasada grandeza. (Risco 1927:132)

Empezase a finales del siglo XVII o a comienzos del XVIII, lo cierto es que el Neoclasicismo es denostado por Risco como por Jünemann por antinacional:

> ...el prosaísmo es la nota característica de la literatura de este siglo. Contribuía a ello no sólo la tendencia crítica y la preponderancia de la filosofía, sino, sobre todo, el desprecio con que nuestros hombres cultos miraban las manifestaciones más genuinas del carácter nacional y popular, como los romances y el teatro. (Risco 1927:142)

Esta etapa de decadencia se supera sólo un siglo después, cuando, a un tiempo, se recuperaron el espíritu nacional y el buen gusto literario.

> Con el despertar del patriotismo y de la fe en Zaragoza, Gerona y Andalucía, coincide el de la literatura. La reacción vino lentamente, porque en el primer tercio del siglo XIX lo absorbió todo la guerra de la Independencia y la serie de destierros e inseguridades del reinado de Fernando VII. Ya a mediados del siglo, la reacción *romántico-clásica* lo avasalla todo, y su triunfo regenerador es completo. (Risco 1927:156)

También Risco, como Jünemann, es escéptico con respecto a los valores de los principales poetas románticos, aunque sin cargar las tintas contra ellos –o contra el movimiento romántico en general–. Más bien los considera peligrosos (dentro del fin pedagógico-cristiano que domina su obra) por sus posibles influencias perniciosas para los lectores:

> En el fondo, [Bécquer] es peligroso, por lo atrayente de esa forma y porque su corazón, aunque creyente, no estaba bien formado en la piedad cristiana y a veces es escéptico, otras sensual, siempre sugestivo. (Risco 1927:175)
>
> Que [Campoamor] es poeta, y poeta de los mejores de nuestro parnaso, nadie lo niega, sería ridiculez, pero por eso mismo hace más daño a la juventud. (Risco 1927:179)

Pero es en la novela, una vez más, donde se ve las similitudes y las leves diferencias de juicio entre ambos historiadores católicos: la admiración sin límites de Jünemann hacia Fernán Caballero se reduce y se matiza en la obra de Risco:

> El juicio sobre esta escritora es muy diverso, según se la estudie: puede decirse en síntesis que sabe dar colorido a los cuadros; que refleja bien el espíritu del pueblo andaluz, porque se identificó con él; pero que su estilo es algo cansado, monótono y repite los argumentos y los tipos con demasiada frecuencia. A veces tiene deslices en la pintura de la realidad con escenas no dignas de ella. Su gloria mayor fue la de reunir, educar y alentar en su tertulia a literatos como el P. Coloma, influyendo de esta manera no menos que con sus obras en el resurgimiento de la novela española en el siglo XIX. (Risco 1927:186)

En cambio, Valera es considerado un escritor "peligroso" –como Bécquer, como Campoamor-, por sus equivocados juicios morales:

> Este escritor, aunque Menéndez y Pelayo le llama con cariño "mi dulce Valera, el más culto, el más helénico, el más regocijado y delicioso de nuestros prosistas amenos y el más clásico o, más bien, el único clásico de nuestros poetas"

> (*Heterodoxos*...), es uno de los más peligrosos en la parte moral, y el mismo panegirista citado hace equilibrios, poco después, para salvar en su juicio crítico este escollo, digno de tenerse en cuenta. (Risco 1927:189)

Y Galdós, compendio de todos los errores y peligros liberales para Jünemann, es juzgado con cierta moderación –en tanto que novelista– y con mayor dureza como dramaturgo, es decir, los valores estéticos equilibran un tanto a los planteamientos morales y religiosos.

> En el género histórico (es donde más vale) nos ha dejado una colección de *Episodios Nacionales*, semi-historias, semi-novelas, con bastantes lunares en la parte moral; de admirable colorido y sabor patriótico, aunque su innato liberalismo las nuble algo... Últimamente se dio a escribir comedias, que tienen la misma tendencia impía y escaso valor escénico, como *Las de San Quintín*, *Pedro Minio*, *La loca de la casa* (irreligioso), y, sobre todo, la tristemente famosa *Electra*. (Risco 1927:193)

Pero quizás la diferencia más significativa entre ambos es su diverso juicio sobre Menéndez Pelayo: si para Jünemann las inmensas posibilidades del filólogo santanderino se malgastaron, Risco en cambio lo considera un modelo como investigador, como cristiano:

> Uno de los más profundos investigadores, de los que nos han descubierto más bellezas en nuestra literatura, fue Don Marcelino Menéndez y Pelayo... Lo que a éstos y todos los que le trataban fascinó más fue su humildad, su sencillez, esa especie de candor infantil que siempre suele acompañar a los genios y que en Menéndez y Pelayo estaba mezclado con una fe, con una religiosidad, una tranquilidad de conciencia envidiables. (Risco 1927:195-6)

En definitiva, el análisis de los manuales de Jünemann y Risco permite apreciar la existencia de una corriente crítica conservadora –la misma que obtendrá expresión por extenso en la *Historia de la lengua y la literatura castellana* de Cejador– que se manifiesta en ambos, y que no es, pese a lo que pudiera aparentar, un modelo crítico monolítico, sino una gama de posiciones conservadoras más o menos moderadas o extremas, en las que Menéndez Pelayo, referencia inexcusable, sirve como piedra de toque para identificar la importancia relativa que los autores otorgan a sus principios religiosos e ideológicos y la que otorgan a las valoraciones meramente estéticas.

6.12.3.- Historia de la literatura española comparada con la extranjera

Como se ha apuntado más arriba, la reforma de la educación realizada en 1927 introducía una nueva asignatura en el plan de estudios del Bachillerato de Letras, en el primer año más concretamente (Puelles Benítez 1979-1992:III,224). Se trata de la *Historia de la literatura española comparada con la extranjera*. Por su título, cabría esperar una nueva orientación comparatista, una ruptura con las subdivisiones en

literaturas nacionales; sin embargo, la lectura de una obra como las *Lecciones de Literatura española comparada con la extranjera* (1929) de Tomás H. Redondo o las *Literatura española comparada con la extranjera* de Antonio de Roxas (1928), lo cierto es que el núcleo de la obra es idéntico al de cualquier manual de literatura española, con unos leves añadidos o amplificaciones en torno a ciertas influencias clave de las literaturas extranjeras en la española. De hecho, el propio Redondo confiesa, al comienzo de su *Historia de la literatura española* (1929b):

> Animados por la favorable acogida que, tanto el profesorado oficial de los Institutos como el privado de muchos colegios y Academias, han dispensado a nuestras *Lecciones de literatura española comparada con la extranjera*... nos atrevemos ahora a publicar este *Resumen de Historia de la Literatura Española*, para uso de los alumnos del Bachillerato elemental, no dudando que será igualmente bien recibido... Como reza su nombre, el libro es un verdadero *Resumen* de nuestra *Literatura Española comparada*, escrito con la mayor claridad y sencillez posibles, huyendo de toda afectación o gala retóricas, teniendo en cuenta la calidad de los alumnos a que se dedica y ateniéndose única y exclusivamente al Cuestionario de Bachillerato elemental. (Redondo 1929:3)

Y efectivamente, gran parte del contenido de esta segunda obra (*Resumen de historia de la literatura española*) es un calco "aligerado" de la primera (las *Lecciones de literatura española comparada con la extranjera*). Obviaremos por tanto el repaso minucioso de la historia literaria española en estos manuales, para dejar constancia de cuáles son esos momentos en que ésta se amplifica con menciones e introducciones a otras literaturas extranjeras.

Comencemos apuntando que ambas obras, tanto la de Redondo como la de Roxas parten de un concepto de literatura española más amplio que el de los manuales de enseñanza, más similar al de Amador de los Ríos que al de, por ejemplo, Bouterwek o Sismondi, ya que consideran *españolas* –por idioma o por geopolítica– a las literaturas hispanoamericana, hispanolatina, hispanoárabe, hispanojudía, catalana y gallega.

> Concretando a este último aspecto la Literatura, se llamará *española* si comprende el conjunto de todas las obras literarias producidas por ingenios españoles en todos los tiempos. Por eso, no solamente abarca nuestra Literatura las obras escritas en castellano o español, sino las compuestas en otras Lenguas por escritores nacidos en España, como los hispano-latinos, los hispano-judíos y los hispano-árabes, además de las escritas en las diferentes lenguas peninsulares como el gallego, el catalán y sus dialectos, y por último las de los países americanos de habla española. (Redondo 1929:4)
>
> La Literatura Española y la Literatura Hispano-Americana comprenden sólo obras compuestas en idioma Español. Pero dentro de España hay distintas literaturas extranjeras, respecto del lenguaje, aunque sean españolas, desde el punto de vista geográfico-político. A esta última clase pertenecen: la Literatura Hispano-Latina, la

> Literatura Hispano-Judía, la Literatura Hispano-Arábiga, la Literatura Catalana y la Literatura Gallega. (Roxas 1928:5)

Con todo, casi inmediatamente después de plantear esa definición amplia, ambos autores plantean sus historias de la literatura española empleando como eje central y prácticamente único a la literatura escrita en español, en la que, muy ocasionalmente, se insertan las demás literaturas mencionadas. Así, por ejemplo, Redondo comienza su historia con la épica medieval castellana, la cual, además, no considera resultado de influjos extranjeros –ni germánicos, ni franceses ni árabes– sino primordialmente autóctona y original, aunque aceptase, en algunos aspectos no esenciales, influencias de las tres literaturas extranjeras:

> ...creemos nosotros que nuestra épica es *autóctona*, *castellana* en su esencia, aunque influida como es natural por las distintas literaturas que coexistieron en la península, por eso todas las teorías expuestas tienen un fondo de verdad y son ciertas en parte, aunque no en absoluto, admitiendo en principio el influjo que tanto la epopeya germánica, como la francesa, como la musulmana ejercieron en la épica castellana. (Redondo 1929:15)

Redondo, que se confiesa seguidor de Menéndez Pidal en este aspecto ("como en todo", según afirma), sin embargo prefiere ser igualmente "ecléctico" en su valoración del origen de los romances y su relación con los cantares de gesta. Más rotundo se mostrará Antonio de Roxas: "Nadie admite ya que las grandes canciones de gesta se formasen por yuxtaposición o unión de cantos épico-líricos" (Roxas 1928:17). Ambos coincidirán, sin embargo, en estudiar las influencias –que previamente han minimizado– de la literatura francesa en las gestas españolas. De esa forma, el contraste entre la épica española y la francesa no sirve, como podría pensarse, para señalar tanto los puntos de coincidencia de ambas literaturas, como para dar buena cuenta de sus diferencias, y sobre todo de la superioridad de la española:

> Esta persistencia de la materia épica en nuestra literatura, esta constante renovación de los temas heroico-populares, este carácter tradicional y nacional al mismo tiempo de nuestras letras, es uno de los distintivos que más caracterizan a nuestra literatura, considerada por críticos de tanta fama como Federico Schlegel como la primera por su carácter nacional entre las demás literaturas de Europa. (Redondo 1929:37)
>
> [En Francia] las dos muestras de la literatura nacional que tenían, se separa del gusto popular y un arte cortesano y culto, *neoclásico* en una palabra, sucederá al verdaderamente popular y nacional que ya no dará muestras de su existencia. (Redondo 1929:37)

La literatura española medieval también recibe influencias de las literaturas árabe (en especial en el género de los apólogos, cuyo mejor representante es Don Juan Manuel) ("Es quizás de los escritores españoles en que se echa de ver más esta

influencia", Redondo 1929:59), y de la literatura lírica provenzal, tanto en la literatura galaico-portuguesa como en la castellana. El siglo XIV es también el momento en que empieza a percibirse el importante influjo de la literatura italiana sobre la española:

> A fines del siglo XIV se empieza a sentir en nuestras letras una nueva tendencia a imitar la literatura italiana en vez de la francesa que había dominado hasta entonces. Las grandes obras de la Literatura del país hermano, fueron poco a poco conocidas por los ingenios españoles y francamente veremos en el siglo XV cómo entre los poetas cortesanos del Cancionero de Baena se inicia la llamada escuela *alegórico dantesca*, de tanta importancia en la historia de nuestra poesía, porque en ella se formaron poetas tan excelsos como Juan de Mena y el propio Marqués de Santillana. (Redondo 1929:76)

Pero, como es de sobra conocido, es en el siglo XVI cuando más decididamente se manifiesta esta influencia sobre la lírica española, con la introducción no sólo de los temas, sino sobre todo de las "formas métricas" italianizantes por parte de Boscán y Garcilaso. Tanto Redondo como Roxas, como no podía ser de otra manera, dan cuenta de este suceso:

> La índole de la poesía española cambia radicalmente a partir de Garci Lasso. (Roxas 1928:126)
>
> Con el nombre de *escuela petrarquista* se conoce en nuestra literatura la iniciada en el siglo XVI por Boscán y Garcilaso, quienes introdujeron en la poesía española los metros y estrofas toscanos consagrados por Petrarca y sus seguidores en Italia. (Redondo 1929:137)

Similar es el influjo de la literatura italiana en otro género, de menor importancia en la historia literaria española, eso sí, como es la épica culta del siglo XVI: en efecto, los modelos en este caso siguen siendo los italianos Ariosto y Tasso, a quienes siguen los poetas épicos españoles:

> La poesía épica española en el siglo de oro sigue muy de cerca de los autores italianos, principalmente el Ariosto y el Tasso, cuyas obras procuran imitar los nuestros. Sin embargo hay un núcleo de poetas que narran en sus obras las hazañas guerreras de nuestros héroes ya legendarios... ya históricos... y entre estos sobresalen los que se dedican a cantar los episodios más salientes de las conquistas de los españoles en América. (Redondo 1929:160)

Bien entrados ya en el Siglo de Oro de la literatura española, el teatro será otro campo en el que los autores de estos manuales encuentren campo para la comparación –siempre en pie de igualdad, cuando no de superioridad– entre la literatura española y las extranjeras, en este caso la inglesa. Es un lugar común de la crítica tanto decimonónica como de comienzos del siglo XX la comparación entre los grandes dramaturgos españoles –Lope y Calderón– y el principal dramaturgo inglés –Shakespeare-:

> Los dos grandes genios del teatro español y del inglés respectivamente, coinciden en el formidable talento dramático con que la Naturaleza dotó a ambos. Coinciden también en al visión romántica y nacional que desarrollan en su obra; en

> haber roto con las unidades dramáticas, no oponiendo trabas inútiles a su gran inspiración; en mezclar a menudo lo trágico y lo cómico como de hecho aparece en la realidad. Pero se diferencian en que el teatro de Shakspeare (sic) es mucho más psicológico y apasionado que el de Lope. En el dramaturgo inglés las acciones humanas, con sus heroicidades y bajezas, lo llenan todo. En el español predomina la visión poética de las leyendas tradicionales. Por eso nuestro teatro es más nacional que el de Shakspeare (sic), pero en cambio en de éste es más universal. (Redondo 1929:180)

Menos pie para la comparación y para el reconocimiento de influencias se encuentra en géneros "genuinamente nacionales" como la novela picaresca (Redondo 1929:203, Roxas 1928:196), o en una obra universal y única como es el *Quijote* –a las que, por supuesto, dedicarán sendos, y elogiosos, apartados-; en todo caso, la influencia debe buscarse en la otra dirección, con la copia de los modelos narrativos españoles en otras literaturas como la francesa, aunque "Obras tan eminentemente españolas habían de influir poco en las demás literaturas por lo exótico para ellas del género" (Redondo 1929:211).

El teatro de Calderón, ya bien entrado el siglo XVII, es otro representante de lo puramente nacional, impermeable a las influencias extranjeras. Este hecho, sin embargo, provocará juicios divergentes en ambos manuales: para Redondo este espíritu esencialmente español y fuertemente arraigado en su época representa un valor; para Roxas, una muestra de decadencia, y que, en su opinión, ya en Felipe II pueden encontrarse las raíces de esa decadencia:

> El sentimiento principal de esa sociedad era el sentimiento *religioso*, ya que España, sobre todo en el siglo XVI, parecía "un verdadero pueblo de teólogos". Por eso Felipe II combatió con razón a los protestantes y por eso sus enemigos falsearon la historia de aquél rey *Prudente*, el más grande quizás de nuestra historia. Calderón después supo condensar esta religiosidad del pueblo español en sus hermosos autos sacramentales. (Redondo 1929:236)
>
> El teatro de Calderón es un fiel reflejo de las extravagancias y exageraciones del carácter nacional, y de la época y del país en que se compuso. La decadencia de España comienza en Felipe II, hombre fanático y sombrío, imperialista, cuyos estrechos y absurdos principios de gobierno acabaron con los últimos vestigios de libertad política. Dicha decadencia se acentúa visiblemente en los reinados que le siguen, por el favoritismo y la incapacidad de aquellos pobres monarcas. Sin embargo, España conservó durante todo el siglo XVII, la categoría de potencia de primera clase; y los españoles, sin abandonar el orgullo de raza, vivían espiritualmente de su glorioso pasado, y disimulaban la decadencia que los consumía. (Roxas 1928:227)

La relación más importante de Calderón con otras literaturas extranjeras, por lo tanto, no podrá ser la de recibir influencias, porque su esencia es puramente nacional, sino la de influir en otras literaturas, y atañe por lo tanto a lo que la crítica moderna llamaría la "recepción de Calderón": en especial, su recepción entre los románticos alemanes, que lo elevaron por encima de los demás autores de cualquier época y país.

Tampoco los demás dramaturgos españoles del siglo XVII tienen, a juzgar por los manuales de Roxas y Redondo, relaciones de influencia especialmente estrechas, salvo casos aislados como el parecido entre *La verdad sospechosa* y *Le menteur* de Corneille.

Tampoco, curiosamente, el culteranismo y el conceptismo dan origen a ninguna disertación sobre sus posibles causas extranjeras –curiosamente porque, como se recordará, el debate sobre el origen del "mal gusto literario" viene al menos desde el siglo XVIII–. Un tercer modo de "mal gusto literario", el prosaísmo, en cambio, sí que tiene sus raíces en una influencia extranjera: la francesa, introducida en España por razones culturales y políticas:

> El principal carácter de este siglo XVIII fue el afrancesamiento de las ideas y de las artes en general, que, como fenómeno universal, se dio en este periodo, pero en España se acentuó considerablemente por el advenimiento de la casa de Borbón. (Redondo 1929:270)

A esta dependencia general de la literatura española con respecto a la francesa se unen, durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, otras influencias más puntuales, limitadas en muchos casos a un autor o una obra. Es el caso de la relación entre Quintana y Alfieri, entre el *Edipo* de Martínez de la Rosa y los de Corneille y Voltaire, entre Moratín, Moliere y Goldoni, entre las *Cartas Marruecas* y sus fuentes extranjeras, o entre el *Gil Blas de Santillana* de Lesage y sus supuestas fuentes españolas. Un nuevo aire extranjero iba a invadir de lleno la literatura española poco después, con la introducción del Romanticismo, un "gran movimiento renovador en la literatura y en el arte en general":

> El romanticismo es una verdadera revolución artística que apareció en Europa en parte como una reacción o protesta a las exageraciones neoclásicas y en parte respondiendo a nuevos ideales estéticos. Así como en el Renacimiento los artistas se inspiran en el antiguo arte clásico greco-romano, los románticos vuelven los ojos a lo propio, lo europeo, cristiano y nacional, y en vez de ver la naturaleza a través de los antiguos, se inspiran en ella directamente, ensanchando de ese modo el objeto de su inspiración. (Redondo 1929:310)
>
> No fue pues importado de Francia, como algunos han dicho, sino que a lo tradicional español se unieron otras notas propias del romanticismo del Norte de Europa, como el espíritu desesperado y melancólico de Byron o del *Werther*, la misteriosa vaguedad de la forma y la exageración en todo, en fondo y forma. (Redondo 1929:312)

No todo en el romanticismo es de importación: también acertó a despertar la inspiración nacional, recuperando los géneros más castizos, como los romances o el teatro del Siglo de Oro. Ello se manifiesta especialmente en el drama español del siglo XIX, donde según Redondo pueden advertirse dos líneas estéticas:

> Esto... nos indica las dos direcciones que en los dramas románticos españoles hay que distinguir: una la que procede de la comedia nacional del siglo de oro, no sólo por los asuntos de fondo legendario e históricos, sino por el sano realismo que hay en todos ellos tan en armonía con el gusto español. Otra la que deriva de la imitación que nuestros dramaturgos hicieron de los autores franceses, especialmente de Alejandro Dumas y de Víctor Hugo. (Redondo 1929:336)

También en la novela romántica cabe observar la influencia extranjera, británica concretamente, de Walter Scott, "el más grande de los románticos ingleses" (Redondo 1929:355): "El hecho es que nadie como él en la Edad moderna ha sabido armonizar la historia y la novela. De ahí que tuviera en todos los países tantos imitadores de sus obras" (Redondo 1929:356). En el campo de la poesía, en cambio, las influencias son más individuales: así, el programa de estudios hace hincapié en las deudas respectivas de Espronceda con Byron y de Bécquer con Heine.

En el último periodo en que ambos manuales divide la historia literaria española (el denominado "post-romántico") apenas se manifiestan influencias extranjeras, o al menos los manuales apenas hacen referencia a ellas: apenas cabe destacar la mención a Emilia Pardo Bazán, como representante de la novela naturalista, por su relación con la literatura francesa, y a Rubén Darío –primera mención significativa de la literatura hispanoamericana, pese a la declaración de intenciones inicial, que parecía anunciar un mayor entrelazamiento entre las literaturas de ambos lados del charco. Por otra parte, Rubén Darío manifiesta a su vez la influencia de la literatura francesa:

> Se le considera a Darío en poesía como el padre y maestro del modernismo español... Todas estas composiciones le acreditan de uno de los más grandes poetas líricos en lengua castellana y ponen de relieve su personalidad literaria, no obstante las Influencias que en Darío se notan... Entre todos los parnasianos y simbolistas franceses el que más influye en el autor americano es Verlaine. (Redondo 1929:368)

En definitiva, los manuales de *Literatura española comparada con la extranjera* ofrecen pocas novedades historiográficas relevantes: en primer lugar porque, en lugar de estar alentadas por un espíritu comparatista cosmopolita, late en ellas, con la misma fuerza que en las *Historias de la literatura española* tradicionales, el espíritu de afirmación de lo nacional, frente a las literaturas circundantes –sin negar por ello que en determinadas épocas la influencia extranjera haya sido fundamental en el devenir histórico hispánico-; además, gran parte de las noticias acerca de influencias, contactos y contaminaciones entre la literatura española y las restantes literaturas europeas eran ya lugares comunes en la historiografía anterior: la poesía italianizante, el afrancesamiento dieciochesco, el romanticismo de origen germánico o británico.

Un ejemplo de la relevancia relativamente escasa de estas relaciones internacionales es el hecho, ya comentado más arriba, de que es posible eliminarlas o simplificarlas, dando como resultado una *Historia de la literatura española* tradicional, sin que sean necesarias alteraciones esenciales o estructurales.

Por último, es también digna de notar la amplitud de fenómenos que estos manuales tienen en consideración en su intento de "comparar" la literatura española con la extranjera: en algunos casos se realizarán efectivamente comparaciones sobre los caracteres esenciales de varias literaturas; en otros casos, se tratará de influencias –en un sentido o en otro– que afectan a un determinado periodo literario; también puede tratarse de relaciones particulares de determinados autores o incluso obras, aislados del conjunto general y que por lo tanto no afectan a la evolución de ninguna de las dos literaturas; por último, puede tratarse de fenómenos relacionados con la recepción de ciertos autores en el extranjero –Calderón en la Alemania romántica, por ejemplo. En definitiva, la multiplicidad de fenómenos hace difícil construir una narrativa independiente y coherente, lo que explica, quizás, que la base la siga constituyendo la misma narrativa que el resto de los manuales de enseñanza de la época: la de la evolución de la literatura española, como representante privilegiada del espíritu nacional.

6.12.4.- Recapitulación

Frente a la relativa homogeneidad que ofrecían los manuales de enseñanza de literatura española del siglo XIX, los escritos en el primer tercio del siglo XX ofrecen una cierta diversidad, tanto formal como ideológica. La diversidad formal se debe, principalmente, a la diversificación de las materias contempladas en los planes de estudio: la aparición de un impulso comparatista en toda Europa se manifiesta en la creación de una asignatura de "literatura española comparada con la extranjera", cuyos manuales, como acabamos de ver, contienen básicamente una historia literaria española tradicional, aderezada con unos cuantos anclajes básicos en las literaturas europeas circundantes.

En cuanto a los manuales de historia de la literatura española propiamente dicha, cabe apreciar en ellos una cierta división entre los que, en mayor o menor medida, suponen una mera continuidad con los manuales anteriores, aunque aceptando hasta cierto punto las nuevas teorías y posturas en los estudios literarios (las de Menéndez Pidal, por ejemplo), frente a los que optan por una visión más decididamente

conservadora, que enlaza igualmente con algunos de los postulados historiográficos románticos, pero que acentúa aún más los elementos nacionales, religiosos y morales de la historia literaria.

En cualquier caso, los manuales de enseñanza de esta época siguen jugando un importante papel en la expansión del concepto de literatura nacional, anclado en los planteamientos decimonónicos, apenas modificados con el cambio de siglo, y en su adaptación a las distintas corrientes ideológicas. Así, en su conjunto, los manuales escritos en el primer tercio del siglo XX se caracterizan por ser conservadores, no tanto ya en el sentido ideológico, como en el crítico o literario: con muy contadas excepciones se limitan a repetir, sin apenas modificaciones, los planteamientos historiográficos del siglo anterior, levemente sazonados, si acaso, para adaptarse a determinado planteamiento pedagógico o ideológico.

6.13.- Julio Cejador y Frauca: *Historia de la lengua y la literatura castellana*

La *Historia de la lengua y literatura castellana, comprendidos los autores hispano-americanos* de Julio Cejador y Frauca, publicada en 14 tomos entre 1915 y 1922 es el monumento más extenso y más exhaustivo producido por la historiografía literaria española de principios del siglo XX, además de ser el exponente más acabado de historia literaria escrita desde un planteamiento católico, conservador y antiliberal, lo que la convierte en pieza clave para comprender una parte importante de la crítica posterior, especialmente la nacida desde posturas tradicionalistas[187]. Admirador de Menéndez Pelayo, de quien sin embargo lo distancia el clasicismo del erudito santanderino, Cejador se situó en el polo opuesto de la corriente histórica de Menéndez Pidal y de la Institución Libre de Enseñanza.

Cejador y Frauca, erudito aragonés nacido en 1864, jesuita durante un periodo de su vida, estudioso y profesor de literatura española, fue autor, además de la *Historia...*, de *La lengua de Cervantes*, de un *Origen del lenguaje y etimología castellana* o de diversas obras de gramática griega y latina. Su interés por la lengua española queda demostrado, además de en las obras citadas anteriormente, en la propia *Historia* de que tratamos, en la que presenta una vez más su teoría, derivada del vascoiberismo (identificación del idioma ibero y el euskera), de que el castellano desciende simultáneamente del latín y del euskara ("si el latín fue el padre, el éuscaro fue la madre del castellano", Cejador y Frauca 1915-22:I,32).

En el terreno puramente literario, Cejador editó el *Quijote*, el *Libro de Buen Amor*, la *Celestina*, el *Guzmán de Alfarache* o los *Sueños* de Quevedo, y compuso otras obras de crítica literaria, entre las que destaca un *Índice general de la verdadera poesía castellana*. Como puede advertirse, Cejador mostró un especial interés por obras, autores y géneros significativos en la configuración del canon nacional, y muy particularmente por la literatura popular, a la que, como veremos, considera el centro y la base de la historia literaria española.

[187] Tal vez por ello lo Gabriel Núñez Ruiz y Mar Campos Fernández Figares lo incluyen entre los "manuales" estudiados en su obra (2005:155-163), pese a que el concepto de "manual" encaja mal con una obra de catorce tomos como ésta.

6.13.1.- Planteamientos generales

6.13.1.1.- Concepto de literatura

La historia de Cejador es una historia marcada por las creencias conservadoras de su autor: los planteamientos políticos y religiosos (y su vertiente moral) influyen, aunque no de manera constante, en la selección y valoración de los autores, de manera que éstos son juzgados no sólo por lo que escribieron, sino sobre todo por su postura política o sus creencias. Esta es la causa, por ejemplo, del desprecio del autor hacia Leandro Fernández de Moratín o de la generación del 98, y su aprecio en cambio por autores como Gabriel y Galán o *Almafuerte*, más acordes con su pensamiento, como veremos.

Pero si un principio estético impera a lo largo de toda la obra de Cejador y Frauca, desde su mismo comienzo hasta el "Esbozo de un ensayo crítico-histórico de la literatura castellana" que se incluye en el volumen XIII, ése es el de que la verdadera literatura nacional es la popular, y que nada pueden hacer los autores eruditos por ella, a no ser que acepten como modelo las creaciones del pueblo. Esta verdad es aplicable en todos los géneros: la mejor lírica será la contenida en serranillas, coplas y cantares, la mejor épica la de los romances, e incluso la mejor obra didáctica será la contenida en los refranes, que vienen a condensar la sabiduría del pueblo:

> Lo nacional es lo único natural y grande en cada pueblo. Tal es la razón de mi criterio, que pudiéramos llamar democrático y que no es mío, sino de la ciencia y de la estética moderna, para la cual vale más un cantar enteramente popular que el mejor poema erudito, si no es popular a la vez. (Cejador y Frauca 1915-22:I,XIII)
>
> En literatura yo pongo muy por cima de cualquier obra erudita la menor obra del pueblo, la comúnmente no escrita, la sancionada en cambio por el consentimiento de la raza española, como aprecio el habla popular, la única natural, mucho más que cualquier otra modificación que en ella introduzcan los eruditos. (Cejador y Frauca 1915-22:I,XII)
>
> ...lo que los eruditos añaden al idioma nacional es sencillamente una falsificación del idioma... esto ocurre igualmente respecto de la literatura. Distinguir bien el elemento popular del erudito en las obras literarias: tal es mi criterio. (Cejador y Frauca 1915-22:I,XII)

Las citas podrían continuar, pero no será necesario insistir en este aspecto ahora: durante el breve repaso que sigue del contenido de la historia de Cejador y Frauca, esta idea continuará apareciendo repetidas veces.

6.13.1.2.- Concepto de nación

En cuanto a la extensión del concepto de nación en la historia de Cejador, debemos recordar que ya su título es bastante explícito al respecto: se trata de una

historia de la "literatura castellana comprendidos los autores hispano-americanos", es decir, de todas las obras artísticas (poesía, prosa de ficción, prosa histórica, teatro) compuestas en lengua castellana, y sólo en ella, en cualquier lugar del mundo. De hecho, no considerará en su obra ninguna de las demás literaturas peninsulares, ni en sus inicios medievales ni en el momento de su "renacimiento" a finales del siglo XIX: "No nos atañe tratar de la literatura catalana, euskérica, gallega, valenciana y bable, aunque sean las más frescas y pujantes por haber nacido horras de trabas académicas, cortesanas y hasta cierto punto eruditas". (Cejador y Frauca 1915-22:X,2)

Esta limitación a lo castellano, anunciada ya desde el título mismo, parece que debería hacer inevitable que, como pasaba en otras historias literarias similares, la extensión cronológica también se limite al periodo en el que ha existido una literatura en esta lengua, es decir, desde la Alta Edad Media hasta el momento de redacción de la obra. Cejador y Frauca incluye, sin embargo, una breve historia de la literatura latina, visigótica y arábiga, ya que, de acuerdo con sus planteamientos lingüísticos, el castellano, aunque no se escribiese, convivía en esas épocas con las lenguas dominantes, ya fueran el latín o el árabe ("Cuando Cristo vino al mundo se hablaba, por consiguiente, en España, latín y castellano a la vez", Cejador y Frauca 1915-22:I,5) y, además, existe una unidad de carácter entre los habitantes de la Península de todos los tiempos:

> No puede prescindirse de los autores hispanolatinos en la historia de la literatura castellana, ya porque el castellano es el mismo latín evolucionado, ya, sobre todo, por la unidad de espíritu que alienta a unos y otros autores, salvo la diferencia de religión y política. Lucano es tan cordobés como Góngora; Marcial, tan aragonés como los Argensolas y tan español como Baltasar del Alcázar; la gravedad y el sentido común de Quintiliano es la de nuestra raza, y la de nuestra raza es la ética y el acerado decir de Séneca. (Cejador y Frauca 1915-22:I,70)

Esta teoría lingüística y literaria se sostiene sobre un principio nacionalista distinto al de la mayor parte de los historiadores estudiados: la nación español, según Cejador, no nace con la disolución del latín en diversos dialectos, sino que existía desde la antigüedad, y con ella su idioma, del que sin embargo no se conservan documentos escritos, dado su carácter popular y oral. La historia de la literatura castellana, por lo tanto, deberá comenzar en el punto en que se conserven los primeros rastros de lengua castellana escrita, y los primeros documentos literarios escritos con ella; pero este punto

no coincide, como sucedía en las demás historias, ni con el nacimiento de la nación, ni del propio dialecto.

En cambio, una vez que comienza a producirse una literatura en castellano, y que comienza a escribirse, entonces esta literatura –sobre todo la producida directamente por el pueblo– será el mejor instrumento para llegar a conocer a la nación castellana; porque, de acuerdo con el principio del nacionalismo romántico, la literatura expresa el *Volksgeist*:

> Ahora bien, cada nación, respecto de las demás, es lo que respecto de los demás es cada individuo: cada nación tiene su alma propia y su personalidad, tanto más sobresaliente cuanto, ¡oh, paradoja!, cuanto sobresale de las demás, cuanto menos adocenada y común. El arte, pues, cuanto más nacional será más expresiva del alma de una nación, y se distinguirá más del arte de las demás naciones. (Cejador y Frauca 1915-22:I,64)

¿Y cuáles serán los rasgos dominantes en el espíritu nacional castellano, desde su origen que se pierde en la prehistoria hasta el mismo siglo XX? Los principales, tal y como se manifiestan en su literatura, son la religiosidad y la lealtad, unidos a una expresión realista que expresa la sobriedad del alma castellana. Pero Cejador incluye muchos más elementos secundarios en su descripción del carácter español:

> En el español el espíritu vence a la materia, tiene más cerebro que cuerpo, mejores cualidades morales que físicas. La elevación de sentimientos le lleva a reventar de hidalgo por no abatirse al trabajo manual, que tiene por servil... El ingenio del español es brillante, pronto y despierto, más de intuición y fantasía que de abstractiva inteligencia, más de poeta y soñador que de sabio y erudito: de aquí su valer como artista y su poca afición a sistematizar científicamente los hechos... El claro conocimiento de la justicia hace vivir continuamente al español en el mundo moral, juzgándolo todo éticamente, más que según el interés y la conveniencia... El español es de una voluntad de hierro, tenaz hasta la testarudez, constante y apegado a sus tradiciones hasta el atraso en la civilización, religioso por tradición, amante de la independencia como nadie. No es guerreador por naturaleza, prefiriendo la paz; pero por la independencia, por cualquier grande ideal de justicia, se echa al campo... En suma, de gran sentido común en las cosas espirituales y de muy escaso en las materiales, es pensador recio, original y elevado, artista realista y sincero, de gran corazón, compasivo y valiente y denodado defensor de la justicia y de toda noble causa; pero no quiere trabajar, odia el ahorro, menosprecia el propio interés, no se muere por las comodidades materiales y sólo fue grande cuando los ideales espirituales señoreaban la opinión pública en los pueblos, quedando aniquilado y por tierra, sin saberse qué hacer, cuando los materiales del trabajo y del oro sobrepujaron a todos los demás. (Cejador y Frauca 1915-22:I,2-3)

Todos estos rasgos se harán notorios a lo largo de la historia de la literatura española, y muy especialmente en la literatura popular, exenta de influencias externas y que representa el verdadero tesoro a ojos de Cejador y Frauca.

6.13.1.3.- Concepto de historia

Según confiesa el propio Cejador y Frauca, el impulso para la realización de su historia de la literatura española, como las de muchos otros historiadores de entre los que acabamos de analizar, nace del patriotismo herido al comprobar que, todavía a comienzos del siglo XX (aunque menos que durante el XIX), buena parte de las obras sobre literatura española provenían del extranjero, principalmente de Alemania e Inglaterra, lo que, en su opinión, suponía no sólo una afrenta para el orgullo, sino también un peligro, porque estos hispanistas extranjeros difícilmente podían comprender el auténtico espíritu nacional:

> ...se me subió la sangre al rostro, considerando lo desairado del papel que representamos los literatos españoles al dejar que nos ganen por la mano y se nos adelanten los hispanófilos extranjeros en cosa tan nuestra que, por muy conocedores que sean de nuestras cosas, nunca pueden penetrar en el espíritu de la raza, que en ellas late y bulle, y mucho menos en cosas tan castizas y hondas como el idioma y la literatura. (Cejador y Frauca 1915-22:I,IX)

Este aliento patriótico lo comparte por lo tanto Cejador con muchos de sus antecesores; y sin embargo, la obra de Cejador y Frauca es efectivamente distinta de las inmediatamente anteriores en varios aspectos fundamentales, referentes a la concepción de la historia, y de la literatura nacional sobre la que ésta se aplica. Así, la *Historia de la lengua y la literatura castellanas* abandona la tradición narrativa que se había impuesto desde comienzos del siglo XIX, para abrazar una configuración cronológica, ciertamente, pero más cercana a la enciclopedia que a la historia. En efecto, los autores aparecen listados cronológicamente, sin divisiones por género, escuela o país de origen (dado que Cejador y Frauca incluye también a los autores hispanoamericanos), incluyendo todas sus obras juntas en un mismo apartado. Ello significa que, por ejemplo, autores como Cervantes, Quevedo o Lope, que frecuentaron varios géneros diversos, no aparecerán citados varias veces (al hablar del teatro, de la novela, de la lírica, etc.), sino sólo una vez, en el punto en que cronológicamente les corresponda. Esta ordenación tiene ciertas ventajas, ya que, como el propio Cejador apunta, evita que los autores deban ser mencionados varias veces, una por cada género que cultivaron:

> Todavía hay quien crea que la historia literaria debe escribirse agrupando autores y obras por géneros, sacrificando la cronología y la científica visión de la evolución literaria, que de la cronología depende, a este encasillamiento pueril, y partiendo la personalidad literaria de los escritores en cien pedazos, según los varios géneros que cultivaron. (Cejador y Frauca 1915-22:XII,315)

Esta disposición supone desde luego un cambio con respecto a la tradición anterior: obvia las relaciones entre autores pertenecientes a una misma escuela (Lope de

Vega y sus seguidores, por ejemplo); al convertirse en una mera nómina de nombres, difumina la jerarquía entre autores, a pesar de los esfuerzos por marcarla mediante diferentes tamaños de letra y la extensión dedicada a cada uno de ellos; por último, al eliminar el elemento narrativo del discurso, imposibilitan prácticamente su lectura como texto unitario, haciéndolo en cambio más útil como diccionario de escritores que como historia.

6.13.1.4.- Periodización

También es original en la obra de Cejador la amplitud dedicada a cada uno de los periodos estudiados. Hasta ahora, casi todas las historias privilegiaban cuantitativamente los siglos XVI y XVII, que llegaban a ocupar más de la mitad del volumen del texto (como en el caso de Schack, por ejemplo). Cejador y Frauca, en cambio, privilegia cuantitativamente el siglo XIX (y el primer tercio del siglo XX), al que están dedicados los tomos VII al XIV; de hecho, pese a que reconoce al siglo XVI como la edad de oro de la literatura castellana y al XVII como época del triunfo del teatro nacional español, sólo les dedica los tomos II-V, mientras que la época de decadencia durante el reinado de Carlos II, y lenta recuperación del espíritu popular (entre 1701 y 1829) ocupan la segunda parte el tomo V y el VI.

En este caso, lo que se refleja en esa distribución del espacio no es la valoración cualitativa de las obras literarias de cada uno de los periodos, sino simplemente el mayor conocimiento y la mayor implicación personal del historiador en el periodo que le resulta cronológicamente más cercano. En este sentido, aunque es algo inusual en este tipo de obras, el historiador ocasionalmente se presenta en primera persona como testigo y protagonista de los hechos literarios que narra:

> Yo, que juzgo tan duramente el modernismo como el que más, no quise huir, quise averiguarlo todo, sentirlo todo. Y lo sentí. Metíme entre los jóvenes modernistas. Reíame, para mi solapa, de sus rarezas; pero sentí con ellos el furor estético. Aquella fue una temporada muy parecida a la del romanticismo. (Cejador y Frauca 1915-22:X,53)

Además, este mismo periodo es el que muestra con mayor claridad la ideología del historiador, que culpa al liberalismo progresista –heredero, dice Cejador, del afrancesamiento dieciochesco– de la situación en que se encontraba España a finales del siglo XIX, sobre todo por ser una adaptación extranjera que cuadra muy mal con las naturales inclinaciones de la nación.

> El liberalismo español del siglo XIX no ha sido más que liberalismo francés, que no puede ser verdadero liberalismo, quiero decir democracia sincera y verdadera libertad; porque el francés... es un germano, y el germano significa espíritu borreguil, feudal, lo opuesto al espíritu mediterráneo, heleno, latino y español, que es individual, independiente, demócrata ateniense, republicano romano y guerrillero español. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,340)

Este liberalismo extranjerizante y antiespañol se concreta en la *Institución Libre de Enseñanza*, a la que Cejador ataca constantemente en la segunda mitad de su obra.

> Después la *Institución Libre de Enseñanza*, formada de los restos del krausismo y organizada por Giner de los Ríos, fue la que solapadamente y poco a poco continuó la tarea de descristianizar y desespañolizar a España. Las letras no les deben más que oscuridad en el fondo de doctrinas que, como en el krausismo, no acaban nunca de definirse y clarearse, y mal gusto en la forma literaria. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,5)

Frente a estas ideologías, Cejador propone dos ejes de actuación: la religión y el retorno al pueblo, fuente y garantía de los auténticos valores nacionales:

> La práctica del Evangelio daría una sociedad democrática y rebosando libertad y justicia. La verdadera libertad no es más que el respeto a los demás. Por lo menos ese es el Evangelio... La Revolución española, hija de la Revolución francesa y ésta de la Enciclopedia, enemiga del cristianismo, no lo entendía así. Todos los revolucionarios del 68 iban contra el cristianismo; el bando opuesto hubo de ser el católico, y tal era el pensamiento de los más del campo carlista y de sus fautores. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,3)
>
> El afrancesamiento de la clase alta partió en dos la sociedad española desde la guerra de la Independencia. El pueblo siguió y sigue siendo lo que siempre fue, no chusma supersticiosa, inmoral, de acanallado sentir, como del pueblo de sus naciones nos dicen los tratadistas italianos, ingleses y franceses, sino gente, sí, ignorante, pero de sentido común, honrada, independiente y sufrida, que, al entrar los franceses, se alzaron en todas partes como un solo hombre, reconstituyendo las viejas juntas democráticas e hiriendo de muerte el poder napoleónico. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,337)

Y estos dos mismos principios, sobre todo el segundo, tienen también una aplicación directa en el estudio histórico de la literatura.

6.13.2.- Análisis detallado

6.13.2.1.- Edad Media

El cuerpo de la historia de la literatura de Cejador se abre por lo tanto con el nacimiento (escrito) de la literatura popular castellana, algo significativo, como ya hemos visto, de la importancia central que concede a este tipo de obras:

> Aventajan en universalidad y profundidad a las obras literarias eruditas, cuanto al habla erudita aventaja el habla popular, por ser lo popular lo más nacional, mejor dicho, lo único nacional y digamos personal de la nación, y valer tanto más cualquiera obra de arte cuanto más de personal tiene. (Cejador y Frauca 1915-22:I,51)

Y sin embargo, lo popular no es necesariamente obra de una colectividad: los autores individuales también pueden, si están en conexión con el espíritu del pueblo:

> Lo más popular es lo más nacional; pero lo más personal en un autor dado es lo más nacional y popular igualmente, porque la raíz más honda de la personalidad de un individuo es la que arranca del alma común del pueblo y nación donde nació. (Cejador y Frauca 1915-22:I,51)
>
> No se distingue lo popular de lo erudito en que lo popular sea producto inmediato de todo el pueblo y lo erudito de un solo individuo, puesto que siempre es un individuo el autor inmediato de cualquier obra popular... Por el contrario, lo popular es obra de un individuo, pero como ministro e intérprete fiel de su pueblo. (Cejador y Frauca 1915-22:I,56)

La cualidad principal de esta literatura, como ya hemos indicado, es el realismo, es decir, la ausencia de elementos inverosímiles o maravillosos, elemento que además la diferencia de la de otras literaturas cuya influencia sobre la española habían defendido diversos historiadores:

> La nota característica de la literatura popular española es el *realismo*, quiero decir, el aferrarse a la realidad de la vida y de los hechos, huyendo de todo ensueño, quimera, símbolo y abstracción metafísica. (Cejador y Frauca 1915-22:I,51)
>
> La musa popular castellana se distingue, además, de la de otros pueblos por no hacer intervenir lo maravilloso más que en una justa medida. (Cejador y Frauca 1915-22:I,53)
>
> La épica caballeresca de los pueblos célticos lleva consigo un elemento maravilloso que le permite pasar la raya del realismo... Nada de esto había en España, de modo que el realismo fue aquí puro y limpio de todo elemento maravilloso, de toda la exageración de acaecimientos estupendos, que hierven en la epopeya caballeresca, céltica de origen y nada española. (Cejador y Frauca 1915-22:I,136)

El primer modelo de este tipo de literatura es, obviamente, la poesía épica. En ella, dos géneros se destacan y se entrelazan: las epopeyas extensas y los romances. Cejador, al relacionarlas, se sitúa en la línea de los positivistas europeos y en contra de la de Menéndez Pidal, como veremos, ya que propone la mayor antigüedad de los romances sobre las epopeyas, y la formación de éstas mediante la agregación de aquéllos:

> Cuando el acontecimiento o el héroe daban de sí por la variedad de hechos, se hacían otros tantos [romances], contándolos. Llegaba un ingenio sobresaliente, y, juntando los asuntos de todos los pertenecientes a un acaecimiento o héroe, y aun recosiendo los romances sueltos, fraguaba una gesta o un poema. Eso se ha hecho siempre y en todas partes, y no vamos a creer que en España solamente se hiciera lo contrario, que primero hubo gestas o poemas y luego trozos o romances descosidos. Los romances del siglo XV aguardaban un ingenio que con ellos forjase un poema, o varios ingenios que recogiesen en un poema los romances de cada ciclo. (Cejador y Frauca 1915-22:I,59)

En efecto, uno de los principales argumentos a favor de esta teoría es la analogía con lo sucedido en otras literaturas, en especial con la griega clásica, en la que las grandes obras épicas se formaban por agregación de fragmentos menores:

> Como aquella epopeya estaba compuesta de rapsodias o retazos, que la erudición posterior atribuyó a un cantor llamado Homero, pero que la crítica moderna descubre haber sido hechos por muchos cantores desconocidos, populares... no de otra manera la epopeya del *Mío Cid* está zurcida de tres retazos o más, y fáltanle otros perdidos, algunos de los cuales se transparentan en las *Crónicas* posteriores. (Cejador y Frauca 1915-22:I,130)

El *Poema de Mío Cid*, por lo tanto, sería el ejemplo más antiguo de este proceso: la suma de diversos romances populares para formar una obra épica extensa. Sin embargo, existe en opinión de Cejador una peculiaridad: el poeta que decidió componer la epopeya extensa intentó adaptarla a los versos largos franceses, en vez de mantener su forma de romance original, de donde viene, en su opinión, la irregularidad métrica que tanto desagradaba a críticos como Bouterwek o Sismondi:

> El métrico y el lingüista que de esto esté bien enterado no puede menos de descifrar el misterio de la, al parecer, barbarie métrica del *Mío Cid*: el que lo escribió quiso cantar en versos franceses lo que oía cantar y acaso cantaba él en versos españoles. En versos españoles, en romance, se había siempre cantado por el pueblo; pero jamás se había escrito la poesía. (Cejador y Frauca 1915-22:I,131-2)

Sin embargo, tras estos inicios puramente nacionales, la influencia extranjera, concretamente francesa, sí que tuvo lugar, dando origen al mester de clerecía, introducido en España por los monjes cluniacenses, que pervirtieron por lo tanto el camino de la poesía castellana alejándola de su verdadero centro popular:

> Época malhadada aquella del siglo XII, en la que, al despertar a la reflexión nuestro pueblo... cuando el espíritu nacional vio que la lengua vulgar podía ser escrita tan bien como la latina... nos vinieron de allende el Pirineo una turbamulta de aventureros so color de ayudarnos en las conquistas de Toledo o Lisboa... y un enjambre de monjes cluniacenses, que empezando por reformar los claustros acabaron por llevarse las mitras, abadías y demás dignidades eclesiásticas, y hasta el venerado rito mozárabe. (Cejador y Frauca 1915-22:I,153)
>
> Con ello retrasaron la verdadera y nacional poesía por más de dos siglos, pues hasta que vuelven a estimarse los romances, apenas se halla en la literatura castellana verdadera poesía, si no es en las obras del Arcipreste de Hita. (Cejador y Frauca 1915-22:I,158)

De entre los autores y obras de este "mester", pocas son las que ofrecen rasgos de auténtica literatura popular; apenas el *Auto de los Reyes Magos* ("Se ve que todavía le soplaba al autor la musa popular; pero ya es un poeta erudito del *mester de clerezía*, que sigue la moda francesa", Cejador y Frauca 1915-22:I,175), y por supuesto Berceo, en el que puede encontrarse el intento de seguir las huellas de la poesía popular:

> Berceo, sin embargo, no se avergüenza, como los más puntosos y fieros imitadores de las letras clásicas que después vinieron en el primer Renacimiento, ni repara en echar mano de voces enteramente vulgares, que para algunos quisquillosos pasan por groseras y poco literarias. Berceo sabe todavía a la pega de los juglares" (Cejador y Frauca 1915-22:I,185)

El siglo XIV es calificado por Cejador y Frauca como la "época didáctica", ya que en ella florece especialmente este tipo de literatura, ejemplificada por los tres escritores más importantes del siglo: don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita y Pero López de Ayala.

> Tres grandes escritores llenan el siglo XIV: don Juan Manuel, cuentista moralizador; el Arcipreste de Hita, poeta de los grandes del mundo; Pero López de Ayala, nuestro historiador más antiguo. El espíritu de los tres es didáctico y de moralista, no menos que el de Sem Tob, el único poeta de segundo orden, y el de los grandes prelados y demás escritores eclesiásticos de este siglo. (Cejador y Frauca 1915-22:I,216)

De los tres, el Arcipreste de Hita es el que más interesa a Cejador, por estar obviamente más próximo que los otros dos al espíritu popular. Tanta es la admiración que siente por esta obra (de la que, recordemos, fue editor) que la compara con otras dos cimas de la literatura castellana: el *Quijote* y la *Celestina*:

> El *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita... es el libro más valiente que se ha escrito en lengua castellana. Nuestra literatura ofrece tres cimas, que se yerguen hasta las estrellas y sobresalen entre las obras más excelsas del ingenio humano. El *Quijote* en el género novelesco, *La Celestina* en el dramático, *El Libro de Buen Amor* en el satírico, en el lírico, en el dramático, en todos los géneros, porque todos los confunde la reventazón creadora de un poeta solitario, que alza su voz poderosa en el silencio de una sociedad medio guerrera y medio bárbara. (Cejador y Frauca 1915-22:I,226)

De los demás autores del periodo, y hasta la aparición del Arcipreste de Talavera, todos están contaminados de la erudición de las clases cultas, lo que disminuye su importancia a ojos de Cejador. Así de la obra del Marqués de Santillana destacan las *serranillas*, lo más popular de todo, mientras que obras como la *Comedieta de Ponza* merecen más tímidos elogios:

> De las poesías de Santillana, las mejores son las *Serranillas*, que hizo por la mayor parte en sus primeros años y son cabalmente las más cercanas al arte popular. (Cejador y Frauca 1915-22:I,291)
>
> En la *Comedieta de Ponça*..., que nada tiene de dramática y es un poema dialogado... La erudición apesadumbra esta obra, como las más del Marqués; encierra, sin embargo, algunos trozos briosos y animados. (Cejador y Frauca 1915-22:I,292)

En cambio, el Arcipreste de Talavera se sitúa en la misma línea que su antecesor, el Arcipreste de Hita, y de sus sucesores, los autores de *La Celestina* y el *Corbacho*: la del realismo indígena hispánico:

> Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera. *El Corbacho*. "Hay unos cuantos capítulos en el *Corbacho* que sufren el cotejo con los mejores trozos de *La Celestina* y del *Quijote*... Cuando se abaja a recoger a puñados los dichos cortados, elípticos, de rompe y rasga de las comadres del barrio y de la plaza, entonces es cuando toda prosa anterior y aun posterior, salvo los trozos semejantes de las dos grandes obras dichas, queda enteramente oscurecida. Allí se ve la pujanza realista, el nervio, el donaire, el gracejo del habla castellana en toda su desnudez del uso vulgar, sin las veladuras que los eruditos suelen echarle, sin la sosera con que la deslíen, y mucho más sin los retorcijones hiperbáticos del clasicismo de los Villenas y Santillanas. (Cejador y Frauca 1915-22:I,305)

La misma separación entre poetas eruditos (Villenas y Santillanas) y poetas populares se mantiene a lo largo del siglo XV. Al primer grupo pertenece el poeta erudito por antonomasia durante este periodo: Juan de Mena, hacia cuyas innovaciones latinizantes Cejador no podía sentir simpatía, pese a reconocerles cierto mérito:

> La única gloria poética que suelen reconocer a Mena estriba en el *Laberinto de Fortuna*... Es un poema alegórico el de Mena, tan frío y abstracto como todos los que compusieron los imitadores de la *Divina Comedia*... Hay, cierto, grandeza en algunos trozos y versos bien sonantes, pero nada más, en este poema tan celebrado por los eruditos de su siglo y del siguiente, fárrago indigesto, sin pizca de verdadera poesía, que todavía admiran algunos literatos. (Cejador y Frauca 1915-22:I,308-9)
>
> Juan de Mena es más poeta que Villena y Santillana y, por lo mismo, es mayor duelo que, enredado en la poesía erudita y dantesca, no hiciera más que frías alegorías repletas de vanas erudiciones, sin poner los ojos en las almas y en el mundo que le rodeaba, donde la verdadera poesía siguió oculta por no saberla él sacar, teniendo verdaderas facultades para ello. (Cejador y Frauca 1915-22:I,309)

En cambio, en el extremo contrario, el de la poesía popular, se encuentran los fundadores del teatro nacional: Juan del Enzina y Lucas Fernández:

> Juan del Enzina y Lucas Fernández, los Lopes y Calderones de aquella época... si no tan grandes en extensión y amplitud, en cantidad y variedad, son, en cambio, más sencillos y delicados, más castizos y nacionales en asuntos, estilo y lenguaje, más populares y menos eruditos, más naturales y menos afectados, más del terruño y personales y menos metafísico y exagerados. (Cejador y Frauca 1915-22:I,352)
>
> Juan del Enzina es el principal representante de los dramaturgos eruditos que supieron llevar a la literatura erudita la lítica o cantares de la literatura antiquísima del pueblo y la dramática, que desde los más antiguos tiempos cultivaba el pueblo, ya en misterios religiosos, representados en templos y procesiones... ya en juegos de escarno, chacotas y momos. (Cejador y Frauca 1915-22:I,400)

Estos autores, junto con los romances compuestos a lo largo del siglo, suponen en opinión de Cejador la base de la posterior literatura nacional; de ahí que, en su conjunto, el último tercio del siglo XV sea para el historiador una época especialmente afortunada de la historia literaria castellana, más incluso que el siglo que le siguió, puesto que los logros conseguidos por los autores de la edad de oro no son más que una continuación de los hallazgos de la centuria anterior en el venero del espíritu popular:

> Por eso para mí, si la literatura del siglo XVI es oro, la del último cuarto del siglo XV son puros diamantes, y el oro de los Valdés, Leones, Teresas, Quevedos, Góngoras y Lopes es el que supieron sacar del minero castizo y popular, y la mayor grandeza de Cervantes débese a que supo hermanar cual ninguno el metal español con el clásico greco-romano, tomando de éste lo exquisito de su elegancia y de aquel lo acendrado de su realismo. (Cejador y Frauca 1915-22:I,353)

También de esta época es otra obra que ocupa un lugar central en el desarrollo de la literatura castellana, y en el canon particular de Cejador y Frauca: se trata de la *Celestina*, en la que, por primera vez se produce el maridaje entre la lengua popular y la erudita, entre la vertiente literaria popular y su contrapartida erudita:

> Es... el primer libro donde se ve el habla popular y no mal casada con la erudita, y, aunque con alguna afectación, hermosamente arreada a la latina cuanto a la construcción del periodo prosaico. (Cejador y Frauca 1915-22:I,431)
>
> El Renacimiento español puede decirse que nace con la *Celestina*, y con ella nace nuestro teatro, pero tan maduro y acabado, tan humano y recio, tan reflexivo y artístico, y a la vez tan natural, que ningún otro drama de los posteriores se le puede comparar. (Cejador y Frauca 1915-22:I,431)

Pero, sin duda, la producción que culmina la línea popular de la literatura medieval castellana, aquélla en la que se concentran las fuerzas creadoras del pueblo español, es el romancero, cuyo origen se sitúa en el comienzo mismo de la literatura castellana, pero que durante el siglo XV adquirió especial relevancia al empezar a ser reconocido y apreciado por los escritores eruditos:

> Toda la vida española se halla en el *Romancero*. Nacido del pueblo y despreciado por muchos siglos, vino a ser desde el XV la poesía, no sólo popular, como antes, sino también erudita, la más nacional y propia de nuestro idioma y del espíritu español. (Cejador y Frauca 1915-22:I,449)

Este maridaje entre ambas clases sociales y literarias –el pueblo y los eruditos– pudo producirse antes, de no ser por el descarrilamiento provocado por los artistas eruditos, al preferir los géneros y modos provenientes del extranjero antes que los populares y nacionales:

> El *Romancero* es acaso el monumento más grandioso de la literatura castellana, y el hecho de haberlo sacado el arte de entre las gentes del pueblo, es quizá el más trascendental de su historia. Este acontecimiento, que enlaza y aúna lo popular con lo erudito en esta época de pujante nacionalidad, debiera haber sucedido en el siglo XII; perdiéndose así varios siglos de épica verdaderamente nacional por haber preferido los poetas eruditos de entonces el espíritu eclesiástico-francés al espíritu popular español" (I,449)

En cualquier caso, una vez realizada esta unión, el resultado tenía que ser necesariamente una expresión casi perfecta de los intereses de la nación, producidos por el pueblo y aceptados, por fin, por los eruditos. De este modo el romancero se convierte en máximo representante de la literatura española ante el mundo, y de ahí la admiración

no sólo de Cejador y sus compatriotas, sino también de Schlegel y de los demás críticos extranjeros:

> El *Romancero* es un monumento histórico maravillosamente rico de la vida interna, de las costumbres, del alma española, con todas las mudanzas que en ella han ido poniendo los tiempos y con lo sustancial e inmutable de sus cualidades de raza, de sus vicios como de sus virtudes. Ninguna literatura nos ofrece obra tan trascendental, por los siglos que abraza y la variedad que muestra en todo linaje de sentimientos, acontecimientos, tonos y colores, y por lo que ha influido en la demás obras literarias de España y de fuera de España. (Cejador y Frauca 1915-22:I,453)

Los siglos XV y XVI son por lo tanto aquéllos en los que los géneros literarios que Cejador considera esencialmente nacionales surgen o se reafirman. Es el caso de los romances, de la novela picaresca o de la mística:

> Lo nacional aquí fue la picaresca, la ascética y la comedia, géneros verdaderamente nuevos, hasta la última, que en sus procedimientos, hallados por Lope de Vega, y aun antes por los primitivos dramaturgos, nada debe a los del teatro griego y son enteramente contrarios. La novela española se espacia en manos de Cervantes sobre la italiana del Bocaccio como el águila vuela sobre los pájaros de la arboleda. La novela cervantina no es, con todo, más que la condensación de los demás géneros literarios que pintan y critican las costumbres. (Cejador y Frauca 1915-22:I,360)

Estos géneros en concreto, aunque no todos populares como demanda la propia teoría de Cejador, comparten el tomar como punto de arranque algunas de las características propias y centrales del carácter español: la religiosidad, el realismo, el sentido del honor... De ahí que sean géneros específicamente españoles, y en los que no son apreciables injerencias externas, puesto que nacen del pueblo español y para el pueblo español:

> El arte español se hizo para españoles, para cristianos; los modernos, mundanos y paganos, no saben entenderlo, porque no saben leer el alfabeto cristiano, que no es arte, sino expresión, y se lee una obra de arte como se lee un libro. Para los extranjeros modernos y para los extranjeros anticatólicos antiguos el arte español está en algarabía y así lo hallan triste y adusto, como tan opuesto al concepto que tienen formado de la vida. (Cejador y Frauca 1915-22:I,364)

6.13.2.2.- Siglos XVI y XVII

El siglo XVI supone la culminación, política y literaria, del proceso de maduración nacional iniciado en los siglos anteriores, y que alcanza su máximo nivel tras el reinado de los Reyes Católicos, y durante los de Carlos V y Felipe II:

> Todas las grandezas españolas del siglo XVI debiéronse a la raza, por aquel entonces sana, entera y como llegada a su cabal madurez y bien encauzada en la reventazón juvenil de sus ardimientos y bríos por reyes tan notables como Fernando, Isabel y Carlos V (Cejador y Frauca 1915-22:II,20)
>
> El reinado de Felipe II es la cuarta época del Renacimiento clásico español y la de entera madurez del pensamiento nacional. (Cejador y Frauca 1915-22:III,1)

Uno de los motivos de esta madurez es la concentración en el elemento religioso, merced a los movimientos que provocaron la Contrarreforma (término que no es del gusto de Cejador)[188] y que convirtieron a España en defensora del catolicismo en Europa:

> El triunfo del catolicismo contra las doctrinas protestantes y las paganas hace que el espíritu español, vuelto en sí de las luchas de fuera, se recoja en su propia casa, se reconcentre y saque de sus propias cualidades, de su religiosidad tradicional, acrecentada por las circunstancias, nuevas manifestaciones literarias, que se cifran en libros *espirituales* de todo género, en obras de Historia y en poesía la más levantada. (Cejador y Frauca 1915-22:III,1-2)

Idéntica elevación puede afirmarse en la esfera literaria. A finales del siglo XV, como hemos visto, la literatura castellana había experimentado un importante impulso merced a la identificación de los poetas eruditos con la musa popular contenida en los romances y en las coplas populares; el siglo XVI, que continuó esa tendencia, añadió un elemento más: el Renacimiento, que introdujo en la literatura española las formas clásicas e italianas ampliando sus posibilidades: "La lírica y la prosa llegan a su perfección en la época de Carlos V merced a la maravillosa fusión de lo popular y nacional con lo erudito y humanístico greco-romano" (Cejador y Frauca 1915-22:II,23).

Sin embargo, esta innovación, a juicio de Cejador, no puede decirse que fuera beneficiosa para la literatura española: en primer lugar, la adaptación de los poetas a los nuevos medios fue lenta:

> El castellano es tan flexible y musical, que se acomoda hasta al ritmo yámbico, que es el más opuesto a su naturaleza: así se acomodó a los metros medioevales franceses y a los italianos del siglo XVI, todos ellos de ritmo yámbico. Fue provechosa, pues, su introducción, porque añadió nueva cuerda a la lira castellana; pero entiéndase: a la lira erudita. Tardó mucho tiempo el castellano en acomodarse a él, y apenas se hicieron nunca en la época clásica endecasílabos italianos perfectos en castellano. (Cejador y Frauca 1915-22:II,68)

Y sobre todo, la introducción de los versos italianos alejó a los poetas castellanos de los metros y géneros nacionales, privando así a la poesía española de cotas aún mayores de las que se alcanzaron durante los siglos XVI y XVII:

> Fue, sin embargo, dañosa la introducción, porque todos los poetas que con él se entretuvieron hubieran podido hacer obras mucho mejores si se atuvieran a los metros castizos. Otro tanto se diga de sonetos, tercetos y octavas, estrofas artificiales todas, que plagaron nuestro parnaso y le llenaron de afectación y de obras de pura técnica. No hay

[188] "Al oponerse, pues, España a la Reforma protestante no hizo una antireforma, sino que salió por el Evangelio, por Cristo y por su Iglesia, y, consiguientemente, por el progreso de la humanidad" (Cejador y Frauca 1915-22:III,5)

> cosa más artificial, fría y hasta aovillada que un soneto. (Cejador y Frauca 1915-22:II,68)

Incluso en el caso de Garcilaso, a quien Cejador considera "el mejor poeta castellano de los cultos, aristócratas, nada populares, que imitaron a los latinos al través de los italianos" (Cejador y Frauca 1915-22:II,73), se lamenta el que se adhiriese a la corriente italianizante, cuando el seguimiento de la poética nacional le hubiera elevado más aún:

> Este es el juicio, severo acaso para los pagados de la pura erudición; pero que brota de los hechos mismos y de lo que el común de los lectores sienten al leer hasta las más delicadas composiciones de Garcilaso, que no podemos menos de exclamar: '¡Lástima de poeta, que se entretuvo y malgastó tan lindo ingenio en fríos lirismos y en lirismos afectados!' (Cejador y Frauca 1915-22:II,69)

En otros géneros, la influencia extranjera es menor, o inexistente, lo que permite que se desarrollen acordes con el auténtico espíritu nacional. Es el caso, por ejemplo, de la picaresca, cuyo primer exponente es el *Lazarillo de Tormes*. El éxito de esta obra se debió precisamente a su conformidad con los intereses del pueblo, a su crítica sobria y realista de la sociedad, expresada además con el propio lenguaje del pueblo:

> ...esta increíble fama tiene su porqué y no tan a trasmano, que no dé con él cualquiera que atentamente lo leyere. Es una sátira viva y mordaz de la sociedad española de la primera mitad del siglo XVI, tanto más picante y sangrienta cuanto más rebozada, que ni se trasluce la menor intención; cuanto más desinteresada y desapasionada, que ni rastro del autor se halla en ninguna parte; finalmente, cuanto más a la pata la llana escrita, y hasta descuidada en estilo y lenguaje. (Cejador y Frauca 1915-22:II,229)
>
> El autor del *Lazarillo* escribía como hablaba, y esta novedad y esta verdad encantó a los lectores, como encantan siempre y traen cogidos de pies y manos a los lectores la verdad y la novedad en cualquier obra de arte. (Cejador y Frauca 1915-22:II,230)

Similares elogios merecerá, bastantes páginas más adelante, el principal continuador del género iniciado por el *Lazarillo*, es decir, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán:

> Mateo Alemán es uno de nuestros grandes moralistas y príncipe de la picaresca española. En el lenguaje castizo y elegante, sacado el habla popular de ciertos personajes de *La Celestina* y el *Quijote*, es el mejor de los escritores castellanos. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,135)

Los otros géneros considerados nacionales por Cejador, al igual que la picaresca, prosiguieron durante el siglo XVI con su avance hacia su culminación. Así, se cultivó provechosamente la poesía ascética y mística, la cual no sólo sirvió de vehículo de

expresión para las inquietudes religiosas de la nación, sino también como medio para el pulimiento de su lenguaje:

> De esta manera los libros espirituales contribuyeron más que ningunos otros a nacionalizar el castellano literario, a enriquecerlo y ensancharlo, a matizarlo y doblegarlo para la expresión de los conceptos más hondos y levantados. Jamás el romance llegó a la grandeza y hermosura, al brío y color, a lo castizo y popular, como en esta época, porque nunca el pensar y sentir ahondó y se levantó en España como entre los místicos y escritores religiosos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,24)

El primero de los poetas religiosos es Fray Luis de León, cuyo estilo clasicista y métrica italianizante no impide que Cejador le muestre su admiración por su sosegada espiritualidad:

> Es fray Luis horaciano en el gusto y corte de su decir; pero en lo hondo de sus poesías ya no apunta aquella irónica sonrisa del escéptico y desengañado, del epicúreo, que en su dorada medianía se aovilla cual gatita egoistona para saborear la placidez que de la vida pueda aquilatar con mano codiciosa; antes destella, sin nubecilla alguna que la empañe, la sosegada paz del alma cristiana, que tiene en poco la arrebatada barahúnda de las cosas todas criadas y se levanta sobre ellas en alas de sublimes esperanzas, que asientan en la inconmovible roca de la palabra de Dios. (III,55)

Junto a Fray Luis, como principales representantes de la mística castellana se sitúan Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. La primera es elogiada tanto por su contenido como por su forma, sencilla y castiza:

> La sencillez y la claridad, cualidades de los escritos de Santa Teresa, nacieron de aquí, y de su propio ingenio y natural el buen humor, la alegría sana, la bella gracia, que la distingue de los demás escritores místicos. Ella y San Juan de la Cruz fueron los más místicos de los místicos castellanos y los mayores místicos del catolicismo. (Cejador y Frauca 1915-22:III,67)

San Juan de la Cruz, por su parte, es el mejor exponente del misticismo en la poesía castellana:

> Sus versos no son poesía común ni poesía extraordinaria de poeta humano; es algo más peregrino, son arrobos del alma, en que todo es simbólico... Las palabras dulcísimas de esta poesía medio oriental, son envoltorio nada más de lo que encierran, lo cual se declara en la glosa con un brío y una claridad tan extraordinaria, con una dulcedumbre de estilo tan de mieles, tan fluida, transparente y musical, que no parece habla de hombres, sino de bienaventurados. (Cejador y Frauca 1915-22:III,82-3)

Por su parte, el teatro, que desde las innovaciones de Enzina y Lope de Rueda había encontrado su camino hacia el auténtico teatro nacional, seguía con su progresión gracias a la obra de autores como Juan de la Cueva, cuya principal aportación consistió en buscar en la historia patria los asuntos para sus leyendas, aunque no alcanzase a extraer de ella toda el fruto posible, que le habría llevado a situarse a la cabeza de la fundación definitiva del teatro nacional, como posteriormente sucedería con Lope de Vega:

> No podía darse innovación más fecunda para un teatro nacional, popular y verdadero; pero no supo trabar mejor la acción, apretar la trama, moldear el estilo, popularizar el lenguaje, dar vida y color a asuntos de suyo tan calientes y vivos, y no pudo él por sí recoger sus frutos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,143-5)

En el límite entre el siglo XVI y el XVII surge en el panorama literario el autor al que corresponde elevar la literatura castellana hasta su máxima cota, es decir, Cervantes. A él se debe no sólo la novela nacional por antonomasia, el *Quijote*, sino también un notable avance en el teatro. A juicio de Cejador, las obras de Cervantes deben situarse entre lo mejor que produjo el teatro español antes de la inmensa revolución de Lope de Vega, e incluso después. Así, por ejemplo, "la *Numancia* sigue siendo la mejor tragedia que en castellano tenemos" (Cejador y Frauca 1915-22:III,195), mientras que los entremeses suponen un avance con respecto a los pasos de Lope de Rueda, que deben ser considerados sus antecedentes inmediatos:

> Los dramas o comedias de Cervantes son, pues, excelentes y variados, sálense del gastado troquel de la intriga urbana y pintan el mundo como es... con sentimientos sinceros, con caracteres definidos, con lenguaje apropiado. Pero sin comparación valen menos que los entremeses, pues dando un paso más allá que Lope de Rueda, supo poner Cervantes en su punto este género, el más castizo y digno de estudio... Si el teatro es pintura de la vida, la vida se pinta más sinceramente con prosa que con versos... la vida popular es más pintoresca, más varia, menos artificiosa, más castiza y nacional, más honda y rica. Y esta vida popular es la que pintó Cervantes, siguiendo a Rueda; sino que que lo hecho en sus pasos... por Rueda, ensanchólo Cervantes, variando mucho más los tipos y caracteres, delineando más por menudo las costumbres, dando al todo una unidad siempre ingeniosísima, que convirtió los pasos de puro entretenimiento en piezas artísticas. (Cejador y Frauca 1915-22:III,196-7)

También la novela picaresca la cultivó Cervantes en sus *Novelas ejemplares*, dando culminación a otro de los géneros más típicamente nacionales:

> La afición de Cervantes a todo lo nacional, popular y castizo le reveló este género, sin duda, el más de la entraña de la raza. Sus pensares y decires están retratados del natural, sin las exageraciones que después vinieron. De esta manera llevó Cervantes al más alto grado de perfección en lo filosófico, en la pintura de caracteres, en el lenguaje, la novela picaresca; tras él baja y bastardea. (Cejador y Frauca 1915-22:III,210-1)

Pero sin duda donde Cervantes alcanza su propio clímax, y con él el de la literatura castellana nacional en su conjunto, es en el *Quijote*. En él, Cejador ve no sólo la muestra más perfecta del idioma español, sino también, la representación de la humanidad entera, a través de los tipos de don Quijote y Sancho, y un modelo para la novela moderna posterior:

> La lengua de Cervantes es la lengua castellana en el momento de su mayor esplendor, y en el *Quijote* presenta los más acabados modelos en toda su rica variedad

> de tonalidades y matices, del habla caballeresca y anticuada, del habla erudita, del habla popular, del habla pastoril, del habla picaresca. (Cejador y Frauca 1915-22:III,218)
>
> Cervantes en el *Quijote*, habiéndose propuesto parodiar los libros de caballerías para desterrarlos por falsos y perniciosos, saliendo así por el realismo español, contra el arte quimérico venido siglos había de otras partes, y enamorado de sus dos principales personajes, Don Quijote y Sancho, idealizó los dos tipos principales de la sociedad española del siglo XVI y de la humanidad entera de todos los tiempos; y haciendo intervenir en su obra todo linaje de gentes con sus propias costumbres y lenguaje, inventó la novela moderna de costumbres y caracteres, componiendo, no sólo la mejor novela caballeresca, la mejor de sus novelas ejemplares, la mejor novela picaresca y la mejor novela realista moderna, sino la novela social española de su tiempo y aun de todos los tiempos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,217)

Efectivamente, el *Quijote* no es sólo una novela universal, sino que es, fundamentalmente, una novela española, llena del realismo y la sobriedad que caracteriza a la literatura castellana:

> Cervantes, español hasta los tuétanos, al parodiar los descabellados libros de caballerías, no hizo más que volver por el realismo castellano contra los idealismos, fantasías y sueños de aquella literatura extranjera. Fue el *Quijote* el triunfo del temperamento serio, sincero, realista, del ingenio y del arte español, que sepultaba para siempre aquella manera extraña a él, que había señoreado en España durante siglos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,218)

Cervantes se sitúa así como culminación de la obra literaria del siglo XVI, y como puente hacia el XVII, en el que ya comienzan a notarse los comienzos de la decadencia, pese a que todavía había de madurar uno de los frutos más importantes de la literatura castellana nacional del siglo de oro: el teatro nacional de Lope de Vega y Calderón, que dominan los reinados de Felipe III y Felipe IV:

> El mismo espíritu político de privados de reyes y de servilismo cortesano con reyes y privados; los mismos géneros literarios sobresalientes, teatro y novela; la misma nota de afectación culterana y conceptista, hállanse, sin diferencia notoria, durante los reinados de Felipe III y de Felipe IV, constituyendo, por consiguiente, una sola época en la historia literaria. Cabe, sin embargo, diferenciar los dos reinados, llamando al primero *época de Lope* y al segundo *época de Calderón*, verdaderos reyes del teatro español y aun de la literatura en cada una de estas épocas. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,30)

La primera mitad del siglo XVII, por su parte, está marcada por grandes escritores que dominan cada uno de los principales géneros poéticos:

> Tres grandes nombres, de la de Felipe II, brillan cada vez más en la de Felipe III: Cervantes, Lope y Góngora. Cada uno es manantial de nuevas y arrebatadoras corrientes: Cervantes, de la novela; Lope, del teatro; Góngora, de la lírica afectada o gongorismo. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,40)
>
> Cervantes es la cima de la grandeza literaria española, que se yergue majestuosa, clásica y nacional a la vez... Pero junto a esa cima, cara al norte, y aunque lago más bajos, álzanse como picachos que se despeñan en las rotas quebradas del mal gusto, de la extravagancia, del descuido, a pesar de la altura de sus ingenios, Lope,

> Góngora y Quevedo, que dan el tono desde entonces a todo el terreno de la literatura que ha de venir. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,40)

El primero de ellos, Lope de Vega, llevó a término la plena madurez del teatro español del siglo de oro, revolución que, por estar basada en formas y contenidos populares y netamente nacionales, debía contar con la aprobación de Cejador y Frauca. No sólo eso: el teatro de Lope de Vega y sus seguidores unifica las tendencias popular y erudita, y aparece dominado por los valores y las creencias propias del pueblo español, nacionalizándose por completo:

> Al nuevo teatro por él [Lope] así fundado se ha llamado *teatro nacional*, y lo es, puesto que no era más que extensión del antiguo entremés, y fue cultivado por muchedumbre de autores, que le dieron fama en todo el mundo. Pero nótese que esta *extensión* vino por los eruditos, y así ese teatro es *erudito-popular*, con todas las ventajas y todas las desventajas que siempre trae consigo lo erudito. (III,202)

Este nuevo teatro contenía en sí por consiguiente todas las características propias de la literatura castellana, en contenido y forma, y rechazaba en cambio las que los clasicistas de todo tiempo y lugar proponían como normas inmutables: las reglas clásicas aristotélicas. Estos dos hechos son los que garantizan la individualidad y originalidad de Lope de Vega, y también los que le granjearon la aprobación y el afecto de los historiadores una vez superado el periodo neoclásico del siglo XVIII:

> ¿Qué espíritu era el del teatro español para que los románticos lo reconocieran por suyo? En primer lugar vieron en él la nota de independencia respecto del arte clásico, de la misma independencia con que ellos levantaban la bandera contra el clasicismo francés. En segundo lugar hallaban en él la nota nacional y popular, contra lo extraño y postizo del seudoclasicismo que combatían. En tercer lugar veían en él la nota cristiana, que ellos iban a buscar en la Edad Media, por haberla perdido en la Reforma. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,42)
>
> La nota más simpática de Lope es su españolismo, que fue el que le hizo grande, el que le llevó instintivamente a crear el gran teatro, el que los extranjeros admiran en su arte dramático. Hasta en la manera brutal con que rompió las trabas clásicas y la franqueza con que se llamó bárbaro muestra el espíritu independiente de la raza. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,81)

De esta forma, Lope de Vega es, junto con Cervantes (y cabe suponer, por encima de Calderón), el prototipo del poeta español, no sólo por nacimiento e idioma, sino sobre todo por el espíritu que inspira sus obras, los temas que trata en ellas (tomados muchos de ellos del romancero) y la propia forma que éstos adoptan. Pero Cervantes le supera en varios aspectos:

> Lope de Vega es acaso el mayor ingenio español después de Cervantes. Es en nuestra escena el primer poeta dramático, de la cepa de Goethe en lo realista, aunque no en el gusto, así como de la cepa de Schiller en lo idealista lo es Calderón. Tan español y popular como Cervantes, diferénciase de él en dos cosas. Primero, que no habiendo

> bebido la pureza clásica de donde la bebió Cervantes a largos y saboreados sorbos, en la madre Italia, jamás alcanzó la serena elegancia y la fresca naturalidad del Príncipe de nuestros ingenios. Segundo, que más arrebatado y voluble en sus afectos y aficiones, menos asentado de juicio y prudencia, se despeñaba por el fácil deslizadero de la improvisación y hallaba más acomodado a su paso el arte dramático, condensador y veloz, que el arte de la novela, la cual pide más sosiego y paciencia, más hondura en el pensar, mayor espacio en el razonar y escribir, más sutil ironía y delicado humorismo, en todo lo cual quedaba muy por bajo de Cervantes. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,79)

El tercero de los autores citados por Cejador al comienzo del análisis de la literatura castellana del XVII, Góngora, recibe, como sucedía en historiadores precedentes, un tratamiento diferente al dedicado a Lope y Cervantes. Cejador, como tantos otros críticos, distingue dos líneas creativas en Góngora: una, la popular, que suele asociarse con los primeros años de su carrera, recibe unánime aprobación; la otra, que incluye sus obras más oscuras y barrocas, es atacada por la gran mayoría de los historiadores, tal y como sucede en la *Historia* de Cejador:

> Por una parte, inclinación al arte popular, en letrillas y romances, de una sencillez y naturalidad encantadoras; por otra, cierto prurito por hinchar más y más la grandeza herreriana a poder de metáforas y brillantes demasiado deslumbradores. (Cejador y Frauca 1915-22:III,152-3)

La evolución producida en Góngora, pues, se traduce en un progresivo abandono de las formas populares, en las que había logrado alcanzar la verdadera poesía, por mor de una oscuridad y una pedantería cada vez mayor; ninguna simpatía encontrarán en Cejador por consiguiente sus intentos de apropiarse de un lenguaje poético propio:

> Así, divorciándose del pueblo, perdió aquella encantadora sencillez popular, aquel aliento épico de raza, en que hubiera sido el gran poeta lírico y épico nacional a la vez, porque para ambos géneros daba de sí aquel ingenio extraordinario, de fantasía bullente y de corazón grande, que desde entonces empleó en inventar metáforas extravagantes e inesperadas, antítesis chocantes, retorcijones de frases inauditas, vocablos exquisitos, volcados a granel del Diccionario latino, envolviendo los pensamientos más pobres en hojarasca, que sonase a logogrifo y oscuridad con que dejar pasmados a los eruditos que de pasmos y desusos se pagan. (Cejador y Frauca 1915-22:III,153)

Mayor respeto y admiración siente Cejador, como la mayor parte de sus contemporáneos, hacia el otro gran poeta del siglo XVII, opositor de Góngora en las lides literarias: Quevedo. En efecto, frente al hermetismo del poeta cordobés, Quevedo es presentado como "un duro y frío estoico" (Cejador y Frauca 1915-22:IV,153), "el sátiro más terrible, desenvuelto, duro, seco y desvergonzado de España" (Cejador y Frauca 1915-22:IV,153), y sobre todo como un gran conocedor de la lengua castellana y de las posibilidades expresivas que ofrece:

> Varón de los más admirables que tuvo España en lo vivo del ingenio, en lo agudo de los dichos, en lo hondo de las sentencias. Su apacibilidad y gracia en el decir no tuvieron, ni después han tenido, rival en nuestra patria. El genio español y el genio de la lengua castellana parecen encarnados en Quevedo. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,166)

Aparte de los autores principales citados hasta aquí, el siglo XVII es sin duda el siglo del pleno desenvolvimiento del teatro nacional: no en vano Cejador lo dividía en dos mitades, denominadas "época de Lope" y "época de Calderón". A la primera pertenecen, además del propio Lope, autores que, sin llegar a igualarse con su maestro, sin embargo, merecen un lugar destacado en la historia, como Tirso de Molina o Juan Ruiz de Alarcón:

> Una vez abierto el camino del teatro español de intriga, costumbres y carácter mérito principal de Lope, el mejor dramaturgo español parece ser, hablando en general y como cómico de ley y recio dramático, Tirso de Molina. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,250)
>
> Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza "es nuestro mejor autor de dramas éticos, sentenciosos, algún tanto irónicos, de tipos y caracteres morales, con estilo particularmente discreto y sobrio, de medias tintas y poco lírico; en suma: el más clásico dentro del romanticismo de nuestros dramaturgos. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,317)

La segunda época, en cambio, aparece dominada por la inmensa figura de Calderón, cuya posición en el canon con respecto a los demás dramaturgos nacionales, si bien había descendido un tanto desde el inicio del romanticismo, lo eleva en la historia de Cejador hasta el rango de primer poeta dramático de España:

> Los románticos ensalzaron a Calderón en Alemania poniéndole sobre Shakespeare; luego vino la consiguiente rebaja, hoy cada vez mayor, merced al nuevo aprecio en que se va teniendo a Lope y Tirso. Pero cada uno de estos tres dramáticos, los principales, sin duda, del teatro español, descuella por sus propias cualidades y no es fácil compararlos entre sí y con Shakespeare, decidiendo quién lleva la palma a los demás. (Cejador y Frauca 1915-22:V,68)
>
> Como dramaturgo es el primero en España y aun gana a Shakespeare en grandeza de pensamientos y nobleza de caracteres, en todo lo que significa idealización y simbolismo, cediéndole el paso sólo en el desmenuzamiento de los afectos, en la psicología más realista y humana. Según se dé la preferencia a lo uno o a lo otro se ensalzará al uno sobre el otro dramático; pero ambos son los reyes del teatro. (Cejador y Frauca 1915-22:V,69)

Esta apreciación positiva de Calderón se basa, fundamentalmente, en su identificación con los valores centrales de la ideología nacional castellana, rasgos que se conservan indemnes y que cualquier crítico debe considerar si quiere apreciar justamente a Calderón:

> Sobre tres quicios se revuelve toda su dramaturgia: la firme creencia católica, la lealtad al monarca y el punto de honra: eran los tres creados de la sociedad que quiso

> pintar. El que no los sienta hondamente no puede apreciar a Calderón" (Cejador y Frauca 1915-22:V,70)

En definitiva, pese a que Lope de Vega era considerado el segundo ingenio de la literatura española después de Cervantes –en atención fundamentalmente a su prolijidad y a la revolución teatral que alumbró-, Calderón en cambio "es el coronamiento del teatro de Lope o nacional, por ser el último y como cifra de todos" (Cejador y Frauca 1915-22:V,75). Sólo una crítica, propia de su tiempo, puede hacerse a Calderón: la de haber sucumbido a la oscuridad y pedantería del gongorismo: "La tacha general del teatro calderoniano es la afectación, reflejo de la que carcomía aquella gastada sociedad" (Cejador y Frauca 1915-22:V,76).

Tras la desaparición de Calderón del panorama dramático español, poco nuevo se añade a lo que ya hicieran Lope de Vega, Tirso de Molina, etc. El teatro nacional, que había alcanzado con Calderón su expresión más acabada, comienza a dar muestras de agotamiento y decadencia, sumiéndose en la repetición y la pedantería:

> Desde Calderón el teatro español comienza a ser de *refundición* y aun *consolidación*, habiendo sido *de creación* desde Lope y sus discípulos, Tirso, los valencianos, Alarcón, Mira, Vélez, Motalván y Hurtado de Mendoza. No parece sino que, agotados los asuntos, Calderón, Moreto, Rojas, Solís, Salazar, Matos, Diamante, etc. apenas hallan otros nuevos, sino que bordan los antiguos, complicando más la trama, redondeando el desarrollo, dando mayor discreteo al diálogo, haciendo resaltar más los personajes secundarios, por donde pierde el drama su grandeza, fuerza y naturalidad y gana en aliño y artificio. (Cejador y Frauca 1915-22:V,77)

A la literatura castellana había llegado, tras un periodo de casi dos siglos de esplendor, el momento de la decadencia.

6.13.2.3.- Siglo XVIII

A diferencia de otros historiadores, que dilataban el periodo de decadencia de la literatura española, o bien adelantándolo incluso hasta el siglo XVI, o atrasándolo hasta el XVIII, Cejador lo sitúa en un momento histórico muy concreto, el reinado de Carlos II a finales del siglo XVII, y lo aísla de los momentos inmediatamente anterior (cuando el teatro nacional domina la escena literaria) y posterior (cuando, aunque lenta, puede empezar a hablarse de recuperación del espíritu nacional). Eso sí, la decadencia durante este periodo es tal que ningún autor de esta época destaca por encima de los demás, y "la sátira, con vis cómica popular, es el único género que señorea la época de Carlos II": "El reinado de Carlos II es para la literatura castellana, como para la nación española, en

todos los órdenes de la vida, la época del mayor abatimiento, la sentina de la Historia de España". (Cejador y Frauca 1915-22:V,244).

La recuperación sin embargo es casi inmediata: la misma Guerra de Sucesión supone el primer hito que anuncia dicha posibilidad. De hecho, para Cejador el periodo durante el que se verifica esa lenta verificación abraza todo el siglo XVIII (considerado por la mayoría de historiadores como parte de la decadencia, al menos en su primera mitad), y el primer tercio del siglo XIX, en que el nuevo impulso del romanticismo contribuirá a acelerar el proceso.

Ello no significa, sin embargo, que Cejador acepte la adopción de la estética neoclasicista francesa en la literatura castellana; habría supuesto abandonar sus principios fundamentales. Pero es que dicha adaptación se produce al mismo tiempo que el despertar soterrado del elemento nacional, que es el que, como bien sabemos a estas alturas, interesa primordialmente a Cejador

> Desde 1701 a 1829 corre una sola época literaria, que se diferencia de la anterior, de pura decadencia, y de la que le sigue del romanticismo. El ingenio español despierta de su modorra, primero a la erudición y a la crítica histórica y literaria, después al arte puro. Es época de crisis, de lucha entre lo nacional y lo francés, entre el decaído arte popular y el seudoclasicismo que viene de Francia. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,2)
>
> La afectación y el mal gusto, como fealdades y arrugas de la vejez, habían llevado al sepulcro la literatura española, tanto la poesía como la prosa, al acabar el siglo XVII. El seudoclasicismo francés, que nos trajo la nueva dinastía borbónica, no podía resucitarla, por ser cosa todavía más muerta, ya que se reducía a una fría imitación en España de otra fría, amén de falsa, imitación en Francia de otra italiana, t ésta de la añeja literatura helénica. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,5)

Tampoco el romanticismo, a pesar de sus positivos efectos en la literatura castellana, se libra del escepticismo de Cejador hacia la literatura y los movimientos llegados del extranjero. El romanticismo, llega a decir, existía ya en la propia esencia del pueblo y la literatura española; el movimiento introducido a comienzos del siglo XIX en España sólo impulsó y recuperó esos elementos, añadiendo de paso otros cuantos muy poco acordes con el carácter español, más propios de las exaltadas naciones del norte de Europa:

> Aunque el romanticismo no hubiera llegado a poco, a darle un nuevo y tremendo empujón, la literatura nacional, vencedora en toda la línea, del seudoclasicismo francés, había echado ya tan hondas raíces que hubiera ido medrando y subiendo por días, y acaso más castiza, más realista, menos exagerada, menos septentrionalizada, menos ideal y soñadora que con la extraña levadura romántica. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,5)

El siglo XVIII, a diferencia del último tercio del XVII, sí ofrece algunos autores que merecen ser rescatados de entre la contaminación francesa, mientras que otros, tocados más profundamente por ella, reciben los ataques más furibundos de Cejador, quien, a partir de este punto, se mostrará cada vez más tendente a analizar a los autores de acuerdo con su ideología política o su religión, por encima de sus valores estéticos o incluso su proximidad a la literatura popular.

El primero de los autores que Cejador salva de la crítica es Torres Villarroel, autor que representa la continuidad de los géneros e intereses típicamente populares frente a los intentos eruditos de afrancesar a la nación:

> Varón de extraordinario ingenio, algún tanto estrafalario y un mucho despilfarrado por falta de base científica y por la ignorancia que en aquellos tiempos había en España, representa a su época como nadie y el ingenio y genio español, inagotablemente rico y despierto, pero harto pícaro por naturaleza; de admirable buen humor en todo tiempo, pero en todo tiempo maleducado, peor ayudado de las circunstancias, modesto, franco, abierto y derrochado lastimosamente. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,42)

El Padre Isla, por su parte, con su *Fray Gerundio* se sitúa en la línea cervantina y en la de la buena crítica al atacar el mal gusto de los predicadores en su novela satírica con rasgos picarescos –doblemente nacional, por lo tanto-:

> *Fray Gerundio*, cual otro *Don Quijote*, pareciendo ridículo fraile predicador ante las gentes, las hizo caer en la cuenta del mal gusto, y aunque los predicadores, mayormente los frailes, tocaron el cielo con las manos, miráronse más y fueron abandonando aquel estilo. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,61)
>
> Es una novela picaresca a su modo, puesto que el héroe, tomando sobre sí las corruptelas sociales, carga con la chacota y befa de toda la sociedad, y cada cual, por no parecer como el hazmerreír de los demás, se cura de ellas en su persona. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,61)

Igualmente nacional, aunque en un género diferente, es Ramón de la Cruz, autor de obras cómicas breves de estilo popular, y que por lo tanto enlaza directamente con la escuela dramática del entremés del Siglo de Oro, el cual, dice Cejador, es el teatro nacional por antonomasia, más aún que el de la comedia extensa de Lope, Tirso, Moreto o Calderón:

> Don Ramón de la Cruz fue el restaurador del verdadero teatro nacional, que no lo es el grande, el de la comedia, el de Lope, aunque tal nombre lleve y le demos todos, sino el pequeño, el del entremés, el de Enzina, Fil Vicente, Naharro, Sánchez de Badajoz, Rueda, Cervantes y Quiñones de Benavente. (VI,103)
>
> Tal es el verdadero teatro popular, que por serlo vivió siempre en España, en el tiempo en que se escribieron las *Partidas*, lo mismo que antes de Lope, durante el siglo XVII, a la par del gran teatro llamado nacional, y después de él, restaurado por Cruz y hasta poco ha y hoy en día en el llamado *género chico*. (VI,104)

En comparación con estos escasos autores que persiguen la musa popular, la gran mayoría erró el camino, intentando asentar en España las teorías francesas, pervirtiendo de esta forma la vía por la que la literatura castellana podía recuperar su esplendor:

> Todos los escritores y estadistas de los reinados de Carlos III y Carlos IV, educados en las doctrinas políticas, religiosas y literarias de Francia y menospreciadores de la tradición española, que desconocían y tomaban a bulto, por bueno y sano intento que pudieran tener, que no siempre ni todos lo tuvieron, erraron de medio a medio al pretender levantar a España, emplastando en ella cosas francesas, en vez de ahondar en el alma española y en sus tradicionales instituciones para hacerla sacar nueva vida de sí misma, fomentándolo tan sólo con lo extranjero aceptable y acomodado. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,133)

Estos autores sólo ocasionalmente acertaron con la vena nacional en sus obras; en el resto de los casos, sus productos son no sólo inútiles sino perjudiciales para la propia literatura castellana:

> Don Nicolás de Moratín no se deja leer más que cuando, olvidado de su seudoclasicismo, habla a la española de cosas de España, que, por desgracia, son contadas veces... Cadalso no tiene de vivo y eterno más que un cierto tufillo romántico que le salía de su alma española o le llegaba ya a las narices leyendo a Young y a otros autores medio románticos de allende. La escuela salmantina, fría y académica imitación de Herrera, sólo dio frutos sazonados cuando el espíritu nacional le comunicó su ardor al sonar la guerra de la Independencia. Iglesias es el único poeta sincero y castizo, poeta nacido epigramático, que nada sabía de cosas francesas. Meléndez, nacido poeta, no menos que Iglesias, lo fue de veras en las poesías amorosas inéditas. Fray Diego González no lo era menos en sus tiernos versos. Pero González, Meléndez y Leandro fueron poetas a quienes el seudoclasicismo y la pestífera Arcadia desjarretaron" (Cejador y Frauca 1915-22:VI,134)

Cejador es especialmente crítico con algunos de estos autores, concretamente con los más implicados en el movimiento neoclasicista y, sobre todo, con los que, como Leandro Fernández de Moratín, fueron a la vez afrancesados literarios y políticos:

> Leandro de Moratín es, tanto en carácter como en ingenio, el colmo de la timidez y cobardía. Afrancesado, no por ideas filosóficas y sociales, como otros, sino por puro literatismo; apasionado por el arte mas frío y aguado, falso y sin meollo que se ha dado en el mundo, cególe el francesismo literario hasta el punto de portarse cobarde y villanamente con la Patria. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,202)

El rechazo de la obra de los Moratínes es superior incluso al que siente por aquéllos autores que, durante la segunda mitad del siglo XVII, llevaron al teatro nacional a la ruina y al vacío:

> La extravagante escuela de Comella es la sima más honda en que pudo hundirse el arte español, despeñado por el mal gusto; pero, al cabo, es sima española. Óyense palabradas tabernarias y soeces, vense colores estrafalarios y chillones, siéntense hedores nauseabundos, todas son heces de un arte perdido; pero son heces españolas, de los más bajos fondos, de los defectos de la raza. En el teatro de Moratín nada se oye, ni se ve ni se siente apenas que sea español: es cien veces más antipático que Comella para

> todo español o para todo crítico que juzgue del valor del arte por el criterio de lo nacional y de lo recio en literatura. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,203)

Cejador es consciente de la dureza de sus ataques a Moratín, y así lo confiesa; sin embargo, se justifica con dos explicaciones: la primera, el patriotismo, que le empuja a juzgar más duramente a aquellos que renuncian a las señas de su propia nacionalidad; la segunda, el peligro aún mayor que comporta este autor, precisamente por su buen manejo del lenguaje y la facilidad y gracia de sus comedias, lo que podría contribuir a difundir la mala semilla del neoclasicismo entre sus lectores:

> Dura, lo confieso, es mi crítica a Moratín; pero a tanto desprecio por todo lo español sólo podía responderse con algo de españolismo. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,203)
>
> Además, que tengo muy arraigada en el alma la experiencia de que, escritores como Moratín, atraen por lo fáciles y descarrían a cuantos los leen. *El sí de las niñas* y su prosa se leen con agrado, cuando no se conoce la persona del autor, y su arte halaga e inficiona a los que incautamente se dejan arrastrar por ese halago. Por eso me detengo más en su persona y no hago hincapié en lo mejor suyo, que es el lenguaje, bastante castizo y rico. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,204)

Otro autor con el que Cejador se muestra duramente crítico es Meléndez Valdés, cuyos méritos en cambio no oculta como hacía con Leandro Fernández de Moratín. Menéndez Valdés fue, como Garcilaso en su tiempo, un buen poeta que equivocó el camino al adoptar una escuela no nacional para sus creaciones:

> Desde hacía más de un siglo no se había dejado oír mayor poeta que Valdés, a pesar de sus grandes defectos. Carecía de fuerza creadora y de originalidad vigorosa; pero tenía un instinto tal de apropiación de lo ajeno, no vulgar ni rastrero, sino elevado y artístico, que, detrás del epicureísmo risueño, que es su inagotable vena, se trasluce el espíritu del seudo Anacreonte, la gracia de Villegas, algo del primor galante de los madrigales franceses y hasta el voluptuoso descaro, mal disfrazado con la dulzura de la forma, del poeta holandés... (Cejador y Frauca 1915-22:VI,215)

Llegamos así a una fecha señalada en la historia política y literaria española: el año 1808. La invasión napoleónica, la traición de los reyes y de una parte de la aristocracia erudita, llevan a Cejador a reafirmar su teoría popularista de la nación y la literatura española: sólo las clases populares son fieles a España frente al invasor, organizados las juntas populares, mientras las clases eruditas y aristocráticas afrancesadas traicionaban y abandonaban a la patria:

> ...fecha la más memorable en los eternos fastos del heroísmo español; fecha en la cual, como en ninguna otra, abrió España su pecho para cuantos quieran imparcialmente calar hasta las más hondas fibras del alma patria. Quijote ultraideal en los más levantados intentos, desprevenida y desapropositada en los medios. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,335)
>
> El espíritu nativo de independencia convirtió a cada ciudadano en un guerrero, a cada ciudad en un Estado, que, unidos, hicieron fuerte al pueblo, antes sin voz y a

> punto de morir. Los otros, los de arriba, la flor y nata, al parecer, de la nación, los cultos y fuertes, cobarde y cultamente se entregaron; los de abajo, los flacos en apariencia, resistieron y triunfaron con toda su incultura, pero con toda la valentía y heroicidad gloriosa que antes que nada les infundió el amor a la Patria independiente y libre. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,335)

Esta traición de los afrancesados es el origen, además, de la partición de España en dos, que se prolongará a lo largo de todo el siglo XIX, preservada por el sistema político liberal:

> Así quedó dividida desde entonces la sociedad española en dos: el pueblo y la clase alta, dominadora y directora, no siendo la política de España otra cosa que aquella gráfica manera de decir: una merienda de negros entre los de esta clase, enteramente divorciada del pueblo, amparadora del caciquismo que la mantiene en el gobierno con sus votos y sus diputados, hechuras de los mismos caciques y gobernantes. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,228)
>
> Lo malo es que de entre los patriotas, los revolucionarios o liberales se hicieron jacobinos, y siendo enemigos de los afrancesados en la guerra, se afrancesaron en ideas y quisieron traer la Constitución francesa, que no es liberal, ni popular, ni española, sino oligárquica, feudal, aristocrática, antiliberal de hecho, como de hecho lo es hoy mismo el liberalismo español, y el Parlamento y el Código de Napoleón que nos rige, y como lo fue Napoleón, puro dictador. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,339-40)

El periodo comprendido entre 1701 y 1829, por lo tanto, puede describirse como un lento despertar, acelerado en su tramo final por la Guerra de Independencia, que además puso al descubierto, de acuerdo con la interpretación de Cejador, la división social entre el pueblo, depositario de los valores del espíritu nacional, y las clases superiores, eruditas, extranjerizantes, liberales, que son capaces de traicionar a este espíritu a favor de la supuesta superioridad europea.

6.13.2.4.- Siglos XIX y XX

Como ya hemos apuntado más arriba, el siglo XIX ocupa una extensión desproporcionada con respecto al resto en la obra de Cejador: de los 14 tomos de la obra, seis están dedicados a esta centuria, con la particularidad, además, de que cuanto más se acerca el momento presente, más extensión se dedica a cada periodo: un tomo al romanticismo, dos al realismo, tres a la época "regional y modernista". Parte de esta importancia se debe a que, tras un siglo de dominación cultural extranjera, el comienzo del siglo XIX trajo consigo la introducción en España del romanticismo, una revolución estética y filosófica que ayudó a recuperar el camino nacional en la literatura, al promover la recuperación de lo popular, lo medieval y lo cristiano frente a lo clásico, erudito y extranjero:

> El romanticismo es una revolución artística, tan grave y trascendental, que sobrepuja al mismo Renacimiento. Es el comienzo de una nueva era para el arte, del arte moderno... El romanticismo fue una revolución contra aquel arte extraño y de remedo, fue un volver los ojos a lo propio, europeo, cristiano, nacional, cambiando de esta manera la sustancia del arte, no sólo cuanto al objeto de la imitación, que en vez de ser copia de lo por los antiguos ya imitado de la naturaleza, comenzó a serlo de la misma naturaleza, sino además cuanto a la extensión de esta misma naturaleza, ceñida para el arte helénico a lo más hermoso e ideal de ella y ensanchada para el arte moderno a toda la naturaleza, sin distinción de cosas hermosas o feas. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,2-3)

Ahora bien, Cejador distingue dos aspectos diversos en el romanticismo importado a España: lo esencial del romanticismo es su anticlasicismo, su reivindicación de lo nacional y de lo popular, su espíritu medieval y cristiano, ingredientes que ya iluminaban la tradición literaria castellana desde sus orígenes; lo accesorio, en cambio, es el frenesí vitalista y rupturista del romanticismo más exaltado, byroniano, que en España sólo tendrá una pervivencia limitada:

> De estos dos ingredientes del romanticismo europeo del siglo XIX se ha formado todo el arte moderno; de ellos el principal, que es el *anticlasicismo* o sea lo nacional y propio, lo tenía ya el arte tradicional español y el teatro inglés y se irá robusteciendo en España después de la época romántica, en las épocas realista y regional; el secundario o *septentrional* casi desaparecerá durante ellas tras el romanticismo, para volver a soliviantar a la masa en la última época del modernismo. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,5)

España, por lo tanto, como habían afirmado otros historiadores precedentes (Durán o Sismondi por ejemplo), era una nación romántica por su propia esencia, no por evolución ni por contaminación:

> El romanticismo cayó en España como anillo al dedo. España era romántica *a nativitate*. La poesía más propia del romanticismo fue el romance, y el romance es toda la poesía española de todos tiempos... Nada debe el romance a la poesía griega, ni a la latina, ni a la italiana, ni a la francesa. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,44)

El siglo XIX fue también, por cierto, el del nacimiento de la verdadera crítica, que acertó con el mejor camino de acercamiento a la literatura española, a través de su vertiente popular. Así, los iniciadores de esta línea de pensamiento en España (Böhl de Faber, Agustín Durán...) se sitúan por encima de todos aquéllos que buscaron en la poesía erudita, en los parámetros clásicos o en la mera belleza formal el baremo para calibrar a la literatura castellana, incluido el propio Menéndez Pelayo, con quien Cejador comparte las creencias religiosas, pero no la admiración por la estética clásica:

> Esta honda visión del arte, visión folklorística nacional, popular, fue [Durán] el primero en tenerla en España y por ella está muy por encima del mismo Menéndez Pelayo, que tuvo por principal criterio estético la belleza de la forma externa del clasicismo. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,388)

> Mientras los demás literatos admiraban lo extraño, y, sobre todo, lo francés, Durán defendió la literatura española, en la epopeya, el teatro y la lírica; asentó la crítica literaria sobre los firmes fundamentos del elemento popular y de la distinción entre lo clásico pagano y lo romántico cristiano y así puede llamársele fundador de la crítica histórica de nuestra literatura. En ideas literarias, comprehensivas y hondas, no sé que le haya sobrepujado todavía nadie en España. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,388)

Pero el progreso de la literatura castellana no se limita sólo a la crítica literaria, sino que afecta a todos los géneros, y muy singularmente a los géneros nacionales, entre los que destaca el teatro, que desde el Siglo de Oro había asumido el papel central, al situarse más cerca que ningún otro del interés popular, y sustituyendo en esa función a la literatura épica, y especialmente a los romances:

> A nuestra literatura dramática se debe, en mi sentir, que no haya solución de continuidad en la historia de nuestra literatura, en que persista sin romperse el hilo de esta historia, en lo que tiene de nacional y divulgado y no ya en lo que excita la mente e induce a la acción de cierta minoría aristocrática, cuyo pensar y cuyo sentir, tal vez venidos de fuera, no comprende ni comparte el vulgo. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,412)

El primer autor dramático en resucitar la musa nacional tras la llegada del romanticismo es, en opinión de Cejador, Bretón de los Herreros, quien marcó en su obra la línea que el teatro nacional iba a seguir durante el siguiente siglo.

> Adelantóse más de medio siglo al desenvolvimiento literario. Su idea de la comedia del teatro cómico es la que debía de haber ocurrido a los autores después del romanticismo, mejor dicho, hoy en día. Bretón no es de su tiempo cuanto al teatro, es de hoy; y si hoy no hay muchos Bretones es porque su ingenio era mayor de lo que se cree. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,406)

Más propiamente romántico fue en cambio el Duque de Rivas, "el que hizo triunfar del todo el romanticismo en España, españolizándolo, además, en cuanto cabía en aquellos momentos de hervor desapoderado" (Cejador y Frauca 1915-22:VII,191). Sus obras suponen la adaptación al espíritu castellano, encerrado en los romances, de la efervescencia poética romántica, aunque en ellas se note excesivamente aún la influencia del elemento septentrional frente al puramente español:

> Fue, por consiguiente, el restaurador de la antigua épica en asunto y metro, y en medio de las calenturientas extravagancias de los románticos, de sus exageraciones idealistas, de sus horripilantes cuadros, de sus milagrerías estupendas, el Duque de Rivas descubrió la soterrada vena del romancero, tan sinceramente realista, tan sencillamente expresiva, tan castizamente nacional. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,188-9)

Quien completó la nacionalización del teatro, recuperando el espíritu del romancero en sus obras, fue Zorrilla, en quien se personifica la propia nación española:

"más que admirado, es querido, por encarnar el espíritu, no sólo de España, sino de la raza hispana toda entera" (Cejador y Frauca 1915-22:VII,218). El romanticismo había acelerado la recuperación nacional, devolviendo a la actualidad y al interés de los escritores, incluso de los eruditos, la primitiva poesía épica castellana; sólo era necesario un poeta que, retomándola, supiera darle forma y voz. Ese papel es el que corresponde a Zorrilla:

> No parece sino que entonces, en aquel momento supremo de preñez estética nacional, puramente nacional, la raza entera se recogió unos instantes, y echó al mundo su voz, que fue Zorrilla. Sus vicios son nuestros vicios, como sus virtudes son nuestras virtudes. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,219)

Entre las obras de Zorrilla, el *Don Juan Tenorio* ocupa un lugar especialmente significativo: es el personaje que representa al tipo español, con sus virtudes y sus defectos, creado, dice Cejador, en la fantasía nacional, de modo similar, cabría añadir, a como se forjaban los tipos de los antiguos héroes de la épica:

> El don Juan, a quien arreó con todas las galas del bizarro decir español, es el que se había engendrado poco a poco y misteriosamente en la fantasía nacional, el independiente, valeroso y cristiano caballero, a quien nada se le ponía por delante que no lo llevase de calle... es el tipo nacional del valentón, caro a la raza, creado por ella, retrato de sus propias cualidades, de la independencia, de la valentía, de la religiosidad, con todos su extravíos, tan donjuanescos como españoles, es hijo legítimo del pueblo español, y sólo Zorrilla logró interpretarlo enteramente. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,224)

En otros géneros, el éxito en la penetración y nacionalización del romanticismo fue menor, o tuvo menos insignes representantes. Este es el caso, por ejemplo, de Larra, a quien Cejador no perdona su espíritu extremadamente crítico con la propia nación, ni su falta de religiosidad:

> Dañóle a su buen juicio la inquina que a la tradicional religiosidad del pueblo español tuvo, estimando la antigua cultura española y el espíritu de la vieja España con la aviesa estimación con que la juzgan todos los que por desconocimiento hondo de la religión y por educación racionalista o positivista a la europea dan de bruces en esta piedra de escándalo de la España que fue. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,115)

En cambio, Estébanez Calderón, primer representante del costumbrismo en España, logra acercarse mucho más a lo que Cejador considera como propio de la literatura nacional, mediante la apropiación del lenguaje popular, que tan abandonado estaba de los escritores eruditos del XIX:

> El que desee aprender castellano lea a Estébanez, porque desgracia lamentable del lenguaje literario del siglo XIX fue únicamente el hallarse él solo como verdaderamente castizo escritor, desentonando entre la turbamulta que ha consagrado como castiza la jerigonza y mezcolanza de palabras extrañas y la pobretería sintáctica

> que asombrarían a nuestros antiguos autores si alzasen la cabeza y que casi es letra muerta para las gentes del pueblo. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,143)

En el apartado de la lírica, el romanticismo ofreció en el panorama español, dos figuras contrapuestas: Espronceda y Campoamor. El primero es una extensión de la literatura romántica septentrional, concretamente británica, dada su admiración por Byron:

> Su vida fue byroniana, de un Byron chico, a quien no faltan arrestos, pero a quien tampoco sobran riquezas, y, además y sobre todo, de un Byron de imitación, que tenía que quedar por bajo del original... a pesar del afán con que arrebató a Byron toda su paleta, no puede decirse ser calco, mejor ni peor, del poeta inglés la poesía del poeta español, sino que es una poesía suya personal. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,181)

El segundo, en cambio, representa una reacción personal contra los excesos del romanticismo, y una búsqueda de nuevas formas expresivas, a través de la sencillez y la ironía. Pese a que esta nueva tendencia difícilmente puede ser calificada de "popular", Cejador parece valorarlo altamente, a juzgar por su comparación con sus precedentes inmediatos y no tan inmediatos:

> Dos grandes novedades trajo Campoamor a la lírica. La primera cuanto al fondo, esto es, a la manera poética de ver las cosas en que consiste el tono medio doloroso, irónicamente trágico de la dolora. Tono muy español, tan estoico como el de la novela picaresca, que es la dolora en prosa, así como la dolora es el estoicismo de la picaresca en verso... La otra novedad que Campoamor trajo a la lírica fue en la forma, en el lenguaje. Muchos le han tachado de prosaico en esta parte, y, cierto, a prosaico suena tras la trompetería del romanticismo, del seudoclasicismo quintanesco y del mismo clasicismo de los más de nuestro siglo de oro. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,242)

La poesía de Campoamor, con su búsqueda de caminos alejados de la "trompetería del romanticismo", no hace sino anunciar el cambio de sensibilidad operado durante la segunda mitad del siglo XIX. El romanticismo, que había ayudado a la recuperación de los géneros nacionales y de los valores y formas populares, daba paso a una nueva estética, basada igualmente en una de las cualidades inherentes a la nación española: el realismo. Según Cejador, no cabe hablar aquí de una revolución, en el sentido en que el romanticismo lo fue con respecto al neoclasicismo; más bien al contrario: el realismo no es más que la prolongación de algunos de los aspectos esenciales del romanticismo:

> Como no era dado volver a lo clásico, sólo quedaba el realismo, que en el fondo del romanticismo se solapaba... La leyenda, la novela histórica, el teatro legendario, el recuerdo del pasado, en suma, alimentaron el arte romántico. Pero como aquella revolución artística consistía en volver a *lo propio*, dejando lo ajeno, tras la historia

> propia se pensó en el propio presente, en el vivir actual: entonces apareció el realismo. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,3)

Esta búsqueda de la realidad presente como motivo literario afecta por igual a todos los géneros, y en todos ellos supone una ruptura con el romanticismo anterior: al drama romántico se opone la alta comedia; a la novela histórica, la novela realista; a la leyenda épico-lírica, el sentimentalismo becqueriano –calificado de realista por Cejador, como se ve-:

> El arte romántico tiraba a expresar lo nacional histórico, a resucitar las nacionales epopeyas en un tono moderno de subjetividad y lirismo, que dio por resultado la leyenda en verso, la novela histórica en prosa y el teatro heroico medieval. El realismo ciñó la mirada a lo presente entre las cosas nacionales, y a lo más íntimo de los propios sentimientos. Tal la novela realista, la lírica becqueriana, el teatro en la alta comedia y en la zarzuela. (Cejador y Frauca 1915-22:X,3)

Otra consecuencia lógica de esta imitación de la realidad presente, necesariamente había de ser, según Cejador, la regionalización de la literatura, ya que la imitación de las peculiaridades regionales –a la manera del costumbrismo iniciado por Estébanez Calderón– es la única manera de retratar con veracidad la realidad circundante. Así, según Cejador, "lo regional es la flor y nata de lo realista... Lo no regional, sólo es realista en el tono" (Cejador y Frauca 1915-22:X,3):

> Cuando el arte realista llega a su perfección hácese regional, porque la realidad de que se sustenta hállase particularizada en una determinada región, donde los habitantes se distinguen por su propia índole, las costumbres son especiales, el campo y circunstancias todas señálanse por su propia tonalidad. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,7)

Además, en el caso de la literatura americana –que ocupa, en la historia de Cejador, un lugar obviamente secundario-, la regionalización de la literatura supone, por primera vez, su nacionalización, es decir, su identificación con las características y costumbres propias de cada una de las naciones surgidas tras el logro de su independencia:

> En América, mientras la lírica se afrancesa haciéndose modernista, la novela, más y más realista, hácese regional, naciendo así en cada república la verdadera literatura nacional, que arraiga en las costumbres y caracteres propios de cada región americana. (Cejador y Frauca 1915-22:X,3)

Políticamente, el periodo aparece marcado por la consolidación del sistema de monarquía parlamentaria liberal, sólo interrumpido por la revolución liberal "Gloriosa" de 1868, contra la que Cejador no escatima adjetivos despreciativos:

> De la Revolución del 68 más valiera no hablar. Obra de puro remedo de la gran Revolución francesa, hecha por hombres, algunos pocos más bien ingenios teóricos que prácticos, como Castelar y Pi y Margall, los más de menguada alteza de pensamiento, no podía resultar sino como sainete, con sus ribetes trágicos, pero puro sainete, plebeyo y avillanado. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,3)

Además, es también en la segunda mitad del siglo XIX, y bajo el auspicio del liberalismo progresista, cuando surge una institución que viene a representar todo lo que más repugna a Cejador en los eruditos españoles: la europeización, el progresismo, el olvido de los elementos populares, religiosos y nacionales. Se trata de la Institución Libre de Enseñanza, hacia cuyos promotores y acólitos Cejador lanza a partir de ahora ataques furibundos cada vez que se le presenta la ocasión.

> Después la *Institución Libre de Enseñanza*, formada de los restos del krausismo y organizada por Giner de los Ríos, fue la que solapadamente y poco a poco continuó la tarea de descristianizar y desespañolizar a España. Las letras no les deben más que oscuridad en el fondo de doctrinas que, como en el krausismo, no acaban nunca de definirse y clarearse, y mal gusto en la forma literaria. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,5)

Dadas las características propias del periodo realista de la literatura castellana (al que Cejador dedica los tomos VIII y IX de su historia), los novelistas ocuparán por primera vez el espacio central del canon literario. Y la primera en esta serie de novelistas es Fernán Caballero, es decir, Cecilia Böhl de Faber, hija de Nicolás Böhl de Faber, a quien corresponde el honor de haber recuperado la herencia realista de la narrativa nacional, iniciada por Cervantes y la picaresca, y que los autores posteriores se encargarían de continuar:

> En la literatura castellana del siglo XIX es la Fernán Caballero de importancia tan capital como poco reconocida. Ella revivió la novela castiza española sin ingredientes románticos; la novela realista y de costumbres de Cervantes, continuada después por Galdós. Ella dio el primer ejemplo de la novela regional, continuada por Pereda. Ella fue la primera que introdujo el folklore o demosofía en España. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,95)

Además esta autora, de firmes creencias religiosas, expresadas en sus novelas, debía ser del gusto de Cejador, que a lo largo de su historia había identificado en repetidas ocasiones la religiosidad cristiana con el espíritu español. Fernán Caballero se convierte así en modelo y contraste frente a la mayor parte de los novelistas realistas posteriores, infectados por el liberalismo y la influencia extranjerizante:

> Fernán Caballero, avezada a los sufrimientos de la vida y no hallando consuelo más que en la doctrina del Evangelio, se desvivió por aliviar con ese mismo consuelo las penas de los desgraciados, sacándolo de las mismas tradiciones, cuentos y dichos, que el pueblo, a quien quería consolar, sabía y repetía. La sabiduría popular es honda, moral y evangélica; la de los eruditos, como los novelistas franceses, de más brillo, más moderna y de moda, harto menos profundamente arraigada en la experiencia del triste

> vivir y de los robustos principios morales que como savia mantiene la paz del hogar, el amor de los prójimos, el sosiego de los corazones. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,96)

Cejador no niega por lo tanto que las obras de Fernán Caballero son novelas de tesis, encaminadas a la defensa de sus principios morales y el adoctrinamiento del lector; ahora bien, esta carga ideológica no es mayor, dice, que la que contienen las obras de los demás escritores realistas y naturalistas, sino que sólo se trata de una ideología distinta:

> No se critique en Fernán Caballero el intento doctrinario que encierran sus novelas, sin sectarismos ni tesis forzadas, porque el mismo intento doctrinario encierran las novelas extranjeras que con las suyas combatió y las naturalistas y sociales que después han venido, con harto mayor empeño sectario y docente. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,96)

En la misma línea de españolismo, aunque con menor talento que Fernán Caballero, a juicio de Cejador, se encuentra Alarcón, un autor cuyo éxito popular le resulta difícilmente explicable, si no es precisamente por su capacidad para capturar el elemento popular:

> Dificultoso sobremanera es señalar en qué sobresale literariamente Alarcón, el novelista más leído juntamente con Pereda, el más gustado y el más popular de los novelistas españoles. Por más que se rebusque, no se ve por parte alguna adónde agarrarse. Diríase que Alarcón no sobresale en nada. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,147)
>
> La nota propia de Alarcón, aunque no enteramente literaria, por la cual gusta a todos los verdaderos españoles de raza, es su españolismo, su amor a España, no exagerado en ditirambos inoportunos, sino hondamente sentido y que hasta sin expresarlo se rezuma en todos sus escritos. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,148)

Más cercanos al gusto de Cejador se encuentran los dos siguientes autores, que el historiador sitúa entre los mejores del siglo. Se trata de Juan Valera y José María de Pereda. Al primero lo elogia sobre todo por el estilo de su prosa y por la ausencia de sectarismo:

> Valera es, ante todo, el más acabado prosista de España en el siglo XIX, cuanto a galanura, refinado gusto, natural sencillez, amenidad y buen humor. No sobresale ni por el color ni por el sentimiento; pero aventaja a todos en las dotes que manan de la pura inteligencia: el juicio sano, perspicaz y certero; el razonamiento sutil, deslindador las más veces analítico, sintético a sus tiempos y altamente comprensivo: el rarísimo sentido común que le lleva a buscar los más naturales argumentos y a exponerlos con evidencia maravillosa; el más acendrado gusto, cuando de literatura erudita se trata; la ductilidad y acomodo o el ningún dogmatismo y aun sobrado escepticismo; la bondadosa anchura de mangas y cortesana transigencia en gustos y doctrinas; el arte supremo de la amenidad; la finura de la más socarrona y azucarada ironía. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,227)

El segundo, en cambio, recibe iguales alabanzas en su estilo y en su contenido regionalista, hacia cuya ideología conservadora estaba necesariamente mejor predispuesto el historiador. Ambos aspectos –su estilo depurado y su minuciosa copia del ambiente regional cántabro que tan bien conocía, llevan a Cejador a declarar que "Pereda es, después de Cervantes, el primer novelista español" (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,312):

> Galdós ha creado un mundo de seres vivos; pero, comparado con Pereda, diríase que tan sólo los ha esbozado a brocha gorda, porque en el pequeño mundo de Pereda, región, costumbres, personajes, afectos, almas, en una palabra, han sido calados por el poeta hasta sus más recónditos entresijos y han sido expresados por manera tan minuciosa, que, aun siendo pocos a veces los rasgos, la reciura de su color y el contraste y el arte maravilloso los han rebultado y sacado del cuadro, que no parece sino que andan por ahí, vivos, en alma y cuerpo. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,312)

En efecto Galdós, autor con quien se compara a Pereda, es valorado de forma altamente positiva, sobre todo por su capacidad para crear un universo narrativo, entroncándose por su realismo y su fina crítica social con el propio Cervantes, aunque, como ya hemos visto, sin llegar a superar a Pereda:

> Hizo obra personal, grave y austera, independiente y varonil, realista a la manera de Cervantes, nacional por asuntos e intentos de sanear las doctrinas sociales y literarias. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,421)
>
> Llegó en todo ello hasta donde su talento le permitió; si de ninguna manera cabe aparearle con el príncipe de nuestros ingenios, en los resultados le siguió de cerca cuanto a los móviles y medios, y logró ser, después de Pereda, el primer novelista español de su siglo. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,421)

No sólo los *Episodios Nacionales*, género creado por Galdós y nacional en su misma esencia, se encuentra Galdós cercano al espíritu castellano, según Cejador. Sus novelas de tema contemporáneo, aunque superadas en ciertos aspectos por otros novelistas, lo convierten en el mejor copista al natural de la realidad española del siglo XIX:

> Pérez Galdós es el que más comprehensivamente ha sabido abarcar en sus novelas la vida de los españoles del siglo XIX por todas sus caras. Otros le ganarán en cualidades particulares: Pereda en la sobria y recia manera de manejar el pincel y en pintar el paisaje; Palacio Valdés, en el humorismo; Blasco Ibáñez, en la pintura de las muchedumbres; pero nadie le llega en haber retratado en sus novelas el alma española de su siglo y en el habla familiar y propia del pueblo español. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,428)

Los demás novelistas que completan el cuadro del realismo en el siglo XIX son considerados inferiores a los citados hasta ahora, a pesar de reconocerles su mérito. Entre ellos, destacan Palacio Valdés ("sacados Galdós y Pereda, uno de los príncipes de la novela española", Cejador y Frauca 1915-22:IX,59) y Clarín, a quien se considera en

primer lugar periodista y crítico literario, y sólo en segundo término novelista merced a la Regenta, "una de nuestras hermosas novelas" (Cejador y Frauca 1915-22:IX,264).

Tras ellos, afectados por una mayor influencia del naturalismo zolesco al que Cejador se siente muy poco inclinado, se encuentran Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez. La primera, colocada por Cejador en un nivel inferior a los grandes maestros de la novela decimonónica española, fue la principal introductora del naturalismo en España, aunque su obra se salva de los peores males de esta corriente literaria: la suciedad, la pornografía y el materialismo:

> Su españolismo la libró, como a los demás novelistas de por entonces, de tales exageraciones ultrarrealistas. Además, que, como ella misma reconoce, por más que se ahonde en la plebe española, nunca se hallan tan hediondas heces ni tan acanalladas gentes como hallaron los naturalistas franceses en su tierra. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,274)

Blasco Ibáñez, por su parte, es considerado a la luz de dos vertientes distintas de su obra: como escritor regionalista, pintor del paisaje valenciano en su primera época, lo eleva a categoría de gran novelista; su época más naturalista, en la que "hace papel de demagogo sectario contra la religión y la moral católica" (Cejador y Frauca 1915-22:IX,469), lo aleja del alma nacional. Con todo, Cejador disculpa estas tendencia naturalista, alabando en cambio el carácter plenamente español de la novelística del autor valenciano: "Blasco Ibáñez es en la literatura española lo que Velázquez en la pintura: es puro realista" (Cejador y Frauca 1915-22:IX,470)

Dicho esto respecto a la novela, mucha menor atención reciben el resto de los géneros. En el caso de la lírica, por ejemplo, el panorama es una mera continuación del periodo anterior, salvo por la aparición de una figura de primer nivel: Gustavo Adolfo Bécquer.

> El señorío poético, repartido antes entre Espronceda, Zorrilla y Campoamor, sigue todavía en manos de este último, que apenas fue romántico, y se distingue por el realismo popular, el humorismo, la sencillez de expresión y la sinceridad; pero, sobre todo, pasa a manos de Bécquer, acaso el mayor lírico y por lo menos el mayor puro lírico que ha nacido en España. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,25)

Bécquer, en efecto, enlaza directamente con la lírica popular (más que con la poesía de Heine, cuya influencia en el poeta sevillano minimiza Cejador), con la sencillez y realismo de las coplas, que es la lírica nacional por excelencia:

> No hay duda que la lírica española más castiza es la de los cantares populares que por ahí se oyen y se van recogiendo en libros por los folkloristas. Venga el poeta cuyas rimas se asemejen más a las de esos delicadísimos, naturales y hondos cantares de

> la musa española, que las de Gustavo Adolfo Bécquer. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,198)

Con su escasa obra, Bécquer se sitúa al nivel de los mejores poetas de la historia literaria castellana, e incluso por encima de todos los demás líricos:

> Bécquer, en suma, es, fuera de toda duda, el poeta más lírico nacido en España. Hay que leer de los mejores poetas algunas estrofas para que llegue al lama el sentimiento que en ellas dejaron dormido; de Bécquer basta leer una frase cualquiera y en cualquier momento y estado de alma para sentirse en ésta revibrar al punto y al unísono con la frase, y es que no hay una frase, ni una palabra, que no esté siempre en él viva y como cargada de la más fuerte tensión de electricidad sentimental y que no llegue al punto al alma y la hiera, sobrecoja y arrebate. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,204)

En el teatro, por su parte, el género dominante durante la segunda mitad del siglo XIX pasa a ser la alta comedia, género propiamente burgués, realista y de tema contemporáneo. Sin embargo, para Cejador los maestros del teatro no son los más generalmente celebrados (Echegaray, Benavente), sino Manuel Tamayo y Baus y Adelardo López de Ayala, "éticos ambos en el fondo, como todos los escritores de entonces, que tratan de enseñar no menos que de entretener; realistas en la exposición y cuidadosos en el lenguaje" (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,31).

La actitud de Cejador hacia Echegaray es ciertamente bastante contradictoria: por una parte reconoce el mérito y la importancia histórica de su labor, así como su capacidad inventiva:

> Echegaray levantó el teatro de su postración, llevando a las tablas asuntos sociales con desusada valentía, grandeza dramática, intensidad de afectos y nervio en el decir, cualidades que subyugan al público. Señorea en él portentosa imaginación para descubrir con rica inventiva asuntos y recursos dramáticos, acompañada de gran robustez en el mover los más fieros afectos. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,112)

Por otro lado, en cambio, descalifica su estilo, calificándolo de "mal escritor en prosa y peor versificador" (Cejador y Frauca 1915-22:IX,112), y ataca la sensación general de falsedad que aqueja a sus obras, aunque reconociéndole, una vez más, su capacidad para cautivar la atención del público:

> El teatro de Echegaray es, en suma, tan falso y exagerado en todo como el teatro romántico, porque no es más que el mismo teatro romántico aplicado a los problemas sociales de la época. Pero con todo ese falseamiento de la realidad, hay un fondo de realidad en sus dramas que subyuga y ata de pies y manos: la lucha de la conciencia del deber y la pasión, tan desmenuzada y fuertemente desenvuelta, que llega a todos, porque en todos arde esta lucha, más o menos desembozadamente, en mayor o menor grado. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,112)

Otro tanto cabría decir de sus consideraciones sobre Benavente. Si Cejador le reconoce aciertos de realismo castizo y brillantez en los pormenores, así como moralidad y bondad en su espíritu, en cambio le reprocha su idealismo y su incapacidad para mantener el tono y el interés del argumento a lo largo de sus obras:

> ...este Benavente, que apenas parece capaz de urdir ni una pieza entera que pueda llamarse comedia, tiene continuos aciertos en los pormenores, dignos de Moliere y harto más vivos que Moratín, con humorismo más exquisito y gusto más refinado que entrambos; este Benavente, que huye siempre de la realidad y parece por naturaleza temperamento idealista y fantaseador, tiene toques de un realismo tan vivo como castizo. (Cejador y Frauca 1915-22:X,232)

A un género distinto, el de la crítica literaria y la erudición histórica, pertenece la figura de Menéndez Pelayo, hacia quien Cejador siente una indisimulada admiración[189], a pesar de no compartir con él, como hemos visto más arriba, su admiración por la antigüedad clásica ni por el periodo renacentista, ("El criterio estético de M. Pelayo peca por renacentista, consiguientemente por libresco y erudito, quiero decir por aristocrático, por poco democrático; no alcanzó el valor de lo popular", Cejador y Frauca 1915-22:IX,179). Esto no obstante, Cejador concede al erudito santanderino el mérito de haber constituido e impulsado la moderna filología española, tomando para ello como base la metodología aprendida junto a Milá y Fontanals, por una parte, y su sólida formación filosófica y religiosa, por otra:

> Pero Menéndez y Pelayo ha hecho algo más que escribir libros: ha acabado de resucitar con empuje extraordinario la historia de la literatura y de la cultura hispana, empeño en que tantos ilustres varones le precedieron desde el siglo XVIII, aventajándoles a todos, no sólo por el método moderno de investigación literaria, que aprendió de Milá y Fontanals, sino por el arte de expresión, que ha dado vida a las escuetas y secas investigaciones de la pura erudición y por la alteza de pensamiento, crítica y filosofía que ha comunicado a estos estudios. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,176)

Además, la figura de Menéndez Pelayo le sirve a Cejador de contrapunto positivo a la nefasta labor que, considera, están realizando los críticos liberales cercanos a la Institución Libre de Enseñanza: frente al patriotismo y cristianismo del polígrafo cántabro, la traición europeizante de los krausistas:

> Krausistas se llamaron los del uno en el campo de la cultura española; hoy pertenecen a él los que, dejada teóricamente la filosofía krausista, todavía viven agrupados en la Institución Libre de Enseñanza, juntamente con sus nuevos discípulos y neófitos. El otro bando está formado por los discípulos de Menéndez y Pelayo. Si éstos

[189] Al comienzo de la obra, en un prólogo en forma de carta a Adolfo Bonilla y San Martín, Cejador confesaba con modestia que "La *Historia de la Literatura castellana* debióla escribir, como usted bien sabe, querido amigo, y nos prometíamos todos que la escribiese, el maestro Marcelino Menéndez y Pelayo" (Cejador y Frauca 1915-22:I,V).

> se distinguen por su amor a la España que fue, aquellos siguen propalando la llamada leyenda negra y reprobando, en nombre de un europeísmo que les ha hecho ser calificados con el mote de *europeizantes*, cuanto los de la escuela de Menéndez y Pelayo y el mismo maestro en ella ensalzaron. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,177)

Nos encontramos, como muestra la cita anterior, en un momento de la historia literaria española con el que Cejador se muestra especialmente crítico. Dos términos relacionados caracterizan el fin de siglo: el *modernismo*, importado de América, y a su vez importado a América desde Francia, y la *generación del 98*, conjunto de jóvenes autores, todos ellos contaminados por la influencia de la Institución Libre de Enseñanza, que pretendieron regenerar España negando sus orígenes populares y castizos. Cejador, como era de esperar, se muestra contrario a ambos, pero sobre todo al segundo grupo de escritores.

En efecto, aunque su opinión acerca del modernismo es negativa en su conjunto ("El modernismo es una literatura decadente que vino de la Francia decadente en costumbres, decadente y afeminada", Cejador y Frauca 1915-22:X,19), al menos es capaz de reconocer el valor estético de sus grandes figuras, especialmente de Rubén Darío: "Rubén Darío era, sin duda, un gran poeta" (Cejador y Frauca 1915-22:X,16); "Fue un verdadero maestro: él trajo la nueva sensibilidad, él fue el Apolo verdadero de aquella época" (Cejador y Frauca 1915-22:X,16):

> Rubén Darío, en suma, es un gran temperamento poético, que, a pesar de sus principios estéticos decadentes y de haber imitado a los poetas más decadentistas y extravagantes, hizo maravillosas poesías, en las que predomina un gusto exquisito, una fantasía riquísima y multicolor, una armonía inefable: dotes que hacen olvidar sus teorías decadentes y sus conscientes rarezas prácticas, arrebatando, quieras que no, al lector más exigente y más adversario de sus doctrinas estética con el poderoso arrastre de un altísimo poeta. (Cejador y Frauca 1915-22:X,84-5)

Además, como hemos visto más arriba, Cejador, que participó en primera persona en algunas de las reuniones de poetas modernistas de finales de siglo, concede a esta moda pasajera al menos el haber sacudido con una energía poética auténtica a los allí reunidos. Una vez pasada la moda, eso sí, los resultados concretos producidos son más bien escasos:

> Pasado aquel estruendo hallamos que solos dos o tres poetas verdaderos rindieron culto a la escuela. Ramón Jiménez, Marquina, Monterrey, Pérez Ayala; los demás fueron tan oscuros poetas, que nadie se acuerda ya de ellos. (Cejador y Frauca 1915-22:X,53)

En cambio, a la generación del 98, en su conjunto, no le reconoce igual honestidad creativa e intelectual; muy al contrario, se complace en presentarlos como

unos jóvenes engreídos, malos patriotas, anticristianos e iconoclastas, cuyo afán por europeizar España llevaba camino de destruir todo lo auténticamente español. La inquina de Cejador hacia estos autores le lleva a presentarlos como demonios destructores de la nación y de la religión:

> Unos cuantos jóvenes, aleccionados por la *Institución Libre de Enseñanza*, había criado en sus pechos odio mortal a la tradición española y al espíritu cristiano que le había informado, entregándose, poco a poco, en cambio, a la lectura del acérrimo enemigo del Evangelio, Federico Nietzsche. (Cejador y Frauca 1915-22:X,48)
>
> Airados y echando fuego por los ojos, irguiéronse en medio de la sociedad española y lanzaron inapelable anatema contra toda la tradición, juraron destruir cuanto aquí se había hecho durante siglos, condenaron como una falsa leyenda todas nuestras antiguas glorias y condenaron a los españoles como incapaces para la cultura. (Cejador y Frauca 1915-22:X,48)
>
> Horrible abatimiento de ánimo en las desgracias nacionales, odio implacable a todo lo tradicional español, como causante de ellas, ansias desapoderadas de europeizarlo todo, de modernizarlo todo: tales fueron los sentimientos que la pérdida de las colonias despertó en aquellos jóvenes amamantados en las doctrinas antiespañolas de la *Institución Libre de Enseñanza*. (Cejador y Frauca 1915-22:X,48-9)

La misma desespañolización que pretendían en lo filosófico, en lo político y en lo religioso, la aplicaban igualmente a la literatura, en la que, según Cejador, renunciaron a los géneros y asuntos nacionales, y aun se burlaron de los máximos exponentes de la literatura castellana:

> *La generación del 98* se han llamado a sí mismo aquellos jóvenes que descorazonados por el que llamaron *desastre*, pretendieron revisar los *valores*, entre ellos los *literarios*, y que con el menguado lastre de lecturas francesas y entero desconocimiento de la historia patria, cargaron la culpa a todos los varones más grandes de España, desecharon el arte nacional, mofáronse de las proezas del Cid y demás héroes y quisieron hacer borrón y cuenta nueva. (Cejador y Frauca 1915-22:X,49-50)

El máximo representante de esta tendencia, y el que personifica todos los males propios de esta generación no es otro que José Martínez Ruiz, Azorín[190].

> ...el *Desastre*, como él llamó a la pérdida de las colonias, hízole adalid de los *intelectuales* de la *generación del 98*, esto es, de los *iconoclastas*, que, abatidos por demás rompieron con la España tradicional insultándola y reprobando su espíritu e instituciones todas, dándose ellos, con infantil pedantería, por los primeros que aquí iban a hacer y acontecer" (Cejador y Frauca 1915-22:X,291)

Cejador, como veremos, mantiene una actitud más tolerante hacia otros miembros del grupo, como Unamuno o Baroja; en Azorín, en cambio, sólo sabe ver un crítico agudo aunque subjetivista, un novelista plomizo y un estilista descuidado:

> Su mejor novela es *La Voluntad*... Es maravillosa novela: el carácter del protagonista *Azorín* es no tenerlo; la acción de la novela, el no haberla. El lector, recorre

[190] La nómina completa de la generación según Cejador es la siguiente: "Los principales de esta generación fueron: Azorín, Ramiro de Maeztu, Unamuno, Manuel Bueno, José Ortega Gasset, Pío Baroja, Valle-Inclán, los modernistas todos" (Cejador y Frauca 1915-22:X,50)

> aburrido aquel yermo sin fin. Es la impresión que el autor pretendió comunicarle y lo consigue por el cabo. (Cejador y Frauca 1915-22:X,292-3)
>
> Su estilo peca del mismo defecto: le falta trabajo, pulimiento; es descosido, por decir las cosas como le ocurren. Las cosas no se escriben como ocurren, sino como se deben decir. (Cejador y Frauca 1915-22:X,297)

La culpa de su talante antiespañol, sin embargo, no es propiamente suya, sino de la formación recibida (cercana al krausismo, claro está), que, como le había sucedido a Larra medio siglo antes, le llevó a ver sólo los aspectos negativos de su patria y de su historia:

> Algo, pues, de común había en Larra y en *Azorín*, que así maleó el atinado juicio y que así cegó la clara penetración del reconocido talento de ambos escritores. Y ese algo no está tan a trasmano y retraído que no salta a los ojos de todo aquel que haya leído a Larra y *Azorín*. En el espíritu tradicional de la raza no encaja el espíritu de Larra ni el de *Azorín*, y no porque no sean españoles por índole y casta, sino porque la educación, a la índole natural añadida, les descastó en parte, los afrancesó no poco, les puso en los ojos cierto linaje de anteojos que coloreó para ellos la realidad, quitándoles su color natural. (Cejador y Frauca 1915-22:X,310)

Con otros autores del mismo grupo, como hemos dicho, Cejador se muestra más condescendiente. Así por ejemplo, a Unamuno, aunque no le dedica un gran interés, parece respetarlo como pensador, merced a su patriotismo y a su religiosidad: "Fue de los iconoclastas o intelectuales de la generación del 98; pero se distingue de los demás por su entrañable amor a España y por su comprensión del valer de la raza" (Cejador y Frauca 1915-22:XI,129). Lo mismo sucede con Baroja, al que reconoce el mérito como novelista:

> Es Baroja uno de los mejores novelistas de España en nuestro tiempo. Enteramente español menos en una cosa, en el negro pesimismo, que es el que rebaja su obra novelesca y acaso la ponga en el olvido, si la moda pesimista llega a pasar algún día. (Cejador y Frauca 1915-22:XI,279)

Entre los poetas, por su parte, el historiador encuentra aceptables –aunque no sublimes– las obras de dos autores cercanos al modernismo y al 98: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Del primero lamenta que el decadentismo lo apartase de la vía "sencilla" y "becqueriana" hacia lo que lo llevaba su condición natural:

> [Juan Ramón Jiménez] es el poeta más modernista de España y el mejor en España de los poetas modernistas; es una clara prueba de lo descaminado de aquella escuela decadente y fue en la primera mitad de su vida literaria triste y dolorosa víctima de ella. (Cejador y Frauca 1915-22:XII,10)
>
> Si no fuera por estas huellas del modernismo que le quedaron, o que con él renacieron, tendríamos en él a uno de los continuadores de Bécquer, en lo sencillo y sentimental. Que a esto han vuelto tras el modernismo todos los verdaderos poetas. (Cejador y Frauca 1915-22:XII,13)

También Antonio Machado es calificado de continuador de Bécquer, por la sencillez y origen popular de sus creaciones, sin que, en este caso, la moda modernista le afectase como a Juan Ramón:

> Es poeta becqueriano de suyo, sin haber, acaso, pretendido imitar a Bécquer. Efectivamente, sus mejores piezas son los hechos en romances y demás versos octosílabos o versos cortos, busca la sencillez en la expresión y la profundidad en el sentido. Difiere de Bécquer en los asuntos, no ya del amor desengañado, sino de otras ideas sobre la vida, aunque trate también por lo mismo, como Bécquer, el tema de la muerte. (Cejador y Frauca 1915-22:XII,84)

El representante dramático de la generación, Valle-Inclán, provoca igualmente en Cejador una reacción contradictoria. Reconoce en él a un "maravilloso artista, sobre expresar como nadie, llega como nadie al alma" (Cejador y Frauca 1915-22:XI,3), pero le reprocha tanto su preciosismo formal en las producciones más modernistas, como su naturalismo brutal en las obras dramáticas al estilo de Maeterlink:

> Repitamos que tal arte nada tiene de español en cuanto a los efectos pretendidos de aterrorizar sin más y baldíamente, de acongojar al lector con todo lo horripilante y nauseabundo de hombres perversos, de corazones malos, aviesos, crueles y lascivos, porque sí, contra la ley general de la humana naturaleza, que cría a los hombres para el bien y al bien los inclina de suyo. (Cejador y Frauca 1915-22:XI,3)

Frente a este grupo de autores más o menos afectados por la nefasta influencia del modernismo y de la Institución Libre de Enseñanza, Cejador propone su propio canon, basado, como hasta ahora, en el patriotismo, el popularismo y la religión católica. Así, entre los prosistas de principios de siglo, el más apreciado es Ganivet, cuyo *Idearium español* se sitúa por encima de las producciones de los demás pensadores de su tiempo.

> Su mejor obra, *Idearium español*, es un ensayo de recio y jugoso meollo sobre filosofía de la historia de España, que es la política que de ella se desprende y sobre la política presente y futura de nuestra nación, sacada de la misma historia... Verdadero breviario en que todo español debe leer continuamente, y sobre todo los políticos" (XI,109-10)

Y en el campo de la lírica, dos poetas se alzarán sobre los modernistas y noventayochistas, por su espíritu cristiano y popular: Gabriel y Galán y el argentino "Almafuerte": "Gabriel y Galán y Almafuerte serán más altos y universales poetas que Rubén Darío, como lo es la poesía, en general, que ha sucedido a la modernista, y a la cual ellos pertenecen de lleno" (Cejador y Frauca 1915-22:X,84). El primero destaca por su espíritu evangelizador, su raíz popular y su realismo netamente español:

> [Almafuerte] Es el poeta cristiano y moralista, pero sin escrupulillos monjiles, sin intransigencias ñoñas. Piedad evangélica chorrean sus estrofas. Es el poeta de la crítica social, no demoledora sino edificadora. Un Núñez de Arce, sino que no duda ni

> se desalienta, antes robustece los ánimos y encamina los espíritus; que no es tan acicalada y académico, empero sí más robusto y popular. Es el poeta realista, de pura cepa española, que no se intimida por la grosería de un vocablo, cuando incrustado en su elegante decir, lleva la fuerza que pide la valentía de su entonación poética. (Cejador y Frauca 1915-22:X,218)

Por su parte, Gabriel y Galán, "tal vez el poeta lírico-épico español más grande nacido en Castilla" (Cejador y Frauca 1915-22:XII,1), se mantiene ajeno a las modas modernistas, parnasianas y al desaliento de los jóvenes krausistas, y busca en cambio su inspiración en las fuentes populares y nacionales:

> Para que cantase un poeta como Gabriel y Galán era menester que la moda del clasicismo español de los siglos XVI y XVII pasase, que pasase el romanticismo del siglo XIX y que no llegasen a la tierra donde había de nacer ninguno de esos sones franceses, parnasianos, naturalistas, simbolistas ni modernistas. No se parece, pues, ni a Fray Luis de León ni a Meléndez Valdés; tiene una más honda sinceridad que ellos, porque no mira, como ellos, ni a Horacio ni a Anacreonte, sino al terruño y a su corazón de padre y de esposo, fuentes harto más puras que Anacreonte y Horacio, únicas fuentes de popular y verdadera poesía" (XII,2)

En el teatro, por último, la figura que representa los mejores valores del drama nacional es Jacinto Grau, a cuyo lado, según Cejador, palidecen las obras de los considerados mejores dramaturgos del cambio de siglo:

> En madurez de ingenio, hondura filosófica, análisis psicológico, relieve de caracteres, propiedad de lenguaje, acabado primor de fondo y forma, no le llega acaso a Grau ningún dramaturgo español desde que el gran Calderón arrimó el cetro de la escena. Desde la cima de estas dos obras, Galdós nos parece exageradamente doctrinario; Dicenta, cortamente limitado; Valle-Inclán, rebuscadamente aéreo; Benavente, muellemente discreteador; otros modernísticamente aguados y falsos. (Cejador y Frauca 1915-22:XI,238)

Frente a este "teatro nuevo", español por espíritu y forma, inaugurado por Grau, las obras de Marquina o de Valle-Inclán le resultan insuficientes a Cejador:

> ...he de confesar que las obras teatrales de Marquina y de Valle-Inclán no me llenan como tales obras teatrales, y que las de Marquina, aun para leídas, antójanseme desleídas y aguadas. Lástima grande que tomando asuntos tan españoles y tan épicos no resulten sus dramas ni épicos ni españoles. (Cejador y Frauca 1915-22:XI,247)

Los tomos XIII y XIV de la *Historia de la lengua y la literatura castellana* de Cejador están dedicados a los últimos autores aparecidos en el panorama literario español; sin embargo, por la propia cercanía temporal con el objeto de estudio, el propio Cejador los denomina "Apuntes para la historia", y se limitan a ser, prácticamente una lista apenas comentada de autores y obras, por lo que es escasa la información que puede extraerse en ese apartado.

6.13.3.- Recapitulación

La *Historia de la lengua y la literatura castellana*, como hemos visto, está marcada de principio a fin por una idea fundamental: la identificación de la literatura nacional –la única verdadera y por lo tanto la que mejor refleja el espíritu de la nación– es la literatura popular, surgida espontánea y autónomamente de entre el pueblo mismo; frente a ella, la literatura erudita aparece como un extravío de los cultos, ofuscados generalmente por una moda extranjera, que los aparta del verdadero camino de la poesía, como se observa en el resumen que realiza Cejador en el "esbozo de un ensayo crítico-histórico de la literatura castellana" contenido en el tomo XII de su obra:

> La exquisita elegancia de Garcilaso halaga, pero no se mete más adentro que la piel. De Góngora, cualquier letrilla vale más que todo su carnaval clásico y culto. En Lope, que tiene de todo, es maravilloso lo aldeaniego, lo legendario y lo místico, por ser lo inspirado por la musa popular. Otro tanto se diga de Tirso y aun de Calderón. Los versos petrarquescos de Herrera nos apestan, con ser dechados de la tal escuela. Los romances eruditos de fines del siglo XVI y comienzos del XVII y los moriscos, a pesar de la lima clásica, encanta por lo que conservan del espíritu y la manera de los romances viejos. Cualquier letrilla popular del siglo XVI vale más que cien glosas que la vistieron con arreos eruditos. En Quevedo, romances y jácaras son lo vivo; lo demás vale por el ingenio de caricaturista que muestra su autor. Si a la épica pasamos, no hay quien apechugue con un solo canto de los centenares de poemas en octavas que, a imitación de Tasso, se han compuesto en España. Cualquier romance de los viejos vale más que todos ellos. Cuanto el teatro nacional, imponente por su grandeza, hasta desmesurada, al pueblo la debe, que se encariñó con él y estimuló a los ingenios, por ver retratado en él su propia índole, sus creencias y la historia e ingenio de la raza. Y por tocar más a lo vivo de las costumbres y habla popular, es para mí más original y admirable el teatro del siglo XVI y del reinado de los Reyes Católicos, donde, sin embargo, contrasta y está bien patente lo italiano y lo erudito, que más bien lo mancilla que lo engrandece. (Cejador y Frauca 1915-22:XII,258)

La literatura nacional se caracteriza pues, además de por su origen castizo y su forma sencilla, por expresar los rasgos principales del espíritu de la nación, como son la religiosidad, la caballerosidad o el sentido del honor. Así, aun entre los autores eruditos, Cejador preferirá siempre aquéllos que respeten estos valores esencialmente hispánicos, rechazando en cambio a todos los que, por progresismo o por afán europeizante, pretendan abandonarlos o sustituirlos por otros nuevos.

Esta idea básica adquiere a lo largo de la obra un desarrollo cronológico, aunque no narrativo, como ya hemos visto. Aunque a la nación española, y con ella su literatura, se le supone una existencia milenaria, sin embargo la historia de la literatura castellana sólo puede empezar con los primeros monumentos escritos en el castellano en la edad media (salvo que, como hace el propio Cejador en su historia y más

extensamente en el "Esbozo..", se consideren igualmente españoles a los autores hispano-latinos.

Iniciada por tanto en la Alta Edad Media, la literatura castellana vive sus primeros siglos cada vez más dividida entre los autores y obras populares y los eruditos; el siglo XV verá la unión de ambos elementos en diversos géneros, tales como los romances –aceptados y apreciados por fin por los cultos– o el teatro, que lentamente se va acercando a su culminación en el teatro nacional. La segunda mitad del siglo XV es, por tanto, el primer clímax de la literatura castellana.

Con todo, Cejador coincide con sus predecesores al situar en el siglo XVI y XVII la edad de oro de la literatura castellana. Ambos siglos están marcados por un doble hecho: en el campo de los eruditos, por la introducción del elemento clasicista e italianizante, que "pervertirá" la poesía castellana y la hará abandonar los metros y formas nacionales; en los géneros populares –o erudito-populares-, por la instauración definitiva, con Lope, Calderón y sus contemporáneos, del drama nacional. Además, son los siglos que ven florecer a las más altas cumbres de la literatura castellana, en especial a Cervantes, quien con su *Quijote* supo ser a la vez universal y plenamente nacional.

Tras esta edad de oro, era inevitable que llegase la decadencia, que Cejador restringe al último tercio del siglo XVII; tras él, ya a comienzos del XVIII se inicia la lenta recuperación, no propiciada por la introducción del neoclasicismo francés –otra desviación extranjera introducida en la literatura patria– sino por el despertar del espíritu nacional, que se irá verificando a lo largo del siglo y será posteriormente acelerada por un hecho político –la Guerra de la Independencia– y otro literario –la introducción en España del romanticismo–. El comienzo del siglo XIX será también el momento en que España se vea dividida de forma definitiva en dos bandos: el nacional, conservador y defensor del cristianismo, y el "afrancesado", liberal progresista y crítico con la tradición, en especial con la religiosa. Esta división se manifestará en la propia literatura, y más aún en los juicios críticos de Cejador, quien preferirá manifiestamente a los autores del primer bando sobre los del segundo.

El siglo –y la historia de Cejador– se cierra por fin con dos movimientos sociales y literarios más cercanos a los liberales de la Institución Libre de Enseñanza y a los vientos europeizantes: el modernismo, llegado de Francia a través de América, y el grupo conocido como *Generación del 98*. Frente a ellos, Cejador propone el modelo de autores de corte cristiano y nacional, como Almafuerte, Gabriel y Galán o Jacinto Grau.

6.14.- Juan Hurtado y Ángel Palencia: *Historia de la literatura española*

La *Historia de la literatura española* de Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia, publicada por primera vez en 1921, debe considerarse como una continuación de los "manuales de literatura española" que acabamos de analizar. De hecho, aunque no lo indique expresamente, el programa tratado por los historiadores en esta obra coincide con bastante aproximación con el "cuestionario oficial" que servía de base para la configuración de los manuales de enseñanza de literatura española. Sin embargo, esta obra merece capítulo independiente en nuestro estudio, tanto por su relativa independencia en el planteamiento y en la configuración de la historia, como por su prestigio y utilidad durante la primera mitad del siglo XX, demostrada por sus reediciones de 1925, 1932, 1940 y 1949.

Ambos autores de la *Historia* pertenecían al ámbito universitario, lo que marcará sus objetivos y sus fuentes a la hora de construir su historia. Juan Hurtado y J. de la Serna era, como indica la portada de la obra, Catedrático de Literatura Española de la Universidad de Madrid, y publicaría más tarde varios manuales, especialmente de lengua y literatura latinas.

El hispanista y arabista Ángel González Palencia, por su parte, ocupaba el puesto de Auxiliar de la Facultad de Letras en la misma universidad, y posteriormente llevaría a cabo una amplia tarea como editor, incluyendo clásicos de la literatura apológica española, como la *Disciplina Clericalis*, *El Conde Lucanor* o *El libro de los engaños*, siempre en relación con la influencia árabe en la literatura española –que también aparecerá, como veremos, en la obra que aquí se analiza.

Juntos publicarían, además, una *Antología de la literatura española*, paralela a su historia, que igualmente alcanzaría varias ediciones (una en 1926 y otra en 1940).

6.14.1.- Planteamientos generales

6.14.1.1.- Concepto de literatura

Poco se diferencia esta historia de las demás compuestas durante el siglo XIX y principios del XX, en cuanto a la definición implícita de literatura y la forma en la que ésta se subdivide en géneros. En este aspecto, Hurtado y Palencia se muestran continuadores de la larga tradición decimonónica, al incluir los mismos géneros que el

resto de sus colegas: la poesía épica, la lírica, el género dramático, la prosa de ficción, y de entre la prosa no ficticia la didáctica (ampliada a la crítica literaria desde el siglo XIX) y la historia. En ningún momento se detendrán los autores a justificar su elección de géneros, ya que partían de un concepto definido y establecido de "literatura", que por ello mismo no necesitaba mayor demostración.

6.14.1.2.- Concepto de nación

Resulta difícil señalar por otra parte qué extensión –cronológica y lingüística– otorgan los autores a la literatura española, ya que, si bien es cierto que dedican unos breves apartados a las literaturas hispanolatina, hispanojudía e hispanoárabe, y más adelante a la literatura catalana, lo hacen sólo como marco previo, desde el cual situar propiamente el origen de la literatura castellana –con importantes influencias de todas estas literaturas–. Es decir, pese a que dichas literaturas no castellanas entran a formar parte de la historia de Hurtado y Palencia, sin embargo no lo hacen como propiamente españolas, sino como elementos externos cuya influencia no puede obviarse:

> Damos algunas noticias, aunque breves, de la historia de la literatura hispanolatina (pagana y cristiana), hispanoarábiga y catalana medioeval por la relación que tienen con el desarrollo histórico de la literatura castellana y por la influencia que estas civilizaciones han ejercido en la formación del carácter y la cultura de España. (Hurtado y Palencia 1921:V)

Y más adelante insisten en la misma idea: "Las influencias extranjeras dan sabor especial, vario y multiforme a las letras medievales. Estas influencias son orientales, clásicas y de literaturas romances (francesas e italianas)" (Hurtado y Palencia 1921:62). Coinciden en esta insistencia en las influencias de las literaturas extranjeras con otros historiadores de la época –por ejemplo, el ya citado Juan Chabás-, lo que en cambio los aleja de otros historiadores cuyo patriotismo los lleva a negar rotundamente toda influencia exterior (caso de Amador de los Ríos) o a minimizarla y anatematizarla (como hace Cejador y Frauca).

En cualquier caso, lo que sí se mantiene en esta historia es la identificación plena de "literatura española" con "literatura en castellano", y más aún, con "literatura castellana". Pese a que, como apuntaban los propios autores, se hacen referencias puntuales a la literatura medieval, y también unas fugaces referencias a la literatura gallego-portuguesa, lo cierto es que la reducción de lo español a lo castellano opera en Hurtado y Palencia igual que, por ejemplo, en las obras de Menéndez Pidal, aunque de forma menos explícita. De ahí que el estudio pormenorizado de la literatura española

comience, como era esperable, con la aparición de los primeros monumentos en castellano, tras un repaso de cincuenta páginas por las literaturas hispanolatina, hispano-árabe e hispano-judía.

Pero la historia de Hurtado y Palencia también se asemeja a las historias de la literatura del siglo XIX en otros dos aspectos en relación con su concepto de la literatura española. En primer lugar, como los románticos y los postrománticos, y pese a su rechazo de las "generalidades vagas", consideran que se pueden definir unas características generales de la literatura española, que localizan aisladamente en determinadas obras o épocas, pero que, por su reiteración, pueden ser consideradas como la visión del espíritu específicamente español. Así, al tratar de los caracteres generales de la Edad Media, afirman:

> Los caracteres más salientes y definidos de la Edad Media española en lo literario son: el espíritu religioso, el realismo, la energía, la variedad, la persistencia de la tradición épica castellana, las influencias orientales, las provenzales y galaicoportuguesas en la lírica, el poderoso arraigo de lo popular y su frecuente convivencia con los elementos eruditos, las influencias literarias extranjeras, las tendencias moralizantes y satíricas. (Hurtado y Palencia 1921:60)

Otra lista de rasgos complementaria ofrecen al analizar el *Cantar de Mío Cid*, identificando más expresamente los rasgos representados por el personaje literario y el espíritu del pueblo (reiterando el principio "expresionista" del romanticismo):

> El Cid de la leyenda recogida en la *Crónica general*, y desde ésta modificada hasta el siglo XV, ha sido el símbolo del pueblo, cuyas cualidades refleja: el amor a la familia, la fidelidad, la generosidad y la altanería con el rey; el espíritu caballeresco, aventurero y conquistador que lleva al hidalgo castellano a apoderarse de Valencia y a poner a sus hijas en el trono. (Hurtado y Palencia 1921:77)

Además, y este es el segundo elemento en que coinciden con los críticos románticos (y con Menéndez Pidal, en quien se basan en buena medida en este aspecto), Hurtado y Palencia ponen un especial énfasis en el elemento popular, al menos en la primera parte de su historia, la referida a la Edad Media:

> El arraigo de lo popular en las letras medievales es muy fuerte: se observa en los elementos propiamente épicos (las gestas) y en sus derivaciones (crónicas, romances); en la incorporación de lo popular a obra artísticas, por la inspiración o la tendencia de los escritores, tales como don Juan Manuel o el Arcipreste de Hita; en remedos felicísimos de lo popular hechos por poetas cultos, verbigracia Santillana, fray Ambrios Montesino, Juan del Encina; en los *Adagios que dicen las viejas tras el fuego*, que recogió y ordenó el mismo Marqués; en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera, tan rico en elementos folklóricos y en modos de decir expresivos y felices tomados de la boca del pueblo, y en la *Celestina*, donde se observa el mismo fenómeno, en forma aún más profunda y con mayor depuración y eficacia estéticas. (Hurtado y Palencia 1921:61)

Y en otro lugar, hablando de Rubén Darío, critican en él la "tendencia a dirigirse a un grupo de intelectuales, no al pueblo, como han hecho siempre los grandes poetas" (Hurtado y Palencia 1921:1051). De ahí que no encontremos en esta historia una defensa de poetas como Góngora o Juan de Mena, similar a la que encontramos en historiadores inmediatamente posteriores como Romera Navarro o Juan Chabás.

6.14.1.3.- Concepto de historia

La *Historia* de Hurtado y Palencia se configura, como hemos apuntado, desde la base de los manuales de enseñanza comunes a principios del siglo XX: parte de un esquema cronológico similar a la de aquéllos, y el canon de autores y obras, aunque más amplio en este caso, no difiere mucho del generalmente establecido en la enseñanza secundaria española de la época. Sin embargo, esta obra tiene un destinatario algo distinto: los estudiantes e investigadores universitarios, lo que obliga a sus autores a ser más exhaustivos, y a realizar, en algunos casos, un *status quaestionis* de los aspectos más debatidos de la historia de la literatura española, en los que, como ellos mismos reconocen, su fuente principal es siempre Menéndez Pelayo:

> En cuantos casos ha sido posible tomamos como guía los concienzudos estudios de don Marcelino Menéndez y Pelayo: él ha renovado la historia literaria de España, y con certera crítica ha puesto en su punto muchos problemas y cuestiones difíciles. (Hurtado y Palencia 1921:IX)

Esta profunda y expresa deuda con Menéndez Pelayo no oculta el hecho de que Hurtado y Palencia conocían (y aceptaban, en su mayor parte) las teorías de Menéndez Pidal acerca de la literatura medieval española. Como comprobaremos más adelante, aunque al tratar de los cantares de gesta y de los romances los historiadores presentan las teorías pidalianas en pie de igualdad con sus opuestas, lo cierto es que a lo largo de su obra se decantan generalmente a su favor, como en el tratamiento de la lírica medieval (apartado en el que la fuente fundamental, por no decir única, es Menéndez Pidal), o al afirmar repetidamente la precedencia de los cantares extensos sobre los romances.

Si en su organización general Hurtado y Palencia no se diferencian mucho de los demás historiadores de la época, en su forma de comprender y de presentar la historia literaria, en cambio, se alejan más de las tendencias postrománticas dominantes en una buena parte de los manuales, tendiendo hacia lo que Núñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares denominan, con cierto sentido del humor, "positivismo *ma non troppo*" (2005:163). En efecto, les vincula con el positivismo su aspiración de objetividad en el

juicio crítico, su vocación de ofrecer una documentación extensa para cada género y periodo (que se manifiesta fundamentalmente en las bibliografías incluidas en cada sección):

> Se ha procurado ante todo presentar el dato concreto, preciso y objetivo, huyendo, naturalmente, de las generalidades vagas, que nada significan ni resuelven: exposición de asuntos, contenido de obras, comedias o leyendas; este procedimiento estimula el interés o despierta la curiosidad mejor que cualquier otro. (Hurtado y Palencia 1921:VI)

También se observa afán taxonómico que se sitúa por encima de las consideraciones cronológicas y a la propia configuración narrativa, ya que cada época aparece dividida en géneros, y cada género en autores y obras numeradas; así, en vez de dividir las obras de un autor en diversos apartados de la obra, dependiendo de su género, pueden remitir a ellos empleando su número de referencia. Los propios autores justifican sus decisiones en la introducción a la primera edición:

> Nos hemos inclinado a preferir un sistema mixto, aceptando la clasificación por géneros y procurando, dentro de éstos, respetar el orden cronológico. Intentamos exponer elementalmente la obra de conjunto de cada autor para no tener que repetir la distinta producción de ellos en diferentes apartados, tendiendo a presentar las figuras literarias de un modo relativamente completo. (Hurtado y Palencia 1921:V)

También su retórica, mucho menos exaltada y patriótica que la de los historiadores románticos -aunque el patriotismo, dicen, es uno de los motivos que les han llevado a escribir su historia (Hurtado y Palencia 1921:V)-, contribuye a la claridad y a la relativa asepsia que parece reinar en el texto, lo cual, obviamente, no evita que los autores adopten posturas propias, cargadas de ideología, aunque no con el extremismo de un Cejador y Frauca o, en el otro extremo, un Juan Chabás. Su afán didáctico, por otra parte, los lleva a incluir cuadros sinópticos al comienzo de cada sección, en los que se resumen los principales acontecimientos históricos y sobre todo literarios.

6.14.1.4.- Periodización

Hurtado y Palencia no son excesivamente explícitos en cuanto a la periodización literaria, y el diverso valor de las épocas literarias. De hecho, los apartados en que se divide su historia se basan en criterios extraliterarios, y no son nunca valorativos (no hablan, por ejemplo, de Siglo de Oro, decadencia, recuperación, etc.). Así, tenemos secciones dedicadas a la literatura en la Edad Media, a los siglos XIV o XV, a la "literatura castellana durante la Casa de Austria" o a la literatura en los siglos XVIII, XIX y XX.

El término "decadencia", por ejemplo, se emplea en contadas ocasiones, aplicado principalmente al género dramático, y permitiendo comprender que, en opinión de Hurtado y Palencia, dicha decadencia –en lo literario y en lo político– comenzó en durante el siglo XVII, y se mantuvo, si no se agudizó, durante el XVIII:

> Bances Candamo, Zamora y Cañizares recogen los últimos destellos calderonianos, más aún en los defectos que en las bellezas, y representan la decadencia de nuestro teatro de la edad de oro. (Hurtado y Palencia 1921:627)
>
> [Calderón] fue el más persistente en la escena en la época de decadencia y neoclasicismo que representa el siglo XVIII. (Hurtado y Palencia 1921:714)
>
> Bances Candamo, hombre de mucho entendimiento, fue un calderoniano decidido, pero la decadencia general y artística de su época se refleja en sus obras. (Hurtado y Palencia 1921:746-7)

Así pues, también en la valoración general de los periodos se respeta la opción más generalizada hasta la época –aunque se resistan a demostrarlo en los encabezamientos de sus apartados-: los siglos XVI y XVII suponen un Siglo de Oro (expresión literal que aparece varias veces en la *Historia*), el último tercio del XVII y todo el XVIII una decadencia, y el XIX, necesariamente, una recuperación de la literatura española. Veamos cómo se concretan estos principios generales en el análisis de las obras y los autores de la literatura española

6.14.2.- Análisis detallado

6.14.2.1.- Edad Media

Los primeros capítulos de la historia de Hurtado y Palencia están dedicados, como ya hemos apuntado, a realizar un somero repaso a las aportaciones de los autores hispano-latinos, hispano-judíos e hispano-árabes. En dichas páginas se declara explícitamente "españoles" a estos autores, con lo cual los historiadores aceptan el concepto cronológicamente amplio de lo español que ya estableciera Amador de los Ríos en su *Historia Crítica*; y sin embargo, inmediatamente después, dedican un capítulo al análisis del origen de la "lengua castellana" "el idioma hablado primeramente en Castilla la Vieja e impuesto luego como lengua oficial" (Hurtado y Palencia 1921: 49), sin hacer mención de las demás lenguas romances peninsulares, tras lo cual, y salvo leves referencias a las literaturas catalana y gallego-portuguesa, el castellano será la única lengua de la que se ocupen los autores.

Entre los rasgos que, como veíamos, Hurtado y Palencia atribuían a la literatura medieval española, merece especial atención el referente a las influencias extranjeras (árabe, francesa e italiana principalmente). Así, por ejemplo, la historia de la literatura

castellana (es decir, de la literatura española en sentido estricto) se inicia, como era tradicional ya desde el siglo XIX, con el análisis de los primeros documentos conservados de la épica. Los autores presentan tres teorías distintas acerca del posible origen de la épica en España: la influencia francesa, la germánica –defendida por Menéndez Pidal– y la musulmana andaluza –defendida, entre otros, por Julián Ribera, arabista como Ángel González–. En principio, parecen decantarse por alguna de las dos últimas opciones, rechazando la posibilidad de una influencia francesa:

> ¿Por cuál habremos de decidirnos? ¿Por el germánico, más remoto y cuyos caracteres hubieron de llegar a España influidos por varios siglos de contacto con el Imperio romano? ¿O por el musulmán andaluz, más próximo, sin solución de continuidad, islamizado, sí, en religión, pero español en raza?. (Hurtado y Palencia 1921:71)

Sin embargo, en este punto, como en otros más adelante, la autoridad de los grandes maestros de la filología española parece imponerse, y la teoría germánica defendida por Menéndez Pidal recibe el que parece el espaldarazo definitivo:

> Milá, Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo han defendido la teoría de que nuestras primeras obras épicas fueron ciertos *cantares de gesta*, que se ven prosificados en las *Crónicas*... De ellos se derivaron los *romances viejos* del siglo XV, así como del alejandrino salió poco a poco el pie de romance... En España, según esta teoría, no hubo epopeya nacional, sino épica aristocrática, igual que en Francia... El *Cantar de Mío Cid* es para los partidarios de esta teoría el primer monumento de la épica castellana. (Hurtado y Palencia 1921:69-70)

Con todo, Hurtado y Palencia no ocultan las críticas ni las opciones opuestas a esta teoría: más adelante, al tratar sobre los romances, citarán a Foulché Delbosc como opuesto a Menéndez Pidal, y en este punto recurren a la obra de Julio Cejador y Frauca, inspirada a su vez en las de Foulché Delbosc o Rajna, para quien, como sabemos los romances anteceden a los cantares extensos, y componen por lo tanto la verdadera épica nacional española, que luego sería imitada por los eruditos en los poemas extensos, afrancesados, que son precisamente los que se conservan:

> A esta teoría opone otra Julio Cejador... afirma que 'en España hubo verdadera epopeya nacional, o sea cantares épicos sobre temas histórico-legendarios de interés nacional, compuestos en un metro nacional y cantados por cantores llamados juglares'... Lo primero es la *epopeya castellana* (*Mester de juglaría* o popular); lo segundo es la *épica castellana* (*Mester de clerecía* o erudito)... Los *romances viejos* del siglo XV son la última manifestación de esta epopeya, interesantísima en nuestra historia literaria. (Hurtado y Palencia 1921:72)

El análisis del *Cantar de Mío Cid*, por otra parte, ofrece una nueva oportunidad para que los historiadores rindan un amplio tributo a sus maestros: a Menéndez Pidal, en todo lo referente a la ubicación y cronología del *Poema*, así como a su relación con el

Cid histórico; a Menéndez Pelayo, en cambio, en el análisis literario del poema, en el que destaca los valores nacionales del héroe, adecuadamente reflejados en el texto:

> Menéndez Pelayo distingue el Poema del Cid por 'el ardiente sentido nacional que, sin estar expreso en ninguna parte, vivifica todo el conjunto'; el héroe viene a ser el símbolo de su patria, no por la grandeza de los hechos cantados, sino por el temple moral del caudillo, 'en quien se juntan los más nobles atributos del alma castellana, la gravedad en los propósitos y en los discursos, la familiar y noble llaneza, la cortesía ingenua y reposada, la grandeza sin énfasis, la imaginación más sólida que brillante, la piedad más activa que contemplativa... la ternura conyugal más honda que expresiva... la lealtad al monarca y la entereza para querellarse de sus desafueros...' (Hurtado y Palencia 1921:76)

No sólo en relación con este poema siguen Hurtado y Palencia las directrices de la teoría tradicionalista de Menéndez Pidal: su influencia es importante en el conjunto del estudio de la épica castellana (por ejemplo, en la creencia de que "es indiscutible que existieron, a más del *Cantar de mío Cid*, otros cantares de gesta no conservados", Hurtado y Palencia 1921:77). Más cerca de la épica que de la lírica se encuentra el *Mester de clerecía*, de menor importancia y peso en la historia literaria de Hurtado y Palencia. Tras dedicar un estudio relativamente breve a Gonzalo de Berceo (destacando especialmente sus *Milagros de Nuestra Señora*), se ocupan con igual presteza del *Poema de Alexandre* y del *Poema de Fernán González*, a los que dedican tímidos elogios.

En el apartado dedicado al nacimiento de la lírica española, los historiadores optan una vez más por ofrecer las distintas posturas críticas: por una parte realizan un resumen de los planteamientos pidalianos sobre su origen popular (Menéndez Pidal 1919), contrapuestos una vez más, eso sí, con los de Julián Ribera, quien insiste en el elemento árabe presente en los *zéjel* y *villancicos*. La visión de la lírica medieval se completa con el estudio de la obra de Alfonso X, cuyas *Cantigas* (en gallego, aunque quizás de origen árabe, según Julián Ribera) sirven de pórtico al conjunto de la obra –en verso y en prosa del Rey Sabio.

Precisamente al campo de la prosa dedican los autores el próximo apartado, tanto a la historia como a la prosa de ficción, en la que destacan, fundamentalmente, el género apológico (recordemos la preferencia de Ángel González Palencia por este género) y la novela de caballerías, en cuyo análisis vuelven a recurrir a la autoridad de Menéndez Pelayo y sus *Orígenes de la novela* (1905-1915):

> Afirma M. Pelayo que la Literatura caballeresca 'nació de las entrañas de la Edad Media, y no fue más que una prolongación o degeneración de la poesía épica, que tuvo su foco principal en la Francia del Norte', hasta el punto de que no hay ni un solo libro de caballerías 'entre los más antiguos que no sea transformación de algún poema

> existente o perdido' Los poemas españoles no dieron lugar a novelas. (Hurtado y Palencia 1925: 114)[191]

El último género de literatura cuyo origen falta por estudiar es el teatro. A este respecto, Hurtado y Palencia se muestran una vez más eclécticos en su postura: por una parte, siguiendo la línea crítica dominante al menos desde el siglo XIX (que hemos visto por ejemplo en la obra de Schack), sitúan su origen en las representaciones religiosas, que posteriormente abandonaron el templo y dieron origen a los demás géneros dramáticos; pero, al mismo tiempo, admiten la más que posible existencia de un teatro profano –distinto al teatro clásico– del cual, dicen, hay sobradas pruebas indirectas, aunque no se conserve texto alguno:

> Aun cuando en España no estén todavía sistematizados estos estudios ni reunidos siquiera los materiales dispersos para historiar los orígenes de nuestro teatro, podemos afirmar, sin miedo a una rectificación, que aquí, como en toda la Europa cristiana, el teatro nace, se desarrolla y florece al calor del culto y como un desenvolvimiento de la liturgia católica. (Hurtado y Palencia 1921:121-2)
>
> Al afirmar en otro lugar que el teatro religioso fue casi la única manifestación dramática en la Edad Media, dábamos por supuesta la existencia de otro teatro, popular también, de carácter profano y del que encontramos huellas por todas partes. (Hurtado y Palencia 1921:126)
>
> Para explicarnos el nacimiento del teatro profano medieval no es preciso buscar entronques con el teatro popular latino... basta y sobra con los elementos dramáticos latentes en la vida social literaria de la época. (Hurtado y Palencia 1921:127)

El mismo esquema de géneros (épica, lírica, prosa histórica, ficcional y didáctica, y drama) se repite en los apartados siguientes con respecto a los siglos XIV y XV. Si acaso, lo único que cambia es la importancia relativa de cada género, ya que la épica pierde su relevancia en beneficio de la lírica, representada principalmente por el Arcipreste de Hita. Además de un estudio cuidadoso del *Libro de Buen Amor* y sus fuentes e influencias (clásicas, eclesiásticas, árabe, francesa y provenzal), Hurtado y Palencia intentan sentar la relativa moralidad de la obra, recurriendo para ello, una vez más, a la autoridad de Menéndez Pelayo:

> Se ha discutido la intención del Arcipreste en cuanto a la moral. Don José Amador de los Ríos creyó en la moralidad de este escritor... Puymaigre, por el contrario, presenta al Arcipreste como un precursor de Rabelais y aun del libre pensamiento; pero como no es posible dudar de la fe del poeta, pecador, pero creyente... se piensa, ante estos fragmentos de su poema (como dice M. Pelayo)... en Petrarca y otros escritores religiosísimos, que ante la corrupción de la época, clamaban por la reforma y mejora de las costumbres en eclesiásticos y seglares. (Hurtado y Palencia 1921:138)

[191] Esta cita está tomada de la segunda edición de la *Historia* de Hurtado y Palencia, y estaba ausente de la primera. De ahí que se haya indicado con un año distinto (1925 en vez de 1921). Así se hará igualmente en sucesivas citas, cuando se mencione un texto de la segunda edición ausente en la primera.

Llama la atención que, salvo el apartado dedicado al Arcipreste de Hita y el que dedican a Pero López de Ayala como historiador y poeta (como autor del *Rimado de Palacio*, principalmente), Hurtado y Palencia dedican escasa atención al resto de autores del siglo XIV –que, de hecho, ocupa un solo capítulo de su obra–. En el campo de la prosa, sólo don Juan Manuel se destaca entre sus coetáneos, en sus diversas facetas (historiador, cuentista y escritor didáctico). Su *Conde Lucanor* es considerado una "obra maestra de la prosa castellana del siglo XIV" (Hurtado y Palencia 1921:153).

Mayor importancia literaria conceden en cambio los historiadores al siglo XV, en primer lugar por ser el siglo en el que por primera vez se mencionan y se documentan los romances. En este punto, al igual que en el tema relacionado de los "cantares de gesta", Hurtado y Palencia optan por el eclecticismo y la neutralidad, al menos aparente, presentando las diversas teorías sin pronunciarse sobre su opinión. Así, por una parte plantean la teoría defendida por Milá, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, que consideran a los romances como una derivación de las gestas, y por otra la de los positivistas europeos –Foulché-Delbosc, Rajna– heredada por Cejador, según la cual los romances anteceden a las epopeyas extensas:

> Milá y Fontanals, Menéndez Pidal y Menéndez y Pelayo opinan que los romances son restos de cantares de gesta... Los romances históricos derivan, pues, de las gestas, directamente o por medio de las *Crónicas*; los caballerescos, fronterizos, etc., debieron de nacer en el siglo XV, por tratar estos asuntos al modo de los históricos... El señor Foulché-Delbosc encontraba inverosímil la teoría precedente de la creación de los romances por una colectividad y de la transformación de un cantar de gesta en romance por la transmisión oral. Los romances, inspirados indudablemente en poemas épicos de la decadencia, no es seguro que sean los más antiguos... El señor Cejador, en cambio, opina... que los romances fueron la primera manifestación de la epopeya castellana, recitados por los juglares, pero no escritos. (Hurtado y Palencia 1921:161-2)

El estudio de los romances, expuestos siguiendo la clasificación de Menéndez Pelayo, ocupa una buena parte de este capítulo, y sin lugar a dudas más que cualquier otra manifestación literaria de la Edad Media. Mucha menor, desde luego, es la importancia dada a la poesía lírica cancioneril, también del siglo XV aunque de carácter erudito. Así, de entre la abundante obra del Marqués de Santillana, los autores únicamente llaman la atención sobre su *Carta Proemio*, su *Comedieta de Ponza* y, por supuesto, sus "serranillas", en las que sin embargo siguen apreciando ciertos elementos eruditos que las alejan de la espontaneidad de sus modelos:

> Sus diez *serranillas* han sido siempre muy celebradas; aunque carecen de la sencillez y sabor primitivos que se notan en las más antiguas producciones líricas de los trovadores gallegos... unen a cierta frescura innegable la blanda y maliciosa ironía con que las dotó el poeta. (Hurtado y Palencia 1921:189)

También en el siglo XV surge la figura de Juan de Mena, nada popular en sus formas, y que Hurtado y Palencia evalúan con la acostumbrada (en la historiografía de la época) mezcla de respeto por su valor poético, y rechazo de sus exageraciones. Además, siguiendo una vez más al polígrafo santanderino, destacan la nota patriótica de *Las Trescientas* como uno de sus valores principales:

> La versificación de Mena es suelta y fácil; emplea mucho el hipérbaton y abunda en latinismos e italianismos, que luego se incorporan a la lengua; su estilo es inconfundible y el conjunto resulta fatigoso y pesado, debido a la monotonía del verso dodecasílabo. Pero hay en su obra versos y pasajes de verdadero poeta. (Hurtado y Palencia 1921:194)
>
> Su verdadero valor no está en el simbolismo, sino en los episodios históricos, que muestran un sentimiento patriótico reflexivo, una visión de la unidad nacional, un ideal español encarnado en el 'muy prepotente don Juan el Segundo', como nota Menéndez y Pelayo. (Hurtado y Palencia 1921:193)

Los dos poetas que acabamos de ver moderadamente ensalzados, junto con Gómez Manrique y Jorge Manrique, componen el reducido canon de la lírica del siglo XV. En efecto, respecto al primero recuerdan los historiadores que "después de Santillana y Mena cree Menéndez y Pelayo que debe conceptuarse como el mejor poeta del siglo XV" (Hurtado y Palencia 1921:200); además, es mérito de Gómez Manrique el haber compuesto una de las primeras obras dramáticas en castellano, su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*. Jorge Manrique, por su parte, pasaría por ser uno de tantos poetas cortesanos, si no fuera por sus famosas *Coplas*:

> La más famosa de sus composiciones y muy superior a todas las suyas, es la titulada *Coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre*, tan notables por la extremada corrección de formas como por la profundidad de pensamiento. (Hurtado y Palencia 1921:203)

La prosa del siglo XV aparece dividida en tres apartados, como venía sucediendo en los capítulos anteriores: prosa histórica, novela y prosa didáctica; en el dedicado a la prosa de ficción, Hurtado y Palencia prestan especial atención al *Amadís de Gaula* y al *Tirant lo Blanc*, representantes más perfectos de la novela de caballería, y al *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, cuyo lenguaje capta la "impresión directa de la realidad castellana" (Hurtado y Palencia 1921), en palabras de Menéndez Pelayo, y que además supone un antecedente directo "de la picaresca, que veremos en la *Celestina* y en el *Lazarillo*" (Hurtado y Palencia 1921:240).

Por otro concepto es finalmente notable el siglo XV: porque en él comienzan a ponerse los cimientos del posterior teatro nacional español, gracias a la obra de Juan del Encina, llamado 'patriarca del teatro español': "Exceptuadas las *Representaciones* de

Gómez Manrique, las primeras obras dramáticas castellanas que se conservan son las *églogas* de Encina" (Hurtado y Palencia 1921:258). A él se unirá, además, la figura de Lucas Fernández, inferior en general a Encina.

La Edad Media se cierra, por fin, con la aparición de una de las obras cumbre de la literatura española: la *Celestina*, que Hurtado y Palencia clasifican como teatral pese a su extensión. De "acción en prosa" la califican los autores, y afirman que es "la obra más importante de nuestra literatura medioeval, que refleja ya del todo el espíritu renacentista, y es la base más firme de nuestra dramática" (Hurtado y Palencia 1925, 256). Además, siguiendo a Menéndez Pelayo en prácticamente todo el análisis de esta obra, y en contra de lo afirmado por muchos otros críticos precedentes, consideran que el carácter manifestado en la *Celestina* no es propiamente español, sino europeo, precisamente por su modernidad renacentista:

> A pesar del ambiente netamente castellano y no obstante el maravilloso empleo del lenguaje popular nuestro, 'la *Celestina* no es un libro peculiarmente español: es un libro europeo, cuya honda eficacia se siente aún, porque transformó la pintura de costumbres y trajo una nueva concepción de la vida y del amor'. (Hurtado y Palencia 1925, 257)

Incluyen a continuación los autores, antes de pasar a analizar el Siglo de Oro, un capítulo sobre dos literaturas españolas o, al menos, íntimamente relacionadas con la española: la literatura catalana y la literatura aljamiada. Esta será, como sabemos, la última vez que se haga mención de obras no compuestas en castellano, de forma que desde finales del siglo XV la identificación de lo español con lo castellano es ya, a juicio de Hurtado y Palencia, total.

6.14.2.2.- Siglos XVI y XVII

Con esa idea se inicia precisamente la sección de la obra dedicada a la "literatura castellana durante la Casa de Austria" (evitando emplear el término Siglo de Oro): la de que a finales del siglo XV se ha producido ya la unificación y "nacionalización" de los principales estados de la Europa Occidental. En España dicha unidad era al mismo tiempo política y religiosa

> A fines del siglo XV los Estados tienden, por irresistible impulso y ley de naturaleza, a la consolidación y a la unidad, alcanzando en la Europa occidental su forma definitiva las nacionalidades modernas. En cuanto a España, expulsados los judíos y dominados los musulmanes, fuertes la constitución del Estado y el poder real, poderoso el prestigio español dentro y fuera de los dominios de Carlos V, pudo muy exactamente Hernando de Acuña dirigir a este Príncipe su soneto famoso en que anuncia que ha llegado la hora de 'Un monarca, un imperio y una espada'. (Hurtado y Palencia 1921:291)

En lo literario, más allá de la focalización en torno a lo castellano que ya venimos advirtiendo, el siglo XVI se caracteriza por la llegada de una nueva influencia extranjera, que viene a unirse o a sustituir a las registradas durante la Edad Media (árabe, francesa, germánica...). Se trata de la influencia italiana, que divide a la literatura de la época, y en especial a la poesía, en dos vertientes: la nacional y la extranjerizante:

> Durante el reinado del Emperador luchan la escuela tradicional castellana, cuyo más entusiasta representante fue Castillejo... y la escuela toscana o italiana, introducida por Boscán y Garcilaso... y que sigue brillantemente en la pluma de Herrera, de Fray Luis de León y de cuantos poetas se significan en los distintos grupos peninsulares" (Hurtado y Palencia 1921:293-4)

Si entre estas dos tendencias Hurtado y Palencia se muestran imparciales, no así con las escuelas poéticas principales del siglo XVII (culteranismo y conceptismo, sobre todo), a las que califican, conjuntamente, como "mal gusto". Llama la atención el contraste entre esta historia, que siguiendo la línea dominante desde el neoclasicismo anatematiza la poesía barroca, y las de Romera Navarro o Juan Chabás, de fechas similares a ésta, pero que ya reflejan la recuperación crítica de autores como Luis de Góngora o Baltasar Gracián:

> En el siglo XVII el mal gusto se extiende, representado en dos direcciones distintas: el culteranismo... que se refiere especialmente a la expresión, y el conceptismo... surgiendo al final del siglo XVII el prosaísmo en la poesía, como protesta contra el gongorismo, prosaísmo que se extiende durante buena parte del siglo XVIII. (Hurtado y Palencia 1921:294)

También en el teatro del siglo XVI distinguen los historiadores dos tendencias, una medieval (la de Juan del Encina) y otra renacentista (la de Torres Naharro y la *Celestina*):

> Las obras de nuestro teatro de la primera mitad del siglo XVI, y por tanto, anterior a Lope de Vega, puede decirse que siguen dos direcciones: o bien continúan el rumbo trazado por Juan del Encina, en el que hay evidentes dejos del teatro medioeval, o bien tienen algo de consecuencia y derivación de la *Celestina*... y de Torres Naharro, en cuya manifestación es clarísimo el influjo del renacimiento. (Hurtado y Palencia 1921:294)

Sin embargo, en este caso no se plantea como una dicotomía de elementos opuestos, precisamente porque un autor, Lope de Vega, fue capaz de unificar ambas tendencias para formar a partir de ellas el teatro nacional: "Lope de Vega, verdadero *monstruo de la naturaleza*, lo absorbe todo, representa bien el genio nacional, particularmente en el teatro, y da a éste su forma definitiva" (Hurtado y Palencia 1921:294).

Una vez situado el panorama general del Siglo de Oro, comienzan Hurtado y Palencia por presentar la situación de la lírica a comienzos del Siglo XVI, con la introducción del elemento italianizante por parte de Boscán y Garcilaso. Era ya un lugar común hablar de la importancia histórica como contrapunto de su mediano valor estético ("La imitación de Boscán es fría, abstracta, algo metafísica; le falta el valor de los detalles subjetivos, tan característicos de las obras del italiano [Petrarca]", Hurtado y Palencia 1921:322-3); lo que es más sorprendente es la frialdad con la que se evalúa a Garcilaso, un autor del que se afirma que "fue considerado en los siglos XVI y XVII como el prototipo de los poetas castellanos, dentro del gusto italianizante" (Hurtado y Palencia 1921:331), y que "muchos [de sus poemas] se distinguen por su delicadeza y dulzura y por su fina expresión poética", (Hurtado y Palencia 1921:329), pero a quien se escatima por lo demás elogios y espacio.

Esta relativa frialdad contrasta sobre todo con la exaltada defensa que los historiadores realizan de Fray Luis de León, el autor central de su canon de la lírica del Siglo de Oro.

> Fue Fray Luis de León de cultura extraordinaria y gozó de fama inmensa entre sus contemporáneos; los hombres más eminentes del siglo XVI y principios del XVII... le prodigaron las mayores alabanzas, que hoy casi nos parecen exageradas teniendo en cuenta, sobre todo, que la gloria de fray Luis, para los hombres de su tiempo... no se fundaba en ser, como lo es hoy para nosotros, 'el más culminante lírico de la Europa moderna', como le ha llamado Laboulaye, o el artista soberano de las graves meditaciones en *Los Nombres de Cristo*; apenas prestaban atención a sus obras castellanas; lo que admiraban en él son sus profundos estudios teológicos y escriturarios, sus vastos conocimientos lingüísticos y aquellas *lecturas* o explicaciones verbales de la cátedra. (Hurtado y Palencia 1921:348)

Para Hurtado y Palencia, pues, Fray Luis de León es el representante principal del Renacimiento en España, en todos los aspectos y ámbitos literarios: en la prosa, con obras como *Los Nombres de Cristo* o *La Perfecta Casada* en las que manifiesta a la par sus conocimientos teológicos y humanísticos, y su conocimiento y manejo de la lengua castellana; pero sobre todo en la poesía, donde, como hemos visto, no tiene comparación, ni entre los poetas de la escuela casticista ni entre los de la italianizante, ni aun entre los del conjunto de la literatura española:

> Si como prosista es fray Luis uno de los maestros de las letras españolas, como poeta no tiene rival el jefe de la llamada escuela salmantina; es, sin disputa, el más grande de nuestros líricos y uno de los mayores de todas las literaturas, en sentir de propios y extraños. (Hurtado y Palencia 1921:351)

También Herrera, sin alcanzar por supuesto la categoría de Fray Luis, es largamente elogiado por Hurtado y Palencia, más incluso que el propio Garcilaso. Su estilo patriótico y expresivo es más del gusto de los historiadores que la delicadeza garcilasiana:

> Las poesías de Herrera se distinguen por el realce que dio a los elementos musicales del idioma, buscando la mayor sonoridad del verso; por haber fijado un lenguaje poético rico, perfectamente distinto del de la prosa...; por la importancia concedida al aspecto descriptivo de la poesía, a sus elementos de color, a la expresión y variedad de los epítetos y a la grandilocuencia de la frase; por su constante afición a los poetas italianos, sobre todo a Petrarca...; por las alusiones mitológicas que prodiga, influido por sus modelos italianos y toscanos. (Hurtado y Palencia 1921:366)

La influencia italiana que se enseñorea de la poesía lírica es también notable en otros géneros, por ejemplo en el teatro, donde Torres Naharro continúa la tendencia renacentista iniciada por la *Celestina*, adelantándose en varios aspectos a lo que después llegaría a ser el teatro nacional español:

> El arte de Torres Naharro es rudo, aunque superior al de su época. Sus 'comedias a noticia' son de escaso movimiento y artificio escénico, y parecen más bien pasos o entremeses amplificados que verdaderas comedias; sus 'comedias a fantasía' prescinden de lo natural y verosímil y tienden a lo extravagante con frecuencia; la acción y las situaciones se desarrollan con recursos harto elementales, y en contra de su propia técnica, los personajes suelen 'engendrar confusión'; el hablar distintas lenguas e una misma obra es un recurso cómico tan pueril como absurdo; pero el diálogo es vivo y gracioso, los caracteres están trazados con arte, y el efecto cómico suele producirse, especialmente en las comedias 'a noticia'; en la *Himenea* es precursor de las de capa y espada, y esboza un cuadro dramático bastante completo, preludiando lo que habían de ser las comedias de asuntos de honra en Calderón de la Barca. (Hurtado y Palencia 1921:375)

También en la obra de Lope de Rueda es visible la misma influencia italiana, pese a que las obras más destacadas de este autor, los *pasos*, son esencialmente castizos, e inauguran una tradición que seguirán después autores como Cervantes o Ramón de la Cruz, ya en el siglo XVIII:

> Los *pasos* resultan hoy más interesantes que las demás obras de Rueda: o carecen de acción, o es elementalísima, y sus personajes son de condición humilde... Estos *pasos*, de carácter netamente realista, son preciosos cuadros de género, y sirven de antecedentes a los entremeses de Cervantes y de Quiñones de Benavente, y a los sainetes de don Ramón de la Cruz. (Hurtado y Palencia 1921:386-7)
>
> Rueda en sus *pasos* es admirable por su sano realismo; por su fuerza cómica, poderosa siempre, aunque no sea muy variada; por la agudeza, gracia y oportunidad del diálogo, y por la riqueza de su lenguaje, en el que abundan los giros castizos, los refranes y las alusiones populares. (Hurtado y Palencia 1921:388)

La prosa de ficción se presenta igualmente dividida entre dos tendencias opuestas: una que podríamos denominar idealista, formada por la novela de caballerías y la novela pastoril, y otra realista y profundamente nacional, representada por la novela

picaresca. Las novelas de caballería, en gran boga durante el siglo XV, fueron decayendo durante todo el siglo XVI, debido principalmente a que se habían convertido ya en un anacronismo:

> Rápidamente decayó el género, debiéndose buscar las causas de la decadencia en la transformación de la sociedad del siglo XVI, que no comprendía el ideal caballeresco al modo que lo entendía la del siglo XV... y, en cambio, veía la grandeza real de las épicas conquistas en las Indias. Los libros de caballerías resultaban insuficientes para la cultura y civilización de España en la época de Felipe II. (Hurtado y Palencia 1921:402)

En cambio, la novela pastoril, derivada en cierto modo de la anterior e igual de idealizadora de la realidad, obtuvo durante este siglo sus mayores éxitos y sus obras más acabadas. En España, la *Diana* de Montemayor y sus continuaciones componen el núcleo del género, y los mejores ejemplos en prosa y verso:

> La primera novela pastoril escrita en castellano es la *Diana*... Obra ingeniosa, sutil, artificiosa, no tiene melancolía ni ternura, cuanto menos amor... Refleja el tono de la sociedad de su época, por lo cual es de gran interés histórico... Mejor aún que los versos cortos es la prosa de la *Diana*, no superada ni por Gil Polo, que le excede en la poesía. (Hurtado y Palencia 1921:403)

Frente a estos géneros idealistas, la nación española produjo otro de carácter opuesto, realista y castizo, más adecuada a su espíritu como pueblo y al espíritu de la época:

> Es posible que la aparición de la novela picaresca se explique, al menos en parte, como reacción directa contra el artificio y la falsedad de la novela de caballerías, tan alejada de las realidades de la vida, mientras que la picaresca se distingue por el más decidido realismo. (Hurtado y Palencia 1921:414)

El *Lazarillo*, obra inaugural del género, contiene y determina sus elementos fundamentales: su realismo, su visión satírica, el formato autobiográfico...

> *El Lazarillo*, además de ser novela picaresca, es novela satírica y de costumbres: contiene varios cuadros sociales, poco ligados entre sí, excepto en lo que se refiere a la persona de Lázaro; éste interesa mucho por su carácter, sentimientos y aventuras; pero atraen aún más las flaquezas de la sociedad, que descubre. (Hurtado y Palencia 1921:413)

Habrá que esperar casi al siglo siguiente para que el género picaresco ofrezca sus siguientes frutos. Se trata, en primer lugar, del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, "la mejor continuación de la novela en el género iniciado por *El Lazarillo de Tormes*" (Hurtado y Palencia 1921: 536). Por debajo de la de Alemán quedan las restantes del género, como *La pícara Justina* o la *Vida del escudero Marcos Obregón*, de Espinel.

La prosa didáctica también produce obras singulares durante este periodo: en el campo de la historia surge Juan de Mariana; en la oratoria, Fray Luis de Granada –ambos considerados los maestros de sus respectivos géneros-; pero sobre todo es la mística (en prosa y en verso) el ámbito que más se desarrolla a lo largo del siglo XVI. Además del ya citado Fray Luis de Granada, y de Fray Luis de León, del que los historiadores ya se habían ocupado en otro lugar, corresponde en este punto hablar de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz, cuyos valores son diversos y casi contrapuestos: la Santa es alabada por su estilo llano y popular, puramente castizo:

> La prosa de Santa Teresa es el habla del pueblo de Castilla la Vieja en el siglo XVI, distinguiéndose por su carácter castizo, por su llaneza, sencillez, extrema naturalidad, esponteneidad y aun abandono en ocasiones; si alguna vez su lenguaje pudiera parecer tosco, ¡cuánta frescura y atractivo tiene! (Hurtado y Palencia 1921:464)

San Juan en cambio representa la profundidad del pensamiento místico, más en sus composiciones poéticas que en las explicaciones en prosa:

> San Juan de la Cruz es el más alto poeta místico de nuestra literatura. Su poesía la calificó Menéndez y Pelayo de 'angélica, celestial y divina'. Merece notarse el sentimiento de la naturaleza, que no es, como en otros poetas de su tiempo, el mundo visto a través de los sentimientos clásicos, sino la misma naturaleza tras de la cual se ve, casi directamente, la presencia del Amado. (Hurtado y Palencia 1921:467)

Así, la literatura mística compone un subapartado importante dentro del canon, en el que el centro está ocupado por Fray Luis de León, Santa Teresa y San Juan, y en menor medida por Fray Luis de Granada.

A mitad de camino entre los dos siglos que componen el reinado de los Austrias (y el Siglo de Oro español) se sitúa Miguel de Cervantes, centro estético y casi cuantitativo de la obra (puesto que el capítulo que se le dedica ocupa con bastante exactitud las páginas centrales de la *Historia* de Hurtado y Palencia). En su exaltación del escritor, los autores no renuncian a elogiar ni siquiera aquellos géneros en los que más se le suele negar el elogio: la poesía ("Es cierto que sus versos valen menos que su prosa, y que como poeta no es de los de primer orden; pero de esto no puede deducirse, como algunos pretendieron, la negación total de su personalidad poética", Hurtado y Palencia 1921:499) y el teatro, donde, como solía ser habitual, rescatan principalmente los entremeses cervantinos:

> Los entremeses de Cervantes son admirables aguas fuertes, de gran vigor y valentía en los trazos; excelentes cuadros de género, llenos de vida, en que abundan las notas del ambiente picaresco, del mundo del hampa, trasladado a la escena en breves situaciones, con exactitud y profundidad admirables. (Hurtado y Palencia 1921:504)

Pero obviamente es en la prosa de ficción donde se sitúa la mayor gloria de Cervantes, gracias sobre todo a la creación del *Quijote* "la primera de las novelas y la más excelsa de ellas" (Hurtado y Palencia 1921:508). Hurtado y Palencia, en su análisis de la novela, se sitúan en la línea alegórica, es decir, creen necesario deslindar dos lecturas en la obra de Cervantes: la lectura literal (que responde a la intención, varias veces repetida, de terminar con las novelas de caballerías) y la lectura simbólica, quizás no sospechada por el propio autor, pero descubierta *a posteriori* por los críticos:

> En las obras literarias geniales, de mérito excepcional, se realizan muchas veces dos fines: uno, deliberado y expreso por parte del autor, que se concreta y limita dentro de una época y de un pueblo, y otro, inconsciente para el poeta o escritor que las produce, y que llegan a ser, con el tiempo, universales;... Esto sucede con el *Quijote*, en el cual hay dos aspectos: el expreso que se propuso su autor, es decir, satirizar los libros de caballerías, y el que se puede llamar universal, o sea presentar en cierto modo un reflejo de la oposición entre lo ideal y lo real. (Hurtado y Palencia 1921:509)

Para realizar esta lectura del *Quijote*, los autores se basan una vez más en la lectura de Menéndez Pelayo, con quien comparten la creencia de que no fue intención de Cervantes escarnecer a la caballería, sino enaltecer lo que hay en ella de "idealismo racional":

> ...si la inmortal novela representase únicamente la oposición o pugna entre lo ideal y lo real, resultaría, en cierto modo, satirizada y escarnecida toda aspiración noble, heroica y elevada...; pero no es así, sino que el carácter de don Quijote, en medio de sus descalabros, es eminentemente consolador y resulta expresión, de las aspiraciones de la humanidad hacia el progreso: si el idealismo fantástico del Hidalgo aparece combatido en la novela..., en cambio su idealismo racional no es atacado de ningún modo por Cervantes, sino enaltecido y glorificado con admiración y amor efusivos y verdaderos. (Hurtado y Palencia 1921:507-8)

Esta capacidad cervantina de crear personajes en los que se mezcla el retrato realista y nacional con lo humano universal lo sitúa entre los mayores genios de la literatura universal, y convierte a sus criaturas en símbolos eternos y universales:

> Los caracteres de don Quijote y Sancho, juntamente con la Celestina y el Tenorio, son de tal vida, profundidad y eficacia artística, que han sobrevivido a su época, han traspasado las fronteras, como ciudadanos del mundo de las letras, y pueden equipararse, por su contenido, inagotable y enérgico, a las inmortales figuras creadas por el genio de Shakespeare. (Hurtado y Palencia 1921:510-1)

El resto de obras cervantinas, incluso en el campo de la ficción narrativa (el *Persiles*, las *Novelas ejemplares*) necesariamente quedan muy por debajo del *Quijote* –aunque sigan siendo ampliamente elogiadas por Hurtado y Palencia–.

El siglo XVII, hacia el cual Cervantes sirve como de pórtico, está marcado como veíamos antes por el "mal gusto" de la época, que se manifiesta en corrientes contrarias:

culteranismo y conceptismo, representados respectivamente por Góngora y Quevedo. Veíamos también que, en el caso de Luis de Góngora, Hurtado y Palencia representan aún la crítica anclada en las corrientes dominantes del siglo XIX respecto a la lírica barroca, salvo en un aspecto: el rechazar la teoría de las "dos épocas" en la producción gongorina, reivindicando, como también lo harán Romera Navarro o Juan Chabás, la unidad de toda su obra poética:

> Las poesías de su juventud se distinguieron por su claridad y frescura y por su tono gracioso y picaresco; más adelante adoptó nueva manera de expresión y de estilo, caracterizada por la afectación, la pedantería y el lenguaje alambicado y oscuro. No hay dos épocas en la producción de Góngora, como se ha venido diciendo, sino evolución de sus dos maneras" (Hurtado y Palencia 1921:576)

Esta unidad no evitará sin embargo que las obras gongorinas merezcan dos juicios opuestos: sus romances y obras populares son elogiadas como obras de "verdadera poesía", castiza y nacional, mientras que las que responden al modelo culterano de afectación y retorcimiento son consideradas un lamentable desvío, una exageración que llevó a extraviarse a un gran poeta como era Luis de Góngora:

> Descontados sus romances y letrillas, en que suele ser artista verdadero, Góngora, poeta meridional, muchas veces se prendó de la forma externa y se mostró indiferente al fondo... Sus condiciones personales favorecían, desgraciadamente, tal caída; su carácter arrogante y espíritu independiente le hizo desestimar toda advertencia; su fantasía era lozana y amena en extremo, y su idolatría por el ritmo del verso y por el color de la expresión poética, imponderables, basados en un sentido musical y en un amor a lo pintoresco de la dicción extraordinarios y enteramente modernos. (Hurtado y Palencia 1921:579)

Frente a los errores del culteranismo, que comienzan en Góngora y se acentúan en sus seguidores, surge un vicio opuesto (que no una virtud, como consideraron algunos historiadores decimonónicos). Se trata del conceptismo, consistente en una exageración del ingenio, y representado por Francisco de Quevedo y Baltasar Gracián:

Otro vicio literario surgió en el siglo XVII, aparte del culteranismo, a veces como contradicción de éste, y en ocasiones dándose uno y otro defecto en un mismo escritor; tal fue el conceptismo, que se distinguió por lo sutil, agudo e ingenioso de los pensamientos y por la afectación y el contraste de ellos: son frecuentes en él las antítesis, equívocos, juegos de palabras y retruécanos: en cambio, gustaba mucho menos que los escritores gongoristas de alusiones mitológicas y eruditas. (Hurtado y Palencia 1921:614)

Cabe advertir, con respecto al rechazo de Hurtado y Palencia por culteranismo y conceptismo, que su opinión sobre la obra de Quevedo parece en genera superior a la que mantienen hacia Góngora, a pesar de sus ocasionales yerros. Así, tanto en su prosa (caso del *Buscón*, sobre todo) como en sus poesías, son superiores sus virtudes a sus defectos, virtudes resaltadas además por su españolismo y su capacidad para detectar y retratar la decadencia en la que ya estaba sumida la nación:.

> El estilo del *Buscón* es con frecuencia serio y cortado, y el lenguaje sobrio y preciso; es obra de extraño atractivo y de imponderable vigor en sus singulares escenas.. El humorismo es, a veces, intenso y amargo... El realismo es absorbente y crudo, tanto que no se detiene ante escenas repugnantes. Quevedo compuso aquí un relato lleno de vida y de interés, aunque su buen gusto sufre ciertos eclipses, y la delicadeza no fue la norma fundamental de este retrato de la picardía, maravilloso, sin embargo, en otros sentidos, antes expuestos, y de mayor variedad que el *Lazarillo*. (Hurtado y Palencia 1921:610-1)
>
> Quevedo fue, ante todo, un extraordinario poeta lírico, empleando unas veces el tono serio y elevado, otras el jocoso... Como gran satírico, supo dar entonada y robusta forma poética a la indignación que le producían los males de la patria y la decadencia general de las costumbres. (Hurtado y Palencia 1921:611)

A la corriente conceptista pertenece igualmente, aunque sea cronológicamente posterior, Baltasar Gracián, a cuya recuperación crítica apenas contribuyen Hurtado y Palencia, puesto que optan, como en el caso de Góngora o Quevedo, por destacar que sus cualidades inherentes como escritor quedaron aminoradas, ya que no destruidas, por una desafortunada adscripción al mal gusto literario de la época, ya sea en una o en otra escuela:

> Dotado de una ardiente imaginación, de una memoria fácil, de una vis cómica de que dejó imperecederos modelos en tantos diálogos del *Criticón*, hubiera sido un escritor sin par si hubiera tenido idea de la medida; aun así merece un puesto de honor al lado de Quevedo, que si es más mordaz y más amargo que Gracián, es más respetuoso con la lengua que emplea. (Hurtado y Palencia 1921: 779)

El siglo XVII también es, por lo demás, el siglo de la formación y consolidación del teatro nacional español, que se divide convencionalmente en dos etapas, marcadas por los dos dramaturgos que dominan la centuria, y el conjunto de la dramaturgia española: Lope y Calderón:

> ...la escuela de Lope se distingue por el predominio de la espontaneidad, frescura e inspiración, pro frecuentes tendencias épicas, que se traducen en la dramatización de leyendas medioevales, mientras que en la de Calderón prevalecen las dotes reflexivas, mayor cuidado en el plan, mayor regularidad, mayor importancia y complicación en la intriga y mayor contagio también de las tendencias culteranas. (Hurtado y Palencia 1921:624)

En el tratamiento de este género y de esta época, Hurtado y Palencia ni ocultan sus continuidades con la tradición anterior, más bien incluso se diría que las acentúan, al

emplear el vocabulario y la argumentación propia de los Schlegel, Böhl de Faber, Agustín Durán, Schack, etc. Así, por ejemplo, realizan los historiadores una comparación ya tópica de los teatros español e inglés, y emplean para relacionarlos y alabarlos el mismo rasgo que habían seleccionado dichos críticos: su espíritu romántico y nacional:

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

No podían en cambio Hurtado y Palencia mantener ya, como mantenían los primeros románticos, la defensa de la superioridad absoluta de Calderón sobre el resto de los dramaturgos de la época. Los avances en el conocimiento de las obras de Lope de Vega, y en especial la influencia innegable de su omnipresente maestro Menéndez Pelayo, hacen que la figura de éste se imponga notablemente a la de aquél como centro del canon dramático nacional, al haber sabido reunir y armonizar todos los elementos que antes de él estaban dispersos y contrapuestos:

> El teatro de Lope de Vega, del "Monstruo de la naturaleza" realmente lo comprende todo: la forma trágica, la tragicomedia, lo que había de ser el drama moderno y la comedia; lo religioso y lo profano, lo nacional y lo extranjero, lo popular y lo erudito, lo real y lo fantástico, lo histórico y lo novelesco; él supo recoger cuantos elementos anteriores eran aprovechables en los misterios de la Edad Media, en la *Celestina*, en las églogas de Encina, en las comedias al modo italiano de Rueda, en las truculentas y desarregladas tragedias de Virués y de Argensola y en el espíritu nacional y legendario que quiso reflejar Juan de la Cueva: y todo ello ilustrado por inmensa lectura, fundido al calor de la inspiración popular y animado por genuino soplo de vida del carácter nacional, dio por resultado aquel repertorio inmenso, en que hay incluso comedias medianas y malas. (Hurtado y Palencia 1921:625)

Frente a esta capacidad de absorción, y a su inmensa facilidad e inventiva, son muy poca cosa las irregularidades y desigualdades que se aprecian en muchas de sus obras, sobre las que Hurtado y Palencia pasan muy livianamente. En cambio, no pierden ocasión de resaltar a Lope como antecedente del "romanticismo", entre otros rasgos, por su capacidad para recoger y reutilizar la literatura popular de la nación en sus propias obras: "Otra característica es la importancia que concedió a cuantos elementos de sabor popular pudo apropiarse, dándose perfecta cuenta del profundo valor estético de toda representación folklórica" (Hurtado y Palencia 1921: 649). Con esos elementos, y con la adopción de temas nacionales de los anales y los romances históricos que ya había iniciado Juan de la Cueva, quedaba definitivamente fijado el modelo del teatro nacional.

Tras Lope de Vega, le corresponde el lugar (por cronología y por valor estético) a Tirso de Molina, "entre nuestros dramáticos, el más próximo a Lope de Vega, su contemporáneo; se acerca a él por su fecundidad, variedad y riqueza" (Hurtado y Palencia 1921:680). No son pocas las virtudes que Hurtado y Palencia destacan en Tirso, y que contribuyen a colocarle en tan destacado lugar: "El don supremo de crear caracteres, el más precioso de que puede envanecerse un poeta dramático... lo tuvo Tirso en grado eminente" (Hurtado y Palencia 1921:680); "Nadie lo tuvo [sentido dramático] entre nuestros dramáticos de la edad de oro más grande que Tirso" (Hurtado y Palencia 1921:681). Y por si esos valores no fueran suficientes, Tirso figurará siempre como el creador de una figura de alcurnia tan española como el don Juan.

Menos prolífico que los anteriores, pero apenas inferior a ellos en valor artístico, es Juan Ruiz de Alarcón, dramaturgo al que los historiadores decimonónicos habían elevado ya muy por encima de la estimación en que le tenían sus propios contemporáneos:

> Alarcón escribió poco, acaso por la impopularidad injusta que le acompañó... Pero si el repertorio de Alarcón es escaso, en cambio hay gran variedad en él, ya que están representados casi todos los géneros dramáticos. Se distingue Alarcón, desde luego, por la intención moral; le preocupa, ante todo, que el público saque una convicción firme, demostrada por la comedia respectiva, de la fealdad e inconvenientes de tal o cual vicio... o de las excelencias de esta o aquella virtud. (Hurtado y Palencia 1921:690)

Pero la otra gran figura que junto con Lope de Vega monopoliza el cetro del teatro en el Siglo de Oro es, como sabemos ya, Calderón de la Barca. Siguiendo también los enunciados románticos, Hurtado y Palencia lo declaran además máximo representante del espíritu de su nación y de su época, más aún que el propio Lope de Vega, aunque no tan humano o universal como los grandes genios de la literatura:

> Muerto Lope, Calderón es la gran figura de nuestra dramática: representa exactamente su patria y su época: el sentimiento religioso, el monárquico y el caballeresco, bien visibles en Lope de Vega, alcanzan aquí completo desarrollo. (Hurtado y Palencia 1921:294)
>
> Los sentimientos fundamentales del teatro de Calderón son el religioso, el monárquico y el del honor. Calderón es poeta idealista con las condiciones propias de su época y raza; magistral e insuperable en la poesía del simbolismo religioso, gran poeta del amor puro, ideal y caballeresco, y no del placer; y de mucho valor histórico por reflejar con exactitud el pensar y el sentir, lo grande y lo decadente de la sociedad española de su tiempo; no es, en cambio, escritor universal y siempre verdaderamente humano, como Shakespeare o Cervantes. (Hurtado y Palencia 1921:725)

Por supuesto, los historiadores son conscientes de la tradición historiográfica anterior, y así lo declaran al hacer balance de los rasgos más destacables de la

dramaturgia calderoniana: tras su gran popularidad durante el siglo XVII y aun el XVIII, en que la crítica neoclásico lo convirtió en blanco de sus ataques, el romanticismo lo elevó a alturas desproporcionadas, de las que la crítica posterior lo ha hecho descender, para situarlo en el lugar que justamente le corresponde:

> Pasada la exaltación del romanticismo, se suele considerar hoy a Calderón como gran poeta dramático, aunque inferior en determinadas condiciones a los tres corifeos del primer tercio del siglo XVII; es inferior a Lope en invención, variedad, naturalidad y sencillez y en cuanto al rico, suave y delicado matiz que supo dar a la mujer el Fénix de los Ingenios; a Tirso, en los caracteres y en lo gracioso, cómico, picaresco e intencionado; y aun a Alarcón, en la comedia de carácter, en buen gusto y en pureza de lengua, y además es Calderón menos personal que ellos. En cambio es superior a todos por la grandeza y profundidad de la concepción o de la idea fundamental de algunas comedias...; por su simbolismo católico...; por sus admirables síntesis, que comprenden lo externo, lo interno y lo sobrenatural; por sus éxitos con personajes su pasiones humanas..., o enteramente alegóricos... y por sus planes, dispuestos frecuentemente con verdadera maestría, reflexión y habilidad. (Hurtado y Palencia 1921:724-5)

Con el repaso de los autores de la "escuela de Calderón" (Moreto, Rojas Zorrilla) y de los dramaturgos de segundo y aun de tercer orden (Bances Candamo, Cañizares, Zamora...), que acentuaron todos los rasgos de decadencia que ya existían como en germen en la obra del Calderón, termina el repaso de la "literatura castellana durante la Casa de Austria", es decir, del Siglo de Oro de la literatura española.

6.14.2.3.- Siglo XVIII

Calderón es, como hemos visto, el último gran autor del Siglo de Oro. Tras él, figuras como Zamora o Bances Candamo representarán la decadencia literaria, espejo de la decadencia política y social de la nación. Aunque los propios historiadores avisan del peligro que supone equiparar la historia literaria con la historia política, lo cierto es que en su historia los periodos de grandeza (siglo XVI y comienzos del XVII), decadencia (último tercio del XVII y todo el XVIII) y recuperación (desde el primer tercio del XIX) vienen a coincidir, tanto en las artes como en la política:

> Sería grave error creer que las épocas literarias, de caracteres más o menos definidos, coinciden exactamente, en cuanto a la cronología, con los periodos de la Historia general, aunque en más o en menos se acerquen a éstos; y así el siglo XVIII en las letras, por lo que se refiere a España, empieza algo después del advenimiento de la casa de Borbón (1701), y se prolonga hasta 1830, aproximadamente, notándose en los últimos años del reinado de Fernando VII evidente renovación literaria, social, política, etc, que coincide con los preludios del romanticismo. (Hurtado y Palencia 1921:784)

En realidad, lo que los autores intentan evitar (pese a que sus propios títulos de apartados llevan a esa confusión) es el que se equipare el siglo puramente cronológico

(siglo XVIII, en este caso) con el conjunto de movimientos estéticos y filosóficos que lo caracterizan –el Neoclasicismo, la Ilustración–. En cualquier caso, el siglo XVIII, en su sentido literario, abarca por tanto desde 1701 hasta 1830, y no se caracteriza precisamente por producir grandes obras de imaginación ni de exaltación, como tampoco por recuperar los elementos más nacionales de la literatura, como sí hará después el romanticismo:

> El prosaísmo es nota característica de la literatura y de la poesía del siglo XVIII: llevaban a ello el espíritu crítico, las tendencias filosóficas señaladas, la transformación política (el centralismo uniformador), el olvido o postergación entre los hombres cultos de ciertas manifestaciones genuinas del carácter nacional y popular (que por lo que se refiere a las letras españolas bastará indicar la producción medioeval, los romances y el teatro) y hasta una especie de protesta contra los excesos líricos y el barroquismo de forma de los culteranos y contra las agudezas y alardes ingeniosos de los conceptistas. (Hurtado y Palencia 1921:787)

De hecho, esta tendencia al prosaísmo y a la reflexión sobre la creación hace que los historiadores alteren también su orden habitual en la disposición de los géneros, comenzando en este caso por el análisis de la prosa didáctica –incluyendo, en este caso por primera vez, la historia literaria-, ya que es éste el género más destacado de este siglo. Entre las personalidades que lo ilustran sobresalen Feijoo, Luzán o Jovellanos, así como los historiadores Llampillas, Juan Andrés, Velázquez o los hermanos Rodríguez Mohedano. En contraste con la cantidad y calidad de los escritores didácticos, los cuentistas y novelistas no son muy abundantes durante este siglo, de forma que la *Vida* de Torres Villarroel, y sobre todo el *Fray Gerundio* del Padre Isla se enseñorean de este campo literario con relativa facilidad:

> ...la *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*... es obra en la cual se combinan constantemente, del modo más extraño, dos elementos: una novela satírica y burlesca acerca de los malos predicadores y un tratado didáctico de oratoria religiosa, en el que no faltan disertaciones sobre ciertos puntos pedagógicos: ambos elementos se estorban el uno al otro, entorpeciéndose. (Hurtado y Palencia 1921:807-8)

Algo más elevado es el panorama en la segunda mitad del siglo, desde el reinado de Fernando VI, en el que comienzan a destacar autores como los Moratines o Meléndez Valdés en el teatro y la lírica respectivamente. Del mayor de los Fernández de Moratín, Nicolás, destacan Hurtado y Palencia sobre todo su faceta como lírico más que como dramaturgo, y ello, claro está, porque mientras en este género asumió los principios del neoclasicismo francés y los aplicó a rajatabla, en cambio en la poesía se permitió recuperar los metros y géneros nacionales, en especial el romance:

> Hay en este escritor una especie de contradicción entre sus teorías... y sus poesías líricas, pues en éstas se muestra castizo y hábil imitador de nuestros antiguos romances y de los de Góngora, y también de otros poetas del siglo de oro. Es excelente versificador, de fino y delicado oído, cosa no común en el siglo XVIII, y muestra gran talento descriptivo y verdadera destreza poética. (Hurtado y Palencia 1921:825)

Leandro Fernández de Moratín, en cambio, es apreciado con medida como dramaturgo: se reconocen sus valores, pero únicamente como representante de una escuela a la que los historiadores no tienen mucho aprecio; no se le ataca, pero tampoco se le ensalza más allá de lo razonable.

> Don Leandro, en la poesía lírica como en la dramática, es escritor casi perfecto, dentro de su escuela y manera; es notable por su sobriedad... producida por el empeño del autor de huir de toda ostentación, velando su modo de sentir discreta y poderosamente... se distingue, repetimos, por una pureza de lenguaje y sentimiento de armonía realmente insuperables. (Hurtado y Palencia 1921:834)

Algo similar sucede con Meléndez Valdés, a quien se considera un representante del movimiento neoclasicista, en quien sin embargo cabe encontrar alguna muestra de buen gusto y de patriotismo: "Otra prueba del genio castizo de Meléndez está en que sostenía que el romance era metro a propósito para toda clase de poesía, incluso odas" (Hurtado y Palencia 1921:847). Hurtado y Palencia, sin embargo, no lo consideran digno del olvido a que lo condenaron los románticos y aun una parte de sus contemporáneos:

> Meléndez, en sus poesías, refleja las diversas corrientes de las ideas y del arte de su tiempo: en vida fue muy admirado, pero por razón de sus innovaciones y en nombre del clasicismo, fue combatido por Moratín el hijo, y sus amigos Hermosilla y Tineo: después sobrevino una franca reacción contra él, y luego el olvido, y hoy parece más anticuado de lo que es en realidad, contribuyendo a ello el haber escrito muchos versos insignificantes. (Hurtado y Palencia 1921:848)

Pero sin duda el género que mejor representa la introducción de modelos franceses, es la tragedia, que en su versión pura apenas existió durante el Siglo de Oro, y que los neoclásicos intentaron desarrollar en la literatura española, hasta el punto que Hurtado y Palencia afirman que "La tragedia, según el tipo neoclásico francés, es punto que caracteriza la dramática del siglo XVIII" (Hurtado y Palencia 1921:861). En él destaca sobre todos, por su prioridad cronológica más que por su superioridad estética, Montiano y Luyando, quien sin embargo "fue primero ardiente partidario de la escuela neoclásica francesa, en sus dos tragedias *Virginia y Ataúlfo*: en sus últimos años cambió de gusto" (Hurtado y Palencia 1921:861). Pero, al margen de modas eruditas, la tragedia siguió siendo un género de escasa penetración en el gusto popular, hasta el punto de que sólo una obra, la *Raquel* de García de la Huerta, logró un éxito sin paliativos, y ello

porque, tanto en el fondo como en la forma, recordaba a las comedias nacionales del Siglo de Oro:

> ...a pesar de su oposición al pseudoclasicismo..., indirectamente cedió algo publicando tres tragedias... *La Raquel* fue popularísima...: el secreto de este éxito estaba en que *La Raquel* era una tragedia clásica sólo en la forma, y en cambio en el fondo era una *comedia heroica* como los de Calderón, Diamante o Candamo, con el espíritu de honor y de galantería, versos entonados y pomposos en romance endecasílabo de marcado carácter nacional. (Hurtado y Palencia 1921:862)

Así se cierra el rápido repaso que Hurtado y Palencia hacen del siglo XVIII literario español –que alcanza, recordemos, hasta el fin del reinado de Fernando VII-, abriendo ya la puerta a la recuperación política, social y literaria a lo largo del siglo XIX.

6.14.2.4.- Siglos XIX y XX

Si el siglo XVIII literario era más extenso que el meramente cronológico, el siglo XIX es, para compensar, más corto. Comienza, como hemos visto, con el fin del reinado de Fernando VII; se cerrará, casi coincidiendo con el final efectivo del siglo, en 1898, con la crisis que supondrá la pérdida de las últimas colonias, albergando en algo más de medio siglo constantes modificaciones políticas, culturales y sociales.

> El periodo que corre entre 1830 y 1898 es de síntesis y crítica difícil, ante todo porque, de predominar algo, sería lo vario y lo marcadamente transitorio. Las luchas civiles y las contiendas políticas han consumido buena parte de las energías nacionales; y el atraso en la instrucción general, en las obras públicas, en la agricultura y en la industria, en las vías férreas, en los riegos, en la economía, han hecho que el siglo XIX termine para España con la catástrofe de la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, y con el desgaste de fuerzas consiguiente. (Hurtado y Palencia 1921:876-7)

En lo literario, el siglo XIX se inicia con la aparición del romanticismo –llegado principalmente de Alemania, Inglaterra y Francia-, movimiento que amplía los límites de la crítica literaria anterior (gracias a autores como Bartolomé Gallardo, Böhl de Faber o Agustín Durán) y recupera la tradición nacional de la Edad Media y el Siglo de Oro del olvido y el desprestigio en que los había sumido el neoclasicismo. En sus aspectos fundamentales, el romanticismo se configura por tanto como una reacción contra el neoclasicismo y sus normas. Así, según Hurtado y Palencia:

> Los caracteres principales del *romanticismo* son: olvido y desprecio de la Mitología clásica, y afición, en muchos casos, a los mitos y costumbres de Oriente; rehabilitación de la Edad Media y de su espíritu; elogio de la inspiración y postergación de las reglas...; proscripción de las unidades neoclásicas; desorden febril y afición a lo nebuloso, pasional, morboso, tremebundo y de ambiente fúnebre; combinación de lo alegre y de lo triste, y como resultado de ello, el drama moderno; aceptación de lo feo, como elemento de contraste. (Hurtado y Palencia 1921:879)

Pero no todo el siglo XIX es romántico. La segunda mitad del siglo da paso a otras corrientes, principalmente el realismo y el naturalismo (con el regionalismo como eslabón de enlace con el romanticismo), en las que se vislumbra una nueva influencia extranjera –francesa, en el caso del naturalismo– aunque también una comunión profunda con algunos de los rasgos propios del alma nacional:

> Dos sistemas, aparte de lo indicado, merecen recuerdo en esta revista general de los aspectos capitales del siglo XIX: el naturalismo y el eclecticismo. El naturalismo español, que tuvo seguidores muy importantes en la novela, fue en parte reflejo del francés y en parte alcanzó atenuaciones oportunas de acuerdo con nuestras ideas, gustos y costumbres. (Hurtado y Palencia 1921:881)

El eclecticismo, como su nombre indica, no es un movimiento compacto con unos rasgos definibles, sino la mera fusión de distintas tendencias en la obra de un mismo autor: Hurtado y Palencia nombran como ejemplo a Espronceda, clásico en el *Pelayo* y romántico en *El Estudiante de Salamanca*.

Comienzan Hurtado y Palencia el análisis de la literatura española del siglo XIX analizando la obra de los autores que enmarcan en la "escuela clásica", tanto en la lírica (Nicasio Gallego, Alberto Lista, Reinoso...) como en el drama, en el que sigue primando la tragedia heredada del siglo anterior, y la comedia de tipo moratiniano, cuyo máximo representante es Manuel Bretón de los Herreros. Tras ellos, y tras los denominados "prerrománticos" (apenas tres autores, Maury, Cabanyes y Durán), se inicia efectivamente el estudio de los autores del movimiento romántico, comenzando por el género dramático.

Como dramaturgo se considera principalmente a Martínez de la Rosa, ya que "como lírico, es culto, elegante, discreto, cuidado en la forma; pero no podrá ser considerado como poeta de alta inspiración ni de profundo y personalísimo estro" (Hurtado y Palencia 1921:896). En cambio, su *Conjuración de Venecia* supuso para el teatro español el primer éxito de las nuevas tendencias, si bien, en opinión de Hurtado y Palencia, no puede considerarse a este autor y a esta obra como plenamente románticos:

> En 1834... se estrenó con aplauso clamoroso *La conjuración de Venecia*, drama histórico en prosa... En el drama su autor acertó a combinar hábilmente dos elementos: una conjuración política con una historia de amor... Por este admirable drama fue el poeta un innovador, algo tímido n verdad, en sentido romántico... y no fue plenamente romántico por su tendencia al justo medio. (Hurtado y Palencia 1921:898)

Todo lo contrario sucede en cambio con el *Don Álvaro* del Duque de Rivas, obra que ejemplifica los rasgos principales del romanticismo –tanto en la forma como en el fondo-, y en concreto del romanticismo español, ya que "el Duque de Rivas es poeta genuinamente español; vale mucho más como narrador y descriptivo que como lírico, y se enlaza directamente con el Romancero" (Hurtado y Palencia 1921:909-10):

> Tiene el *Don Álvaro* todas las características del drama romántico: *por la forma* (variedad de rimas, mezcla de prosa y verso, carencia de las unidades de lugar y de tiempo, acción dislocada) y por el fondo (sentimentalismo intenso, carácter misterioso y exótico del protagonista, mezcla de lo cómico... y de lo dramático, y estructura calderoniana en el desarrollo de la acción. (Hurtado y Palencia 1921:908)

Otros dramaturgos románticos, como García Gutiérrez o Hartzenbusch también tiene su lugar en el canon del teatro romántico, pero el centro del mismo le corresponde, afirman Hurtado y Palencia, a José Zorrilla, quien supo recuperar los rasgos definitorios del teatro nacional y readaptarlos a los gustos románticos, como prueba su reutilización exitosa de los personajes del don Juan, del Cid o de don Pedro. El romanticismo español alcanza en Zorrilla su más elevada expresión, más allá de sus defectos, que los historiadores no niegan aunque los minimizan:

> Zorrilla, ante todo, es quizás el más característico de nuestros poetas románticos; romántico lo fue en la lírica, en el teatro y en la poesía narrativa. Nuevos gustos literarios vinieron, y Zorrilla, sobreviviéndose a sí propio, permaneció alejado de estas novedades. Las características fundamentales de la poesía romántica se dan en Zorrilla con tanta energía como pureza; el espíritu cristiano, el tradicional, el amor a los tiempos medioevales, el sentimiento monárquico, la afición a las leyendas españolas, el prestigio que para él tuvieron tipos históricos o fantásticos tan representativos del espíritu español como el Cid, 'Don Pedro' o 'Don Juan'... todo nos muestra a Zorrilla acaso como el poeta que sintió más profundamente entre nosotros el espíritu romántico. (Hurtado y Palencia 1921:920)

En la segunda mitad del siglo, con la aparición del realismo en todos campos literarios, surgió un nuevo género dramático que vino a sustituir al drama romántico en el gusto popular: la alta comedia o comedia realista, que tendría una larga trayectoria posterior. Los autores más destacados por Hurtado y Palencia en el inicio de este nuevo género son Tamayo y Baus (cuyo *Un drama nuevo* "es una de las producciones más extraordinarias del teatro español moderno", Hurtado y Palencia 1921: 974), y Adelardo López de Ayala, quien se inscribe en un realismo "sano", es decir, alejado del naturalismo:

> El teatro de Ayala se distingue por la combinación hábil de gran naturalidad, de realismo sano, que nunca llega a producir repugnancia, por su talento de observación, su poesía, su delicadeza moral, su acción, verdaderamente dramática e interesante; la lógica y perfección del plan, los caracteres bien presentados y estudiados, diálogo muy

> bien conducido y versificación fácil, galana y correcta, y por la abundancia, delicadeza y sobriedad en la forma, de pensamientos oportunos. (Hurtado y Palencia 1921:969)

Dicho género tendrá en Echegaray a su representante más destacado, que configurará definitivamente los rasgos de la comedia burguesa post-romántica:

> Echegaray no es romántico a la española, propiamente; no tiende a lo legendario, sino a lo pasional, ni busca sus asuntos en la Edad Media, que rehuye...; es más bien un neo-romántico *sui generis*, con evidentes influencias de algunos escritores extranjeros. (Hurtado y Palencia 1921:979)

El lugar que ocupa Zorrilla en el drama lo ocupa, aunque con menor evidencia, Espronceda en la lírica. Consideran Hurtado y Palencia que "el lirismo de Espronceda es de lo más intenso que produjo la musa romántica en España, al menos dentro de la cuerda erótica" (Hurtado y Palencia 1921:900). La principal obra de Espronceda, *El Estudiante de Salamanca*, es la culminación de la lírica romántica hispánica, al menos en su vertiente exaltada y byroniana. En concreto, "La pintura de Elvira, abandonada por don Félix, es de lo más dulce, melancólico y sentimental que salió de la pluma del poeta" (Hurtado y Palencia 1921:902).

Una línea poética distinta es la compuesta por los "imitadores de Heine", como los denominan Hurtado y Palencia, grupo en el que sólo encontramos a Gustavo Adolfo Bécquer y sus imitadores. La obra de Bécquer, en lugar de la exaltación de Espronceda, presenta la delicadeza adquirida por imitación del poeta alemán: "*Las Rimas*. Son poesías cortas, que se distinguen por su extraordinario primor, delicadeza y nitidez; por su vaguedad y melancolía y por su forma espontánea, libre de toda traba" (Hurtado y Palencia 1921:947). La obra de Bécquer generó una escuela de seguidores, que sin embargo no alcanzaron nunca el nivel del original:

> Estas composiciones se han hecho famosísimas y tuvieron numerosos imitadores en España y América, que trataron de reflejar su forma externa, pero que no pudieron reproducir su inimitable y personalísimo espíritu. (Hurtado y Palencia 1921:947-8)

Aún hay otra escuela poética distinta y, como la anterior, prácticamente unipersonal. Se trata de la poesía realista de Campoamor, hacia la que los historiadores muestran una indiferencia casi total, y cuyas obras "se distinguen de los del pueblo por su espíritu reflexivo, por su tendencia filosófica y por su regularidad métrica, que les hace evitar la asonancia y moldearse en redondillas o cuartetas" (Hurtado y Palencia 1921:949).

La prosa de ficción ocupa un lugar muy distinto en el romanticismo y en el realismo. "A principios del siglo XIX, afirman Hurtado y Palencia, era lamentable la decadencia de la novela en España" (Hurtado y Palencia 1921:990); sin embargo, a partir del costumbrismo, surgiría una novelística, romántica al principio y progresivamente realista, que llegaría a situarse en niveles comparables a los del Siglo de Oro. El primer hito en esta recuperación lo constituyen las obras de Cecilia Böhl de Faber, o Fernán Caballero, de corte moralizante y conservador:

> Las obras de Fernán Caballero se caracterizan por su tendencia religiosa y moralizadora, por su propósito de enseñar los deberes cristianos, especialmente el de la caridad... ciertamente Fernán Caballero influyó en el resurgimiento de la novela en España en el siglo XIX. (Hurtado y Palencia 1921:1001)

Otros novelistas, como Valera o Alarcón, preludian la aparición de los grandes maestros de la novela realista, Pereda ("el representante típico de la novela regional; es realista, no naturalista al modo francés. Se muestra en sus obras sinceramente religioso..."", Hurtado y Palencia 1921:1014), y sobre todo Benito Pérez Galdós, "el novelista español que primeramente se sale del cuadro de los imitadores, un poco ñoños, de Fernán Caballero" (Hurtado y Palencia 1921:1015). La novelística de Galdós, dejando aparte los *Episodios Nacionales* (que "ponen de relieve que Galdós era un gran *novelista español*", Hurtado y Palencia 1921: 1017), se caracteriza por su inventiva, más que por su estilo, al crear un mundo de ficción coherente y complejo:

> Se ha dicho acertadamente que las novelas de Galdós, en conjunto, son una especie de *Comedia humana* de Balzac, con las grandes cualidades y defectos de éste, y han sufrido la influencia del escritor francés y de los novelistas ingleses, sobre todo Dickens, gustando, como éste, de los estados excepcionales de conciencia... Su mérito principal es el poder extraordinario de observación; brilla más en la pintura de caracteres y descripciones... que en la acción y movimiento de las pasiones... Idealista a veces en su representación del mundo, es frío, y no tiene llama lírica. Sus concepciones trascendentales lo elevan en inventiva sobre todos nuestros novelistas. (Hurtado y Palencia 1921:1018)

El movimiento naturalista, por su parte, apenas tuvo influencia en España. Destaca, entre sus seguidores, la novelista Emilia Pardo Bazán, quien defendió dicha estética en su ensayo *La Cuestión Palpitante*, aunque no llegara a aplicarlo en sus obras, al menos no en la forma estrictamente zolesca, que Hurtado y Palencia consideran inmoral:

> Fue la Pardo Bazán la defensora más acérrima del naturalismo, no al modo de Zola y de su escuela, sino adaptado a nuestra psicología y nuestra vida castiza... Y si no predicaba, como Fernán Caballero, siempre tendía a la moralidad indirecta en sus obras, en las que se muestra cristiana. (Hurtado y Palencia 1921:1020)

Se cierra el estudio de la literatura decimonónica con un apartado dedicado a la crítica literaria, en la que, como era de esperar, sobresale la figura del maestro Menéndez Pelayo, a quien, como venimos viendo y como declaraban los propios autores en la introducción, siguen siempre que pueden: "de laboriosidad incansable, restaurador de la tradición científica de España, se distingue extraordinariamente como humanista, bibliógrafo, filósofo, como crítico e historiador, y además como artista y como maestro" (Hurtado y Palencia 1921:1038)

Mucha menor importancia, en cambio, le dan a otro autor a quien consideran primordialmente como crítico literario: Leopoldo Alas, *Clarín*. No son Hurtado y Palencia los únicos en incluir a Clarín en el número de los críticos, antes que en el de los novelistas; pero sí serán de los últimos en hacerlo, puesto que los historiadores posteriores optarán ya dar más importancia a la *Regenta* y a los relatos del asturiano, que a su crítica literaria, a la cual, eso sí, no quitarán ningún mérito. Por otra parte, resulta interesante la consideración de Hurtado y Palencia, según la cual Clarín puede comprenderse como un antecedente inmediato de la Generación del 98:

> Ni como poeta ni como dramaturgo logró éxito; en la novela fue francamente naturalista, al modo español, en *La Regenta*..., que refleja la vida de Oviedo y que, en medio de su excesiva extensión, tiene pasajes interesantes... El señor Sainz Rodríguez nota atinadamente la influencia que Alas pudo ejercer en la llamada 'Generación del 98' (Hurtado y Palencia 1921:1041)

El apartado dedicado por Hurtado y Palencia a la literatura del siglo XX es proporcionalmente breve, sobre todo en comparación con las historias inmediatamente posteriores (Romera Navarro y Juan Chabás), ya que prácticamente sólo realizan un listado de autores clasificados por tendencias; incluso, llama la atención que los autores no hicieran el esfuerzo de ampliar esta parte sustancialmente entre la primera y la segunda. En cualquier caso, se puede observar que la atención de los historiadores se centra, de forma casi única, en el modernismo y la llamada "Generación del 98", movimientos que consideran relacionados por tener su origen en la aceptación de las influencias literarias extranjeras:

> La última evolución de las escuelas líricas francesas del siglo XIX, parnasianismo, simbolismo y decadentismo, fue introducida en el castellano por el poeta de Nicaragua Rubén Darío: el amor a lo extranjero, que caracterizó especialmente a la llamada *generación del 1898*, encontró muy a propósito para su afán innovador las nuevas tendencias, y de aquí surgió el *modernismo*. (Hurtado y Palencia 1921:1051)

En el género lírico, Gabriel y Galán ocupa un lugar destacado, junto con los hermanos Machado, en especial Antonio, "uno de los poetas contemporáneos más

profundos de pensamiento y más claros en la expresión" (Hurtado y Palencia 1921:1054). En el teatro, Jacinto Benavente es el sucesor de Echegaray en el terreno de la alta comedia, aunque con mayor amplitud y variedad:

> ...es satírico, fustiga a las lacras sociales... con el cauterio del ridículo. Sus personajes, a veces, más que reflejo de la realidad, tienen mucho de símbolos, que sirven para exponer las ideas del autor. Su estilo es cuidado; su dominio de la técnica teatral, completo; en el diálogo son frecuentes los discreteos y rasgos psicológicos, a veces algo pesados. Busca en el arte lo bondadoso, y no confía mucho en la fuerza de la voluntad, porque piensa que todo es fatal en la vida, desde nacer hasta morir. Sus obras reflejan las finas observaciones, tan hondas como agudas, aunque no muy trascendentales del autor, acerca de las distintas clases sociales. (Hurtado y Palencia 1921:1059)

La prosa de ficción presenta en esta época diversas tendencias: Blasco Ibáñez es el principal continuador del naturalismo decimonónico, mientras que entre los autores de la generación del 98 aparecen en este lugar Valle-Inclán ("ha sido el principal prosista del modernismo", Hurtado y Palencia 1921:1065) y sobre todo Pío Baroja:

> Pío Baroja "es un escritor que quiere ser original, de estilo seco, claro y cortado, enérgico, a veces colorista... Es amargo, humorista, no ironista y buen observador. Cree que la acción es todo en la vida, y un principio voluntarista informa toda su obra, donde se ve siempre la afirmación de la energía humana, puramente natural. Es agnóstico, fanático, aficionado a la paradoja y panteísta. Sobresale en la parte descriptiva de tipos y paisajes; pero sus caracteres novelescos carecen de sentimiento, por lo cual resulta frío, duro y no conmueve. (Hurtado y Palencia 1921:1065)

Como "prosistas varios" aparecen clasificados, entre otros muchos autores (Ortega y Gasset entre ellos) otros dos representantes de esta generación: Unamuno y Azorín. Del primero se nos dice sucintamente que "es uno de los pensadores de la llamada *generación de 1898* que ha influido bastante en la juventud española" (Hurtado y Palencia 1921:1069), pero también que "Como novelista no se distingue mucho" (Hurtado y Palencia 1921:1069). Azorín, por su parte, es considerado ante todo como crítico –un caso similar al de Clarín-, aunque en este caso su labor no es muy apreciada por Hurtado y Palencia, quienes no aceptan su subjetivismo interpretativo ni su oposición a la autoridad representada por Marcelino Menéndez Pelayo.

En cuanto a la historia literaria, que cierra, como sucedía con los anteriores, el análisis de este periodo, la figura imprescindible es sin duda Menéndez Pidal, así como varios de sus discípulos y colaboradores (Tomás Navarro Tomás, Rodríguez Marín, etc.).

6.14.3.- Recapitulación

La *Historia de la literatura española* es, no cabe duda, un manual para la enseñanza. Tiene una profundidad y un desarrollo superiores a los de la mayor parte de sus congéneres –no en vano estaba destinado a la enseñanza superior o universitaria-, lo que justifica el que lo hayamos analizado por extenso y en capítulo aparte, pero también presenta algunas de las características que lo identifican como tal manual. La principal, la de no ofrecer avances propios al campo filológico, y servir principalmente como divulgador de las teorías establecidas, en particular, en este caso, las de sus maestros Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Julián Ribera.

Es cierto que la obra de Hurtado y Palencia representa un estilo y una concepción, como apuntaban Núñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares (2005:163), una cierta proximidad con el positivismo, por su claridad de estilo, su impulso taxonómico y su pretensión de objetividad, que se refleja sobre todo en unos juicios muy moderados, tanto en lo positivo como en lo negativo. Pero también es igualmente cierto que Hurtado y Palencia se muestran generalmente conservadores en cuanto a su valoración de los géneros y las épocas de la literatura española.

En efecto, la *Historia* de estos dos autores sigue el esquema tradicionalmente impuesto (y que contrasta fuertemente, como veremos, con las de Romera Navarro o Juan Chabás, mucho más arriesgadas en este sentido). La Edad Media aparece como un periodo de preparación del Renacimiento; la España de los Austrias, como una época de esplendor (aunque la decadencia se inicia ya al final del periodo); el siglo XVIII, como un siglo prácticamente vacío, poco interesante en lo literario y en lo político; el XIX, como un siglo convulso, que Hurtado y Palencia no se deciden a calificar como renacimiento o resurgimiento de las letras; el comienzo del siglo XX apenas aparece esbozado, y se reduce prácticamente a la amalgama de Generación del 98 y Modernismo.

Tampoco en su definición de literatura, como hemos visto, se alejan en absoluto de lo marcado para este tipo de manuales; en cuanto a su concepción cronológica y lingüística de la literatura española, si bien en un principio incluyen –más como antecedente que como parte del cuerpo del trabajo– las literaturas hispanolatina, hispanoárabe e hispanojudía, y más adelante la literatura catalana, lo cierto es que primordialmente se impone la identificación de lo español con lo castellano, no sólo en lo lingüístico sino también en lo literario. Ello no impide, sin embargo, que Hurtado y Palencia acepten sin conflicto la existencia de muy variadas influencias extranjeras, casi

constantes a lo largo de la historia, aspecto que los aleja de historiadores más casticistas para quienes aceptar una influencia extraña es un desdoro.

Por otra parte, como ya hemos apuntado, uno de los rasgos básicos de Hurtado y Palencia es su eclecticismo. En los asuntos polémicos prefieren presentar las opiniones enfrentadas, sin decidirse claramente por ninguna de ellas. Así sucede especialmente en el caso de la épica medieval (cantares de gesta y romances), asunto en el que, aunque parecen inclinarse por la postura pidaliana, plantean igualmente la postura contraria, defendida por los positivistas europeos, así como por Cejador y Frauca. Tampoco en su valoración de Góngora, por ejemplo, se sitúan Hurtado y Palencia con los críticos más progresistas de su tiempo, que habían optado por la reivindicación del poeta barroco.

6. 15.- Miguel Romera Navarro: *Historia de la literatura española*

Miguel Romera Navarro (1888-1954)[192], hispanista afincado en Filadelfia, donde desarrolló su labor de investigación sobre la literatura española como profesor de la Universidad de Pensilvania, publicó su *Historia de la literatura española* en 1928: situándose así por lo tanto como uno de los últimos autores en el periodo de la historiografía literaria española que nos hemos propuesto estudiar. Pero no sólo cronológicamente debe vinculársele con los autores que cierran este periodo (Valbuena Prat y Menéndez Pidal, sobre todo), sino también por sus concepciones de la historia, la literatura y la nación española, que lo vinculan, aunque en la distancia, con los miembros de la intelectualidad española más próximos a la Institución Libre de Enseñanza.

Antes de la publicación de esta *Historia*, Romera Navarro había publicado varias obras de cortes y temas muy diversos, entre ellos dos sobre feminismo: *Ensayo de una filosofía feminista (Refutación a Moebius)*, de 1909, y *Feminismo jurídico: derechos civiles de la mujer: delincuencia femenina, sus derechos políticos*, de 1910; una interesante revisión de *El hispanismo en Norteamérica*, de 1917, donde repasa la trayectoria del interés de los estadounidenses por la cultura y la literatura española en los siglos precedentes, y una *Historia de España*, publicada en Boston, que sin duda le sería de gran ayuda en el proceso de redacción de la *Historia de la literatura española*.

En el apartado de la crítica literaria, Romera Navarro había dedicado un estudio a Miguel de Unamuno en 1928: pero su trayectoria fundamental se desarrollaría más tarde, con la edición de las obras de Gracián (*El Criticón*, en 1938; el *Oráculo manual*, en 1954) y varios estudios dedicados al mismo autor conceptista (*Ensayos sobre Gracián*, de 1933, y *Estudios sobre Gracián*, de 1950). La *Historia de la literatura española* se sitúa así en el centro de su labor filológica (contaba cuarenta años cuando la publicó; viviría hasta los sesenta y seis), y en un momento en el que existía una especial relación entre el los escritores y filólogos españoles y el hispanismo americano, del que Romera Navarro era representante[193].

---

[192] Para una breve biografía del historiador, véase la necrológica publicada por los editores de la *Hispanic Review* (1954), que también incluye una bibliografía selecta.

[193] Recordemos, sin ir más lejos, que Huntington fundó la *Hispanic Society of America* de Nueva York en 1904, Lorca visitó la Estados Unidos en 1929, y anteriormente lo habían hecho Bonilla y San Martín, Menéndez Pidal o Rafael Altamira, entre otros.

6.15.1.- Planteamientos generales

6.15.1.1.- Concepto de literatura

En su definición de la literatura como objeto de su labor historiográfica, Romera Navarro apenas introducirá modificaciones a la tradición heredada del siglo XIX: en efecto, cada uno de los periodos está dividido por géneros, lo que permite apreciar su clasificación de las obras literarias en épica, lírica, prosa de ficción, prosa histórica, didáctica, mística.

Donde sí se muestra más independiente de la tradición anterior, así como de las corrientes conservadoras es en el principio que, dice, guía sus juicios críticos: la objetividad en el juicio de autores y obras. Se define esta objetividad como la capacidad de valorar las obras literarias desde el punto de vista estético, sin dejarse llevar por apasionamientos ni en sentido positivo ni negativo:

> He procurado, en la crítica, la mayor objetividad posible. En la valoración de libros y autores, creo haber procedido con circunspección y de una manera precisa y concreta. Hallo igual desequilibrio y mal gusto en los críticos que se incendian en llamaradas de entusiasmo, como en los sistemáticamente descontentadizos y negativos: a los autores, que, al fin, son criaturas, se les puede matar por exceso de calor y por exceso de frío. (Romera Navarro 1928:IV)

Por otra parte, Romera Navarro también se considera libre de condicionamientos o prejuicios ideológicos, lo que le permite evaluar todas las obras literarias con idénticos baremos, independientemente de su origen culto o popular, ni su estética clasicista o romántica, nacional o extranjerizante.

> Libre de todo prejuicio político, religioso o literario, he tratado de comprender a los autores (y de presentarlos) dentro de su propia época, gustos y tendencia; pongo de relieve los méritos y marco los defectos, indiferente a la dirección que sigan, erudita o popular, religiosa o descreída, clásica, romántica o modernista; ni defender ni atacar tendencias de ningún género: mostrar la belleza dondequiera que se encuentre; la crítica ha de ser, ante todo, comprensión. (Romera Navarro 1928:IV)

Evidentemente, estas afirmaciones contrastan fuertemente con las realizadas por los historiadores románticos, y por historiadores conservadores como Cejador y Frauca, para quienes existe una evidente superioridad del arte popular sobre el erudito; en cualquier caso, como veremos más adelante, Romera Navarro se muestra heredero de dichas corrientes estéticas cuando, al juzgar determinadas obras, ensalce su carácter popular o nacional como elemento digno de alabanza.

6.15.1.2.- Concepto de nación

Si en las citas anteriores hemos podido advertir el concepto de "literatura" manejado por Romera Navarro, su concepto de la nación española puede desprenderse a su vez de los límites que traza en el desarrollo de su historia. Así por ejemplo, la historia de Romera Navarro comienza con un capítulo titulado "La Raza y la Lengua", en el que describe brevemente el desarrollo de los pueblos habitantes de la Península desde sus orígenes (los celtas y los iberos), la posterior romanización, las invasiones árabes y los inicios de la Reconquista, lo cierto es que según sus propias palabras, los pobladores primitivos de la Península (y aun los romanos y los árabes) no pueden ser considerados propiamente "españoles": sólo cuando los cristianos herederos del Reino visigodo se refugian en las montañas asturianas, mezclando así las castas anteriormente separadas, surge efectivamente lo que se puede denominar como "raza española":

> Los restos dispersos del ejército visigodo, al tiempo de la invasión árabe, y la parte de población que no quiso acatar el dominio de los musulmanes, se refugiaron en Asturias. Unidos en la hora del peligro, desaparecieron las diferencias de raza que hasta entonces habían existido entre hispano-romanos y visigodos: ya no eran sino españoles. (Romera Navarro 1928:7)

De esta forma, la literatura española como tal sólo podrá comenzar una vez producida dicha fusión –una vez que existen tanto la raza como la lengua españolas-, y una vez que se comienzan a crear obras literarias (de las que queda constancia) en dicha lengua. Todo ello sucede, en opinión de Romera Navarro, entre los siglos XII y XIII.

De lo dicho anteriormente se deduce además que, en la *Historia de la literatura española* sólo incluye las obras escritas en castellano, es decir, las propiamente españolas. Ello es así por la mayor parte: los autores de la literatura catalana medieval apenas aparecen mencionados (por ejemplo, Raimundo Lulio, a quien se nombra como antecedente de don Juan Manuel), cuando no son totalmente ignorados (así sucede con Ausías March, a quien ni siquiera se menciona). En cambio, la poesía lírica gallega (y en menor medida la poesía catalana-provenzal) ocupan un lugar importante en la evolución de la lírica española:

> Aparte algunas raras composiciones, y los pasajes líricos contenidos en los poemas narrativos, la casi totalidad de textos líricos de los primitivos poetas españoles están escritos en lengua gallega o portuguesa. (Romera Navarro 1928:28)
>
> [Dos centros líricos en la Península] uno en el nordeste, donde los poetas catalanes escribieron en lengua provenzal, que era hermana de la suya; y el otro en el centro, más importante, en el noroeste... cuyos poetas escribieron en su propia lengua gallego-portuguesa. (Romera Navarro 1928:29)

En cualquier caso, estas apariciones de las literaturas peninsulares no castellanas es muy minoritaria (completamente inexistente por ejemplo en los apartados dedicados

al último tercio del siglo XIX y principios del XX), mientras que lo castellano (lingüística y geográficamente) ocupa el lugar central en el desarrollo de la literatura española, desde sus mismos orígenes con la poesía épica cidiana.

6.15.1.3.- Concepto de historia

La *Historia* de Romera Navarro incluye, como preliminar a la historia propiamente dicha, un prefacio al lector que resulta especialmente interesante para este estudio, puesto que en él se resumen los principios fundamentales que lo guían en su labor historiográfica, que lo vinculan con, por ejemplo, los *desiderata* propuestos por Ferdinand Wolf en su *Historia de las literaturas castellana y española*[194] y que lo alejan definitivamente, en cambio, de los historiadores románticos decimonónicos, o de otros de corte conservador y casticista como, sobre todo, Cejador y Frauca.

En efecto, la historia de Romera Navarro se presenta como una narración cronológica de los autores y obras de la literatura española, dividida en periodos, para cada uno de los cuales se realiza una breve presentación general, histórica y artística. Además, se incluye la biografía de los autores más importantes, así como una revisión extensa de las obras, su argumento, valores estéticos, importancia histórica, etc. Además, cuando se ofrecen fragmentos de textos se elige para ello la mejor edición posible, con lo cual la crítica textual entra a formar parte de la labor historiográfica. De esta forma, la historia literaria se apoya en otras disciplinas para ofrecer al lector lo que se considera el mejor modo de acceder al conocimiento de la literatura española.

> Echaráse de ver que a cada una de las épocas principales precede un bosquejo del desarrollo histórico, político y artístico, como fondo del cuadro literario. Útil me ha parecido, asimismo, al tratar de libros especialmente valiosos, la exposición sucinta de sus materias y la trascripción de pasajes significativos; éstos proceden de la edición más autorizada, excepto muy pocos casos, sin importancia, en que me fue inaccesible; y para conveniencia y guía del lector, se indica también la edición más moderna y manejable del mismo texto. (Romera Navarro 1928:III)

En cuanto a la organización de los materiales, Romera Navarro opta por dos criterios intercalados: el primordial es el cronológico, como ya hemos apuntado. La *Historia* de Romera se divide en siete periodos, cada uno de los cuales a su vez se subdivide de acuerdo con los géneros literarios principales. Esta división sólo se rompe para dedicar capítulos completos a determinados autores de singular importancia: Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Calderón de la

[194] Véase el apartado 6.7 de este mismo estudio.

Barca, Pereda y Galdós (en un mismo capítulo). De esta forma, lo histórico se combina con lo taxonómico:

> He puesto también la mira en un punto esencial y, a mi parecer, descuidadísimo hasta ahora: la presentación ordenada, clara y precisa del desenvolvimiento de cada uno de los géneros literarios, que es lo substancial y propiamente histórico. (Romera Navarro 1928:III)

Por otra parte, a diferencia de otras historias de la literatura anteriores, sobre todo del siglo XIX, la intención expresa de Romera Navarro no es hacer avanzar la investigación literaria, sino ofrecer un *status quaestionis* tan completo como le es posible. Para ello, en cada caso en que existe cierta polémica entre distintas posturas, Romera opta por abstenerse de dar su propia opinión, mostrando el panorama de la crítica sin intervenir: "Me he abstenido de tomar resuelto partido en las controversias no dilucidadas al presente; pero al tocar cualquier punto en que varíen las opiniones, las expongo concisamente" (Romera Navarro 1928:III).

Eso es, al menos, lo que afirma en su declaración de intenciones, ya que en el cuerpo de la obra mostrará clara preferencia por determinadas posturas, situándose por ejemplo cercano a los avances de Milá y Fontanals y de Menéndez Pidal en el campo de la épica medieval.

6.15.1.4.- Periodización

Los periodos en los que, a partir de ese inicio, se divide la *Historia*, muestran la concepción de Romera Navarro acerca de la literatura española: cabe distinguir en ella un primer momento de "orígenes de la literatura española" (los siglos XII-XIII), seguidos de otros dos periodos de consolidación que llevan a la "época clásica" (siglos XVI y XVII), la posterior "decadencia de las letras" (siglo XVIII) el "renacimiento de la literatura" en el siglo XIX. Además, la *Historia* incluye un breve repaso por la literatura española del primer tercio del siglo XX, aunque apenas llega a esbozar las líneas principales de Modernismo y Generación del 98, y no incluye a ninguno de los poetas de la llamada "Generación de 27".

Por otra parte, cabe señalar que, si bien Romera Navarro emplea repetidas veces el término "decadencia" para referirse al último tercio del siglo XVII y al XVIII en su conjunto, evitará emplear el sintagma "Siglo de Oro" y todas sus variantes, pese a lo cual, como hemos visto, los siglos XVI y XVII en su conjunto componen la que denomina "época clásica" de la literatura española.

6.15.2.- Análisis detallado:

6.15.2.1.- Edad Media

Como hemos apuntado, Romera Navarro comienza la obra con una introducción teórica general, seguida del desarrollo del primer periodo de la historia española durante el cual se produce el nacimiento de la raza (gracias a la unión de visigodos y habitantes indígenas) y de la lengua española (por evolución del *latín vulgar*). Sin embargo, durante esta primera época no puede hablarse de literatura española, ya que aún no se han producido los primeros monumentos en lengua castellana. Ello le sirve sin embargo para elogiar el influjo de los escritores hispanolatinos en la cultura romana ("fue mayor que el de todas las restantes provincias juntas. España era la más próspera y culta provincia de Roma", Romera Navarro 1928:4) así como la prosperidad de la cultura hispanoárabe ("Cuando el resto del Continente se hallaba en las tinieblas del fanatismo, del despotismo y la incultura, la España árabe, en particular Córdoba, mantenía encendida la antorcha de la más alta civilización", Romera Navarro 1928:7).

Sin embargo, la historia de la literatura española sólo comienza con la aparición de las primeras obras escritas en castellano, pertenecientes al género épico, en el que Romera Navarro sigue básicamente los criterios de Milá y Fontanals y Menéndez Pidal. En concreto, la primera obra a la que se refiere Romera Navarro es el cantar de gesta o *Poema de Mío Cid* ("escrito hacia el año 1140", Romera Navarro 1928:14), en el que se retrata al héroe castellano como adalid de la libertad individual y de la democracia frente a la arrogancia de los poderosos:

> Su popularidad [del Cid] se justifica, no sólo por aquellas cualidades viriles poseídas en grado eminente, sino también por haber sido el campeón de las libertades populares frente a los monarcas, el que desdeña y humilla su soberanía cuando la razón le asiste, y protege al pueblo. (Romera Navarro 1928:14)

Todas estas cualidades hacen del Cid el héroe nacional por antonomasia, representante de los valores fundamentales del pueblo, y adoptado por él como héroe. Esta identificación de pueblo e individuo permite a Romera Navarro repasar las características propias de la nación española (que se resume en la Castilla central). Entre ellas están varias de las propuestas en el siglo anterior por los historiadores románticos: el amor a la familia, el individualismo, el patriotismo y la religiosidad, así como los defendidos por Menéndez Pidal en su propio análisis del *Poema*: la lealtad monárquica compatible con la rebeldía frente a las injusticias:

> Comprende el *Poema del Cid* una perfecta síntesis del alma castellana y de las costumbres rudas y guerreras de la época: allí está descrito, junto a las perfidias y

> heroicidades del campo de batalla, el ambiente patriarcal de la familia castellana, cuya serenidad viene a romper una brutal felonía; allí tienen sincera expresión la entereza del carácter castellano, y su llaneza; su amor a la libertad, a la patria y a la religión; su piedad activa y batalladora; su profundo sentimiento de la dignidad humana; su espíritu aventurero; su lealtad al monarca, que no excluye la protesta enérgica contra sus arbitrariedades; allí tienen expresión, en suma, el alma toda y los ideales de aquel pueblo castellano. (Romera Navarro 1928:17)

Por todo ello, el *Poema de Mío Cid* se convierte en un monumento digno de ocupar un lugar singular en la historia de la épica hispánica. Además, y pese a que Romera Navarro había afirmado no valorar lo popular por encima de lo erudito, sí afirma que "La robusta savia popular vivifica el poema entero" (Romera Navarro 1928:17).

Menor importancia tienen en cambio los demás poemas épicos escritos en la misma época, como el *Poema de Fernán González*. Además, afirma, debió de haber muchos otros poemas extensos, que no se han conservado salvo cuando "fueron incorporadas, en prosa, a las *Crónicas* medievales" (Romera Navarro 1928:19), hipótesis que sin duda Romera Navarro toma de Menéndez Pidal, cuya obra sobre *Los siete infantes de Lara* sin duda conoce.

El mester de clerecía, y en especial Gonzalo de Berceo, ocupan también un lugar importante en la literatura popular española, pero más como evolución histórica que como producto estético. De hecho, ni siquiera el poeta riojano es considerado como un poeta, sino más bien como un versificador con ocasionales raptos de belleza, en especial en los *Milagros de Nuestra Señora*:

> Se habrá visto por lo que queda dicho, que Gonzalo de Berceo no es un gran poeta. Le falta potente fantasía soñadora. Por lo común sus versos son prosaicos. Mas a veces, tras larga sucesión de estrofas vulgares, enardecido el ánimo del poeta por el fervor místico, nos sorprende con un arranque intensamente poético; o, dejándose llevar de su temperamento realista, nos agrada con alguna descripción apropiada y bella de la naturaleza. (Romera Navarro 1928:26)

En cuanto a los orígenes de la lírica, también sigue las teorías de Menéndez Pidal al afirmar que "la poesía popular nació con la lengua castellana" (Romera Navarro 1928:27), y citando los escasos documentos conservados como prueba de la existencia de una lírica popular mucho más extensa de lo que hasta entonces se había considerado. Aparte de este origen popular, la lírica española se forma, como ya hemos apuntado, a partir de la influencia de dos escuelas peninsulares: la gallego-portuguesa y la catalana-provenzal. De hecho, este es uno de los escasos momentos en que Romera menciona

obras literarias no escritas en castellano, por las características propias de ambas lenguas:

> Por hallarse este idioma más adelantado en su desarrollo que el castellano y por parecerle a los poetas del resto de la Península más apropiado a por su dulzura y armonía en la expresión de los afectos, fue el idioma de la poesía lírica en toda España, con la excepción ya señalada de Cataluña. (Romera Navarro 1928:29)

Dentro de esta escuela destacan las *Cantigas* de Alfonso X, que "bastarían... para consagrar el nombre de Alfonso X" (Romera Navarro 1928:30). Sin embargo, el lugar del Rey Alfonso en la historia literaria española se sitúa en el apartado de la prosa, y en especial de la prosa histórica.

La segunda época de la literatura española es denominada "época didáctica", y abarca el siglo XIV. Esta época, que no supone un gran avance literario en general, destacan tres autores que caracterizan a todo el siglo: don Juan Manuel, el Arcipreste de Hita y Pedro López de Ayala:

> No puede considerarse el siglo XIV como un siglo de grandes escritores. Tres hay que dan una nota personal inconfundible, y tienen positiva importancia en la historia literaria: D. Juan Manuel en la prosa recreativa y didáctica, el Arcipreste de Hita en la materia y forma poéticas, y Pero López de Ayala en la narración histórica. (Romera Navarro 1928:43)

Además, esta época también ve la aparición del cantar de las *Mocedades del Cid* "que marca el punto final de la decadencia de la epopeya; su importancia es grande, sin embargo, por haber sido la fuente de las numerosas producciones modernas sobre el Cid en la literatura española y en la extranjera" (Romera Navarro 1928:43-4). Por lo demás, si esta época se caracteriza por el abandono de las anteriores influencias no castellanas, y el desarrollo del elemento didáctico-moralizante, más acorde con las características del propio espíritu del pueblo castellano, así como por el abandono casi definitivo de las forma populares castellanas:

> En conjunto, cabe decir que se acentúa la nota de nacionalidad, de castellanismo, en el fondo y en la forma; especialmente en la poesía, pues los temas galantes de la escuela gallegoportuguesa van cediendo lugar a los filosóficos y morales, fruto genuino del grave espíritu castellano; la lírica popular inicia su entrada en la literatura, con los cantares serranos y los cantares de ciegos del Arcipreste de Hita; y la lengua de Castilla acaba por reemplazar al gallegoportugués como lengua poética. (Romera Navarro 1928:44)

En la prosa, efectivamente, el modelo más destacable lo constituye don Juan Manuel, cuyo *Conde Lucanor* supone un gran avance en la lengua literaria castellana, en especial en el apartado de la prosa de ficción y del diálogo. Aparte de esta figura, la

prosa castellana está ocupada primordialmente por el género histórico, en el que Pedro López de Ayala crea las mejores páginas hasta el momento: "ofrecen un progreso considerable las [crónicas] escritas por el Canciller Pero López de Ayala" (Romera Navarro 1928:47).

Sin embargo, mucha mayor altura que los anteriores alcanza, a juicio de Romera Navarro, un autor cuyas dotes se emplearon en la poesía, en la que redactó todo un compendio de las formas populares empleadas hasta entonces, creando una obra que puede compararse con las mejores producciones de la literatura medieval europea. Se trata, obviamente, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y de su *Libro de Buen Amor*.

> Es el *Libro de Buen Amor* un vasto panorama satírico de la sociedad medieval, de la farsa del mundo con todos sus devaneos y locuras; farsa en la cual desemplea el Arcipreste de Hita un papel muy a su gusto. En torno a los dos personajes centrales del poema, se mueve y gira la muchedumbre española del siglo XIV. Literariamente, todos los elementos de la poesía medieval, todos los géneros poéticos, desde el devoto hasta el erótico, desde el aristofanesco hasta el sublime, y casi todas las formas métricas hasta entonces conocidas: todo ello se encuentra en la obra de aquel Arcipreste de Hita, que, como solitario gigante de la poesía, se destaca en la perspectiva literaria de la Edad Media. (Romera Navarro 1928:54-5)

Tras esta época didáctica, la literatura española entra en un periodo de transición hacia la modernidad, que ocupa todo el siglo XV y el comienzo del XVI, y durante la cual comienza a notarse la influencia del movimiento que posteriormente culminará en el Renacimiento. Además, esta época es singularmente importante en la historia de España, según Romera Navarro, ya que es en ella cuando se produce la definitiva unificación de la nación española, bajo el mandato de los Reyes Católicos, constituyendo así el núcleo de la España moderna

> Hemos de llamar la atención sobre un particular reinado dentro de este periodo, el reinado de los Reyes Católicos..., uno de los más trascendentales de la historia española: llévase a cabo la unidad nacional con la reconquista de Granada..., se descubre el Nuevo Mundo, inaugurándose su exploración y civilización, y se echan los cimientos de la organización social y política de la España moderna. (Romera Navarro 1928:59-60)

La literatura también responde a similares avances: el didactismo medieval es abandonado, se busca por primera vez modelos no en la poesía popular sino en la literatura clásica, y se percibe por primera vez la preponderancia del realismo sobre el idealismo, sobre todo en el género novelesco. En la lírica, el periodo está marcado por la poesía cancioneril, de origen y caracteres cultos, que ofrece ocasionales destellos de originalidad en medio de la monotonía (así, por ejemplo, las *Coplas* de Jorge Manrique). Y entre la lírica culta de influencia extranjera –dantesca, concretamente,

destaca la figura de Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna*, un autor y una obra que merece una valoración contradictoria por parte de Romera Navarro, quien alaba las intenciones renovadoras del poeta, aunque no tanto los resultados finales: "Dignas de singular aprecio fueron las aspiraciones artísticas de Juan de Mena, pero no le acompañó siempre el acierto en su ejecución". (Romera Navarro 1928:70)

Lo cierto es que la figura de Juan de Mena puede compararse, en su recepción, con la de otros "heterodoxo" de la literatura española, como Luis de Góngora, quien por cierto estaba siendo reivindicado por la Generación del 27 en el mismo momento en que Romera Navarro estaba redactando esta historia. Los dos escritores comparten su búsqueda de un lenguaje poético propio, y su exagerado retorcimiento:

> Quiso dar, y desde luego dio, novedad al estilo, y se excedió en las metáforas atrevidas y en las trasposiciones violentas de la frase; quiso darle majestad, y cayó en la hinchazón y énfasis grandilocuente de su admirado Lucano –hijo de Córdoba como él– y en el artificio enigmático que siglo y medio después había de caracterizar a otro cordobés glorioso, Luis de Góngora. (Romera Navarro 1928:70)

Siguiendo la tradición historiográfica anterior, Romera Navarro sitúa en este punto de su obra el análisis de los romances, cuyos documentos conservados son de esta época. En este punto, como prometió al comienzo, presenta las teorías principales contrapuestas: la teoría defendida por el romanticismo, y heredada por las principales corrientes de la filología europea, según la cual los romances son la poesía popular primitiva, a partir de la cual evolucionó la épica extensa; y la teoría pidaliana, evolución de las investigaciones de Milá y Fontanals, según la cual los cantares extensos precedieron a los romances, que son entonces fragmentos seleccionados y evolucionados de los cantares de gesta:

> Hasta fecha relativamente reciente (1874) los eruditos habían sostenido la opinión de que los romances fueron la primera manifestación de la epopeya castellana; que luego, recogiéndolos y fundiendo los del mismo tema, los escritores cultos de los siglos XII y XIII compusieron los largos cantares de gesta. Esta opinión es compartida aún por algunos respetables eruditos. El criterio más generalizado es el que defiende que los romances primitivos no son más que fragmentos desgajados de los antiguos cantares de gesta. (Romera Navarro 1928:75)

Lo cierto es que Romera Navarro no se posiciona a favor de ninguna de las dos teorías, aunque el hecho de que mencione en situación de igualdad la teoría pidaliana ya es sí mismo bastante significativo. De hecho, parece establecer su propia teoría intermedia, según la cual los romances pudieron ser a la vez anteriores y posteriores a los cantares de gesta:

> Ambas teorías nos parecen plausibles en lo que contienen de afirmativas: los romances pudieron preceder en algunos casos a los largos cantares de gesta, y aquellos del mismo tema ser refundidos en estos; unos pocos romances viejos son fragmentos de las antiguas epopeyas; la mayoría de ellos pudieron muy bien ser creación original. (Romera Navarro 1928:76)

Sea como fuera, lo cierto es que los romances se sitúan, en esta historia como en sus precedentes románticas, en un lugar central en el canon literario español, por su belleza popular y nacional. Con ello, Romera Navarro rinde tributo a la larga tradición que desde el primer romanticismo alemán había elevado a los romances a la calidad de obra maestra de la literatura española, precisamente por su carácter popular y nacional:

> El romance es el metro y género más castizo de la poesía española; y por su gran riqueza y mérito, figura entre los más importantes. En cuanto al Romancero popular, uno de los productos más originales y fuertes del pueblo español, bien merecen el conocido elogio de Hegel: "bella y seductora corona poética, que nosotros los modernos podemos poner junto a lo más maravilloso que produjo la clásica Antigüedad. (Romera Navarro 1928:79)

En cuanto a la prosa no ficticia, lo más destacado de la época lo constituyen los textos narrativo-didácticos del Arcipreste de Talavera, cuyo estilo realista y satírico lo vincula con el Arcipreste de Hita, y al mismo tiempo con *La Celestina*,

> En lo que sí parecen ambos Arciprestes de la misma familia es el genio alegre y malicioso, en la llama de pasión, en el tono burlón, en la facultad de apoderarse de las formas, del color y del movimiento y trasladarlos directamente, con arte impresionista, a las páginas del libro. (Romera Navarro 1928:94)
>
> ...en boca de los personajes, pone el lenguaje llano, vivo, elíptico, del pueblo, sus frasecillas vulgares y sus refranes. Con ello debemos al Arcipreste de Talavera la novedad notable de haber introducido el habla popular en la prosa literaria: en lo cual, como en otras cosas, había de imitarle después el genial autor de la *Celestina*" (Romera Navarro 1928:95)

Por otra parte, el siglo XVI es también el siglo del nacimiento de un género que ofrecerá grandes frutos en la literatura española: la novela. Romera Navarro destaca dos manifestaciones primitivas del género: la novela de caballería, que es heredera de la épica extranjera, un producto extraño en el suelo español pero que sin embargo lograría enraizar profundamente:

> Los orígenes de la literatura caballeresca están enlazados con la épica extranjera. La poesía épica castellana, por su verdad histórica, rigor geográfico y atmósfera realista, no podía servir de fuente a la novela de caballerías, donde la geografía es imaginaria, embrollada la cronología, capital el elemento maravilloso y completamente distinto todo el mundo de las ideas y sentimientos. (Romera Navarro 1928:97)

La segunda manifestación de la novela es en cambio plenamente española: se trata de la *Celestina*, que Romera Navarro considera como prosa de ficción en lugar de

cómo obra dramática. Además de considerarlo la primera obra que mezcla con éxito realismo e idealismo, su éxito popular y sus valores meramente estéticos la sitúan en lo más alto de la literatura española, compartiendo lugar con el *Quijote*: "Fuera del *Quijote*, no hay en toda la literatura española una novela que la aventaje ni siquiera la iguale. Y sólo con el triunfo del libro de Cervantes puede compararse el que obtuvo *La Celestina* dentro de España". (Romera Navarro 1928:105)

Precisamente al género dramático –al que no pertenece, recordemos, la *Celestina*– dedica Romera Navarro un capítulo, repasando los antecedentes dramáticos anteriores al siglo XVI. La primera obra considerada castellana es "el *Auto de los Reyes Magos*, de fines del siglo XII o de principios del siguiente" (Romera Navarro 1928:108). Sin embargo, el primer autor, el "patriarca del teatro español", es Juan del Encina. Romera Navarro resume así sus innovaciones en el drama español, situándolo en su contexto y en su lugar histórico:

> Resumiendo: a) Encina secularizó el drama; b) todas sus piezas fueron representadas en el palacio de los nobles, pero no ante el pueblo; c) en casi todas, los personajes son pastores, y auténticos en sentimientos y lenguaje; d) su inspiración es popular, y por lo tanto nacional y realista; e) sus representaciones profanas superan grandemente a las devotas; f) el elemento lírico y el cómico predominan en absoluto sobre el dramático; g) cada nueva obra suya significa por lo común un progreso sobre las precedentes; h) en su teatro están bosquejados los principales géneros dramáticos que después se han cultivado. (Romera Navarro 1928:112)

Tras Juan del Encina, y además de Lucas Fernández y del portugués Gil Vicente, el siguiente autor digno de mención en la historia del drama castellano es Torres Naharro, cuya *Comedia Himenea* es, en opinión del historiador, la mejor comedia del teatro antiguo español (es decir, del anterior a la revolución de Lope de Vega). Además, esta obra supuso un gran avance, precisamente en el camino hacia dicha revolución:

> Cabe afirmar que en la historia del teatro español no existe una producción que por sí sola represente tan considerable avance en el progreso dramático como la *Himenea*. Y no es sólo por su armonía de composición, sentido escénico, acción viva e interesante: es que, además, esta comedia no conserva en su factura, aparte los villancicos, ninguna nota del brevísimo teatro anterior. En todo, es su arte fino y novel. (Romera Navarro 1928:117)

Después de esta época de transición, afirma Romera Navarro, la nación y la literatura española daban el paso a la modernidad, entrando de esta manera en su época clásica.

6.15.2.2.- Siglos XVI y XVII

El siglo XVI trae consigo la implantación definitiva en España de un movimiento que, como acabamos de ver, se estaba gestando ya en la época anterior: el Renacimiento. Para la nación española, además, culmina la unificación lograda en el siglo anterior, y se inicia el periodo imperial, con la expansión a ambos lados del Atlántico.

> Desde fines del siglo XV los estados independientes de la España cristiana estaban fundidos en uno solo. Con el triunfo definitivo sobre los árabes y expulsión de los judíos... se consolidó la unidad territorial, política y religiosa de la nación española... El apogeo del imperio español puede señalarse hacia el año 1587. (Romera Navarro 1928:123-4)

Pero en opinión de Romera Navarro no es ésa la mayor grandeza que alcanza la nación española, sino la defensa de la religión, igualmente a ambos lados del océano:

> ...en la historia representa una grandeza mayor aún que su grandeza territorial: la grandeza espiritual de un pueblo que se desangra voluntaria y heroicamente por mantener la unidad religiosa de Europa... y que, finalmente, lleva a cabo la empresa inmortal de explotar, conquistar, cristianizar y civilizar a todo un nuevo mundo: América. (Romera Navarro 1928:124)

Ambos elementos, el de la expansión territorial y política, y el de la unificación religiosa, marcarán la historia y la literatura de la nación durante los dos siglos siguientes: "Estas notas del espíritu *nacional* y *religioso* aparecerán hondamente impresas en la literatura de la época" (Romera Navarro 1928:124). De esta forma, la literatura española adquiere sus características definitivas, basadas en los elementos constitutivos del alma nacional, y previstos ya en la literatura anterior a este periodo:

> En el reinado de Felipe II... aquel espíritu satírico desaparece, y la nota de gravedad literaria es casi general. En la contienda del reinado anterior entre el clasicismo pagano y el nacionalismo cristiano, éste queda dueño del campo; y la literatura presenta ya los caracteres distintivos del siglo de oro, es decir, el *realismo*, patente aun en los más antiguos monumentos literarios de España, el *nacionalismo*, sobremanera evidente en el drama, la *libertad artística*, con absoluta independencia del arte clásico o exótico, y la *nota popular* y *cristiana*. (Romera Navarro 1928:128)

Esta caracterización de la literatura española del siglo XVII viene a recopilar los rasgos que la historiografía literaria había atribuido a la literatura española a lo largo de todo el siglo XIX, como el nacionalismo y la religiosidad, que los románticos alemanes personificaban en la figura de Calderón, añadiendo además algunos que parecen específicamente tomados de la caracterización pidaliana, en especial el carácter realista de la literatura española desde "los más antiguos monumentos literarios de España". De esta forma, Romera Navarro parece situarse, también en este terreno, como compilador

de las distintas tendencias historiográficas que le preceden, optando por una caracterización ecléctica del canon.

Comienza Romera Navarro el apartado dedicado a la época clásica analizando la transformación de la poesía lírica española producida por la introducción del elemento italianizante a principios del siglo XVI. En este sentido, el historiador se muestra moderadamente favorable a la obra de Boscán –cuya destreza como poeta, más allá de su importancia histórica, cuestiona-, pero defiende en cambio apasionadamente la figura de Garcilaso, que no siempre había sido positivamente enjuiciada por los historiadores, en especial por los defensores del casticismo a ultranza. Romera Navarro encuentra prendas que defender tanto en la forma como en el fondo de la obra de Garcilaso; así, respecto al segundo aspecto, y en contra de las acusaciones de frialdad y artificialidad frecuentes en la crítica romántica, Romera propugna la sinceridad y sensibilidad del poeta:

> Si apartamos un grupo de sonetos, en elogio de algún amigo... y otro grupo de composiciones de puro arte intelectual, sin nota subjetiva y de escasa emoción, el resto de la obra poética de Garcilaso, es decir, la mayor parte de ella, es un eco sincero y doliente de su corazón enamorado. (Romera Navarro 1928:138)

Respecto al primer aspecto, es decir, a la forma externa, Garcilaso es para Romera uno de los poetas superiores de la literatura española, sólo igualado por Góngora en este campo:

> La lengua de Castilla fue en sus versos un instrumento maravillosamente flexible y musical. Y los poemas de Garcilaso poseen hoy la misma juventud y encanto que tanto celebraron sus contemporáneos y sucesores, la eterna juventud y encanto de la belleza. En la suprema magia del estilo, sólo Góngora le iguala. (Romera Navarro 1928:138)

La actitud positiva de Romera Navarro hacia Garcilaso y hacia la escuela italianizante en general (que sin embargo no le impide apreciar el valor de Castillejo en el género satírico), se extiende lógicamente a Fray Luis de León, un escritor hacia el que, por su inclinación religiosa, incluso los críticos más casticistas sienten predilección. De hecho, la admiración de Romera Navarro por Fray Luis se aplica por igual a las obras en prosa (y muy singularmente a *Los Nombres de Cristo*), y a sus versos:

> Tan incomparable como la melodía de los versos, es la sencillez, esa clásica sencillez que producen la moderación, el buen gusto y la técnica perfecta. Daba fray Luis su valor a la forma. En verso y en prosa era escritor reflexivo, esmerado, que seleccionaba los pensamientos, los vocablos, a la disposición de la frase, como artífice que labrase en oro. (Romera Navarro 1928:152)

También en la rama mística de la literatura se sitúa San Juan de la Cruz, quien aunque es ciertamente apreciado por Romera Navarro, sin embargo no llega al nivel de Fray Luis de León. Con todo, Romera reconoce que San Juan de la Cruz "no se parece a nadie, ni de nadie tiene reminiscencias, excepto de los profetas bíblicos: sus *dolces ojos, de mirar cansados*, no están en los libros ni en el mundo, sino clavados en el cielo" (Romera Navarro 1928:156). Por su parte, Fernando de Herrera, que había gozado de la predilección de los historiadores durante el romanticismo, destaca en el ámbito del sentimiento patriótico, campo en el que Romera no le niega el calificativo de "El Divino" que le concede la tradición:

> Lo verdaderamente notable y característico de la labor de Herrera el Divino, en lo que aventajó a todos, es en la expresión del sentimiento patriótico. (Romera Navarro 1928:160)
>
> Ostentó Herrera toda la magnificencia de la lengua española... Y la entonación grandilocuente, llena de pompa y majestad, ha caracterizado su estilo, llamado *herreriano* e imitado por otros poetas. (Romera Navarro 1928:163)

En el terreno de la prosa no ficticia también se observa similar subdivisión entre géneros místicos y géneros históricos. Entre los primeros destacan Santa Teresa y Fray Luis de Granada, mientras que en el segundo campo el siglo XVI ve aparecer al primer historiador "verdaderamente moderno" por su documentación crítica y su metodología científica –Jerónimo Zurita-, así como al "más grande de los historiadores españoles... el Padre Juan de Mariana" (Romera Navarro 1928:175)

Santa Teresa por su parte es alabada tanto por su capacidad para atender a lo divino y a lo humano al mismo tiempo ("Nadie, como Teresa de Jesús, supo levantar los ojos al cielo, y luego descender a las menudencias de la vida corriente y moliente" (Romera Navarro 1928:187), como por su lenguaje mundano, doméstico ("El lenguaje de Teresa de Jesús es el lenguaje familiar de las personas cultas de su época. Escribe como habla" (Romera Navarro 1928:188). Fray Luis de Granada queda, en opinión de Romera Navarro, un paso por detrás de ella o de Fray Luis y San Juan de la Cruz, aunque en cuanto al estilo lo considera "de los escritores del siglo XVI que más contribuyeron a fijar el periodo castellano" (Romera Navarro 1928:192).

La poesía lírica española sufrió una importante transformación a comienzos del siglo XVII, con la aparición de nuevas corrientes literarias, y en especial con el triunfo de la escuela gongorista, que llevó a muchos poetas a la imitación del poeta cordobés, y a otros, como Quevedo, a la oposición al mismo desde posturas opuestas. La opinión de

Romera Navarro sobre Góngora, con haber heredado el tópico de las "dos etapas" en su poesía, sin embargo es la propia del final de los años 20, al menos entre los ambientes estéticamente abiertos y avanzados, es decir, su consideración como gran poeta, pese a las posibles exageraciones de estilo; es su falta de medida, precisamente, lo que lo aleja de la elegancia de sus inmediatos predecesores, Juan de Mena y Fernando de Herrera:

> Hablemos de Góngora culterano. Este gran poeta tenía un ideal artístico: elevar el tono de la poesía, ilustrándola con erudición y con conceptos peregrinos, enriqueciendo el lenguaje poético con voces y giros que lo distinguiesen de la prosa. Era la misma aspiración que habían abrigado Juan de Mena y Fernando de Herrera. Pero a pesar de su genio, faltábale a Góngora la cultura y moderación de aquellos predecesores. (Romera Navarro 1928:277)

A pesar de ello, Romera Navarro es consciente tanto de la importancia histórica de Góngora en su propia época, como de la que estaba ganando precisamente a principios del siglo XX en la literatura europea, y así lo hace notar:

> Veían en Góngora sus coetáneos al supremo maestro de la lírica, como en Lope de Vega al maestro del drama, y en Cervantes al maestro de la novela. Y su grandísima autoridad, y la melodiosa magia de su estilo (esa magia lírica de Góngora que le hace el más admirado de nuestros clásicos entre los poetas de hoy, en España y Francia), contribuyeron a extender el culteranismo, no sólo en la lírica sino también en la prosa y en la oratoria sagrada. (Romera Navarro 1928:279)

Con todo, Romera Navarro coincide en considerar el culteranismo (en especial el que se deriva de la imitación de Góngora, más que el del propio Góngora) como una "enfermedad" literaria, el "mal gusto del siglo" que se contagió a todos los géneros y prácticamente a todos los autores, haciéndoles olvidar la verdadera raíz de la belleza –a juicio de Romera Navarro-: la sinceridad en la expresión de los sentimientos, y no el alambicamiento de la forma.

> Fue una moda, mejor diríamos, una enfermedad literaria; y tan grave, que casi acabó por matar la lírica española. Embriagados en el desenfreno de libertades, los gongoristas desviaron la poesía de su verdadero cauce: la emoción. Aguzaron el ingenio por hallar nuevos modos de belleza, pero buscándolos en las sutilezas intelectuales, sin ser íntimos ni profundos. (Romera Navarro 1928:279)

Además, el culteranismo contribuyó a crear, por oposición, un movimiento de características diversas, pero igual desviación sobre la normalidad literaria: el conceptismo, encabezado por Quevedo.

> El mismo mal gusto de la época que había originado el culteranismo, dio también nacimiento a otra errada tendencia muy semejante: el conceptismo, que domina particularmente en la prosa... En sus defectos se parece al culteranismo, siendo igualmente oscuro, pero se diferencia de él por ser, no un preciosismo lingüístico, sino un preciosismo en las ideas: el culteranismo es amanerado particularmente en la forma, el conceptismo en el fondo. (Romera Navarro 1928:280)

Romera Navarro es igualmente crítico con ambos movimientos, aunque los dos autores principales le merecen una opinión diferente. En efecto, si Góngora despertaba una mezcla de admiración y recelo, hacia Quevedo parece sentir una indisimulada admiración. Sólo lo amoroso se resistía a su ingenio ("las delicadezas y ternuras del amor, no fueron jamás su fuerte", Romera Navarro 1928:291): en los demás –la novela picaresca, la poesía moral y sobre todo el género satírico-, Quevedo apenas tiene rival ni en el contenido ni en la expresión:

> Quevedo fue el literato más culto, más sabio, de la época clásica. En la variedad de dotes geniales, sólo le iguala Lope de Vega. En la variedad de estilos y maneras para adaptarse a los géneros más diferentes, no le ha llegado ningún escritor de España: puede escribir como un sabio o como un santo, con austeridad que impresiona, y puede escribir con primor y delicadeza, y también con la procacidad de la canalla rufianesca. (Romera Navarro 1928:302)
>
> La riqueza de su lenguaje sólo admite comparación con la de Cervantes, Tirso o Gracián: todo el castellano parece vertido en las obras de Quevedo, desde los vocablos más exquisitos y señoriles hasta los ásperos y soeces. (Romera Navarro 1928:303)

Aparte de la poesía lírica, el siglo XVI vio el florecimiento de dos géneros que alcanzarían la mayor altura en la edad clásica española: la novela y el drama. Ya en el siglo anterior se había desarrollado la novela de caballerías, que alcanzarían un gran éxito de público al satisfacer el caballerismo español; a él se uniría posteriormente el género pastoril y, sobre todo, la novela picaresca, que por su realismo es más propia del talante español que los demás, de carácter idealista. De esta forma, la novela picaresca se explica como un contrapeso a los géneros narrativos previos:

> Frente a las idealizaciones y fantasías de la novela caballeresca y de la novela pastoril, se presenta la realidad viva en la novela picaresca. Entraña ésta una reacción contra los libros de caballerías, y el amor, asunto principal en las otras novelas, apenas tiene entrada en la picaresca. (Romera Navarro 1928:216)

Singular importancia histórica y estética tiene el *Lazarillo de Tormes*, "modelo de la novela picaresca, origen de la novela moderna de costumbres" (Romera Navarro 1928:218). En el *Lazarillo*, además del ya citado realismo español, se observa una nueva muestra de la lengua popular empleada como medio literario, al igual que sucedía en la *Celestina* o en el *Corbacho*:

> No se puede decir que el *Lazarillo* sea el tipo más puro de la prosa castellana del género familiar en el siglo XVI, como lo son las *Epístolas* de Antonio de Guevara y las *Cartas* de Santa Teresa de Jesús; es el tipo del lenguaje popular más expresivo y vigoroso. (Romera Navarro 1928:219)

Frente a la originalidad y la frescura del *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache* ofrece cierta "gracia e inventiva", pero de orden estéticamente inferior. En cambio, en el

apartado del estilo, "el lenguaje no es popular como en el *Lazarillo*, sino literario, y tan natural, castizo y elegante que sólo Cervantes pudo manejarlo con superior maestría" (Romera Navarro 1928:225)

Pero evidentemente el mayor fruto que la novela iba a producir en la literatura española había de deberse a Miguel de Cervantes, autor central en el canon literario de Romera Navarro. De hecho, es significativo que Cervantes sea el primer autor a quien dedica un capítulo independiente, analizando su biografía, sus obras de todos los géneros y, por supuesto, el *Quijote*. Así, en el teatro por ejemplo, Romera Navarro repite una opinión que se había hecho popular durante el siglo anterior: la de la superioridad de los "entremeses" de Cervantes sobre sus comedias extensas:

> El ligero argumento de estas piececillas no puede dar idea de su mérito excepcional. Lo importante y admirable es la ejecución: el minucioso estudio de las costumbres, que tienen nueva vida en la escena, la gracia y verdad de las situaciones, la intensa humanidad de aquellos caracteres que proceden con tanto desembarazo y donaire, el diálogo chispeante, el primor de los detalles, y el conjunto que no puede ser más armonioso ni más artístico. (Romera Navarro 1928:246)

Del mismo modo, las *Novelas ejemplares* preferidas por Romera Navarro son aquellas en las que más se manifiestan el realismo y el popularismo, como "La Gitanilla" o "Rinconete y Cortadillo"; sin embargo, reconoce que "El *Coloquio de los perros* es la novela ejemplar más meditada de Cervantes; aunque, más bien que novela, es película o serie de cuadros vividos. Posee un valor episódico y narrativo incomparable" (Romera Navarro 1928:256).

Pero, como ya hemos apuntado, es en el *Quijote*, "el libro más famoso y universal tal vez después de la Biblia" (Romera Navarro 1928:256). Esta obra viene a ser una compilación de los géneros novelescos anteriores, pero sobre todo es la puerta hacia la novela moderna. Romera Navarro parece inclinarse hacia la postura de quienes juzgan el *Quijote* como una tragedia: la de su personaje principal, figura que destaca por su riqueza y por su simbolismo: "Su figura es más dolorosamente trágica que cómica. Y siempre nos parece sublime" (Romera Navarro 1928:263).

> Y en medio de todo este mundo vivo y moderno, ¡cómo se destaca la figura medieval del loco y sublime caballero!... En los primeros capítulos de la novela, don Quijote es una caricatura francamente burlesca de los caballeros andantes; apenas resulta otra cosa que un loco divertido. Después, su personalidad se va haciendo más rica, intensa y humana, hasta alcanzar toda su soberana grandeza en la segunda parte del libro. (Romera Navarro 1928:261)

El resultado es una obra que supera los ámbitos de lo nacional, alcanzando la universalidad y la intemporalidad a través del reflejo de lo humano en toda su magnitud:

> ...no es el libro de una escuela literaria, de un pueblo particular o de una determinada época, sino el libro universal. Su forma y carácter es español, y español del siglo XVII, mas su fondo y substancia es de la humanidad de todos los tiempos. (Romera Navarro 1928:266)

Como hemos visto, por tanto, Romera Navarro sitúa, como la gran mayoría de los historiadores, al *Quijote* en el centro del canon; para ello, se basa en el análisis de los personajes principales como representantes de rasgos opuestos de lo humano, y haciendo una interpretación trágico-alegórica de la obra, pero que no la reduce a ser representación de lo nacional español, sino universal.

El segundo género en el que la literatura española alcanzó las cotas más elevadas es el del teatro. Hemos visto ya cómo Romera Navarro presentaba los antecedentes inmediatamente anteriores a la transformación desarrollada por Lope de Vega, desde Juan del Encina a Torres Naharro. El siguiente paso en la evolución del teatro lo protagonizan Lope de Rueda (cuya fama "descansa exclusivamente en las piececillas breves, modelos de naturalidad y humorismo, que él nombró *pasos*", Romera Navarro 1928:197), y Juan de la Cueva, quien "introdujo la materia épica nacional en el teatro, es decir, tomó de las leyendas históricas los asuntos de tres dramas" (Romera Navarro 1928:200).

En ese punto de la historia es donde surge la magna obra de Lope de Vega, "Después de Cervantes, el más grande de los ingenios españoles" (Romera Navarro 1928:305), obra magna en extensión y en profundidad:

> En la última década del siglo, aparece Lope de Vega, y aprovechando los ensayos anteriores e introduciendo innovaciones, con el soplo de su genio da un súbito e inesperado esplendor al teatro con la *comedia nueva*. Es él quien crea y fija las normas definitivas del drama español, en espíritu, orientación, pormenores y carácter (*realista* en el fondo y en los detalles al reflejar la vida y la naturaleza, *romántico* al prescindir de los moldes y preceptos de los clásicos grecolatinos). (Romera Navarro 1928:129)

Además de sus méritos como poeta lírico (muy superiores a los de su narrativa), es efectivamente en el teatro donde Lope de Vega logra sus principales méritos. A él se debe, apuntaba Romera Navarro, la fundación del teatro nacional, basado en las características propias del espíritu español del XVII que Romera enumeraba más arriba: el realismo, el romanticismo, la caballerosidad, la libertad artística...

> Fue Lope de Vega el fundador del drama nacional, en cuanto fijó sus normas definitivas. Abarcando todos los elementos dispersos del teatro anterior e introduciendo

> innovaciones, creó aquel drama español, realista en el fondo y en los detalles al reflejar la vida y la naturaleza, romántico al prescindir de los moldes clásicos y campear sin trabas la fantasía del poeta. (Romera Navarro 1928:320)

Con estas apreciaciones, Romera Navarro continúa la línea de historiadores que, desde mediados del siglo XIX, concedían a Lope de Vega la supremacía en el campo del drama, en paralelo o incluso por encima de Calderón, como veremos. Con todo, Romera Navarro hace a Lope la misma crítica que sus antecesores: su excesiva precipitación y su productividad exagerada, que al mismo tiempo que lo convierte en un monstruo por la cantidad de obra producida, reduce la calidad estética de muchas de sus obras individualmente consideradas:

> Lope de Vega es un genio inmortal. Pero todo su teatro no es, ni podía ser, perfecto, dada su enorme extensión. La mayoría de sus obras se resienten de la precipitación con que fueron escritas... Se ha convenido unánimemente en que la exposición, en las obras de Lope, es inmejorable; el desarrollo de la acción, desordenado a veces; el desenlace, a menudo hecho con precipitación. (Romera Navarro 1928:324)

Lope de Vega no está solo en su renovación del teatro nacional español: Romera Navarro dibuja un completo canon de la literatura dramática de la edad clásica, en la que Lope de Vega ocupa el lugar central, seguido por Tirso de Molina y Calderón, por Rojas, Alarcón y Moreto después, y por innumerables dramaturgos de segunda y tercera fila a continuación:

> ...en esta empresa gloriosa le acompañan, o le siguen, Tirso de Molina, grande sobre todo en la creación de caracteres, en el primor de los detalles, en la musa cómica y en el manejo de la lengua, y Calderón, el mayor de todos en lo simbólico y profundo, y en la intensidad trágica. Son los tres genios creadores del teatro español. Lugar inmediato a ellos corresponde a otros tres grandes talentos dramáticos: Ruiz de Alarcón, insuperable en la comedia de carácter o psicológica, en el pensamiento moral y en el refinado gusto; Rojas, creador de la *comedia de figurón*... insigne poeta cómico, muy original en la concepción de asuntos y tipos; y Moreto, maestro en la pintura de los afectos naturales, en el análisis y desarrollo de las pasiones, y en la técnica teatral. (Romera Navarro 1928:130)

Tirso de Molina es por lo tanto el siguiente autor, cronológica y estéticamente, en aparecer en la nómina de autores dramáticos del Siglo de Oro. Su valor no se debe únicamente a que, como Lope de Vega, fue tremendamente prolífico ("De no haber existido Lope... sería Tirso el poeta dramático más fecundo en la historia literaria de Europa", Romera Navarro 1928:332), sino también por la complejidad psicológica de sus personajes, por su estilo libre de culteranismos y por la creación de un personaje como el don Juan,

> ...una de las grandes creaciones en la literatura universal; dentro de la moderna, sólo don Quijote, Hamlet y Fausto le igualan en originalidad, profundidad y

> universalidad; y de los cuatro, don Juan es el personaje más veces copiado e imitado en las letras y en las artes. (Romera Navarro 1928:343).

Así, y aunque su obra está afectada por el mismo defecto de precipitación y falta de plan que aqueja a Lope de Vega, Tirso de Molina se sitúa en una línea inmediatamente inferior al Fénix, entre otros aspectos por la brillantez de su diálogo, que "en el verso corresponde al de Cervantes en la prosa" (Romera Navarro 1928:346).

Tras él, Romera Navarro sitúa a Ruiz de Alarcón, a quien dedica igualmente un capítulo monográfico y a quien considera como "el gran moralista del teatro clásico. No sólo se propone divertir, y divierte como los demás, sino también acompañarla enseñanza al deleite" (Romera Navarro 1928:355). Además, a diferencia de sus antecesores inmediatos, Alarcón es un autor de composición sosegada y orden en la disposición, y mucho menos prolífico por tanto, que prefirió el retrato de personas y situaciones cotidianas a los intrincados enredos que solían desarrollar en sus comedias los dramaturgos de la época.

> El arte de Alarcón es más sobrio que el de sus contemporáneos. En el plan, suele desarrollar una sola intriga, y no dos o más entrelazadas como entonces se hacía... Alarcón, más independiente en su arte, buscó la poesía en los hechos de la vida cotidiana; en sus comedias –no en los dramas– rehuyó sistemáticamente lo excepcional, y se encariñó con lo natural y corriente. (Romera Navarro 1928:357-8)

Entre los dramáticos de segunda fila de esta época se encuentra Guillén de Castro (reseñable en especial por sus *Mocedades del Cid*, reflejo del impulso caballeresco español que perdura en los romances); Vélez de Guevara, cuyas obras destilan igualmente la esencial del espíritu nacional, o Pérez de Montalbán, quien comete los mismos errores de precipitación que Lope y que Tirso, aunque sin igual talento. Un peldaño por encima de los anteriores se encuentran Rojas Zorrilla y Moreto: el primero destaca por su *Del rey abajo, ninguno*, por sus "comedias de figurón" y su capacidad para crear nuevos argumentos; el segundo, por la psicología de sus personajes y sus comedias de carácter.

Pero el único dramaturgo capaz de situarse –casi– a la altura de Lope de Vega es Calderón de la Barca, cuya valoración a lo largo de los siglos había sido fluctuante, como bien sabemos, y como bien sabía también el propio Romera Navarro, que demuestra conocer el proceso de exaltación de la obra calderoniana durante el romanticismo, y su posterior equilibrio con otros autores, principalmente Lope de Vega y Tirso:

> Calderón es el dramaturgo de fama más sostenida. En la crítica literaria, los románticos alemanes le ensalzaron como a un semidiós de la dramática, superior a todos

> los antiguos y modernos. Luego, los eruditos españoles e ingleses colocaron a su lado justamente a Lope de Vega y Tirso de Molina. Para el pueblo, Lope de Vega fue el ídolo mientras vivió, pero a poco de morir se puso el sol de su fama; hoy, el pueblo le ignora. Calderón fue en su tiempo, y continúa siéndolo, el ídolo de la gente española: su nombre corre de boca en boca, de corazón en corazón, como el de Cervantes. De ningún escritor conoce nuestra gente tantas frases de memoria, como de Calderón. Lope de Vega es, sin duda, el genio más extraordinario; Calderón, el más representativo y nacional. (Romera Navarro 1928:396-7)

Así, Calderón se sitúa, por su atractivo popular y su representatividad de lo nacional y cristiano, a la par de Lope de Vega, cuyo genio es, no obstante, superior. La balanza entre ambos genios parece equilibrada, y a ellos se ha unido además Tirso de Molina, formando un triunvirato en el centro del canon dramático, en el que sin embargo corresponde a Calderón el ser aclamado por el pueblo, precisamente por ser el más nacional de los tres.

En cuanto a los méritos particulares de Calderón, Romera Navarro destaca en primer lugar sus "autos sacramentales", en los que "ha llegado a las más excelsas cumbres de la poesía y del simbolismo religioso. En ellos pueden admirarse los vuelos más sublimes de este inmortal poeta" (Romera Navarro 1928:385). Lo mismo puede decirse de otro género teatral establecido por Lope de Vega: la comedia de capa y espada:

> En las comedias de capa y espada, Calderón no tiene rival: nadie le sobrepuja en la descripción de los usos y costumbres, y ninguno le llega en el interés de la fábula, en la habilidad para conducirla de sorpresa en sorpresa, de lance en lance, y en darle a aquella madeja de graciosos enredos una solución oportuna y artística. (Romera Navarro 1928:388)

En resumidas cuentas, y a pesar de ciertos defectos y exageraciones de su estilo –heredadas del movimiento culterano-, obras como *La vida es sueño* o los autos sacramentales hacen de Calderón el autor más representativo del pensamiento y las creencias cristianas del pueblo español. Esta interpretación de Romera Navarro es sorprendentemente similar a la de los primeros románticos, y de hecho lo expresa en términos similares, y resaltando los mismos aspectos: religiosidad, sentido del honor, patriotismo, lealtad...

> No sólo es el poeta católico por excelencia, sino el mayor poeta dramático del cristianismo. Es también el gran poeta nacional: la obra de Calderón es la síntesis más completa, si bien con rasgos idealizados, del espíritu de la raza española. Ninguno otro ha presentado de manera tan constante y enérgica los sentimientos y los impulsos de la España tradicional, su religiosidad, patriotismo, lealtad al monarca, sentido profundo de la dignidad personal, concepto exagerado del honor. (Romera Navarro 1928:397)

El análisis de la Edad Clásica de la literatura española termina con un capítulo dedicado a los prosistas. Y en dicho capítulo no podía faltar, por supuesto, un capítulo dedicado a Baltasar Gracián, por quien, como hemos apuntado, sentía Romera Navarro una especial admiración, que le llevaría a editar varias de sus obras en las décadas siguientes, entre ellas el *Criticón*, que considera "quizás la más notable novela filosófica escrita en lengua alguna" (Romera Navarro 1928:407)

> *El Criticón* es una de las grandes obras de la literatura española, y desde luego nuestra mejor novela alegórica. En aquel vastísimo panorama del mundo físico y moral, de paisajes de la naturaleza y de lugares imaginarios, de hechos reales y de ficciones de la mente, se pasa revista a los hombres y a la civilización moderna con intensidad y brillantez insuperables. (Romera Navarro 1928:410)

Romera Navarro sitúa a Gracián en el contexto de la escuela conceptista, y lo alaba precisamente por haber llevado al extremo las características propias de esta escuela: la brevedad y la concisión, aun en contra de la claridad:

> Nuestro admirado Gracián es de los escritores más substanciosos, originales y brillantes de España... En riqueza y propiedad de voces y de locuciones, es un maestro del habla castellana. La cualidad característica de su estilo es la concisión. Es el más conciso de todos; bastante más que el mismo Quevedo. (Romera Navarro 1928:412)

6.15.2.3.- Siglo XVIII

El siguiente periodo de la literatura española es calificada como una "época de decadencia", en oposición a la anterior, el Siglo de Oro o "época clásica" de la literatura española. Al igual que en los casos anteriores, Romera Navarro realiza una introducción histórica que sirve como contexto para el posterior análisis literario. Así, el historiador presenta las causas y la evolución de la decadencia política e ideológica de la nación española, primero política, luego social y moral, e igualmente religiosa: un doloroso contraste con la grandeza de los siglos pasados:

> La decadencia del imperio español, latente ya en el pueblo a principios del siglo XVII, empezó a manifestarse poco después en la política exterior, y más tarde en la literatura. Aquellos ejércitos españoles que habían vencido al mundo durante un siglo, comenzaron a sufrir derrotas y a perder territorios; la primera diplomacia de Europa no era ya la española, sino la francesa; el dominio del mar no pertenecía ahora a España, sino a Inglaterra. El pueblo español del siglo XVI, austero y frugal, se convirtió en un pueblo amigo del lujo y de los placeres. Un general escepticismo en su ideal político de establecer una monarquía universal, que, tras defender durante un siglo sacrificándolo todo, veía ahora caído y maltrecho; escepticismo en materias religiosas, viendo los españoles que a pesar de haberlo dado todo por la causa de la fe, por la unidad católica de Europa, el cielo les había abandonado: fue una reacción, extremada y general, contra el idealismo del pasado. (Romera Navarro 1928:419)

De esta forma, aunque la época que lleva por título "Decadencia de las letras" abarca los siglos XVIII y principios del XIX, lo cierto es que la decadencia –al menos la

sociopolítica– había comenzado ya en el siglo XVII. De hecho, "La decadencia de la nación llegó a su más bajo y turbio nivel en el reinado de Carlos II (1665-1700), último descendiente por línea masculina del invicto y poderoso emperador Carlos V" (Romera Navarro 1928:420). El siglo XVIII, así, sería una continuación de la lamentable situación a la que se había visto reducida la nación española al final del siglo anterior.

Literariamente, el siglo XVII se caracterizaba como hemos visto por la aparición y expansión de diversas corrientes de "mal gusto" barroco: el culteranismo y el conceptismo, principalmente. El siglo XVIII, por su parte, se configurará alrededor de dos polos estéticos: el francés, que pretende resucitar a la literatura española mediante la introducción de nuevos modelos y géneros, y el nacional, que aspira a lograrlo mediante la repetición de los moldes aplicados con éxito en los dos siglos anteriores. Ambas escuelas lograrán sus éxitos puntuales, como veremos, pero en general el siglo XVIII se situará estéticamente muy por debajo de los que componen la "edad clásica":

> Todo el siglo XVIII es de lucha entre el bando nacional y el bando de los afrancesados, en la política y en la cultura. No es siglo de producción de obras de amena literatura, de verdadera creación artística, como lo habían sido los precedentes, sino de crítica literaria, de erudición, de investigación histórica, y, en más humilde escala, de cultivo de las ciencias. La literatura de aquel siglo es la menos original y valiosa de nuestra historia moderna. No faltaron, sin embargo, algunas figuras de considerable relieve en el drama y en al poesía lírica. (Romera Navarro 1928:421)

En todo caso, Romera Navarro, como los historiadores románticos, parece situarse siempre más cerca de la escuela que defiende lo nacional que de la que propugna el afrancesamiento; de hecho, en varias ocasiones califica a esta corriente y a sus planteamientos como "contrarios al espíritu español", tal y como éste se había manifestado en la poesía épica y dramática –"romántica" y nacional– de los siglos anteriores:

> En la crítica de esta centuria se hace la revisión de valores de los clásicos castellanos, mas con criterio comúnmente errado y negativo, por haberse examinado aquéllos desde el punto de vista académico y seudoclásico francés, tan contrario en su índole al alma y arte españoles. (Romera Navarro 1928:423)
>
> *La Poética* de Luzán, considerada en conjunto, es obra de mérito por su erudición y razonada crítica, pero yerra en el punto fundamental de aplicar las reglas clásicas al arte eminentemente libre, romántico y nacional de nuestros autores del siglo de oro. (Romera Navarro 1928:424)

A esta crítica general escapa, entre otras, la obra teatral *Raquel* de García de la Huerta, que a pesar de tomar como modelo la tragedia francesa rescata buena parte de la esencia del drama del Siglo de Oro, en especial por tomar como tema la historia

nacional. De ahí su gran éxito de público, que contribuyó a la consolidación de la tragedia neoclásica:

> La *Raquel* aventaja en mucho, efectivamente, a las demás tragedias de la época en el plan y los caracteres, en el interés y la versificación. Tiene rasgos de intensa emoción y arte, caracteres bien delineados, alteza en los pensamientos y trozos de poesía magnífica. (Romera Navarro 1928:429)

También Leandro Fernández de Moratín es salvado de la quema por Romera Navarro, pese a su afrancesamiento político y su respeto total a las normas neoclásicas. En él, Romera encuentra un dramaturgo elegante, totalmente ajeno a la corriente nacional pero capaz de crear obras trabajadas, simplemente correctas

> Tiene más arte que imaginación y sentimiento. Sus principios clásicos de la comedia, *una acción sola, en un lugar y en un día*, los practicó al pie de la letra, logrando escribir comedias de suma perfección técnica, pero frías. Era demasiado reflexivo para el arte, que requiere sobre todo espontaneidad y emoción. Afrancesado en la política, no lo fue sin embargo en la literatura. (Romera Navarro 1928:435)

Estas virtudes, moderadamente alabadas por Romera Navarro, sitúan a Moratín como el mejor dramaturgo de su época, y aun el mejor después de la edad clásica, al menos en el campo de la forma meramente externa: "Durante un tercio de siglo, hasta la aparición del romanticismo, Moratín fue el modelo en que se inspiraron los dramaturgos. Y continúa siendo todavía maestro del lenguaje, de la fina ironía, del arte equilibrado y del estilo" (Romera Navarro 1928:436).

Por su parte, los escritores de tendencia nacional son generalmente considerados por encima de sus contemporáneos neoclásicos. El caso más evidente es el de Ramón de la Cruz, autor de sainetes que vienen a continuar el estilo y los principios esenciales del entremés del teatro anterior. Una vez más, Romera Navarro sigue a los historiadores precedentes al afirmar la superioridad de este autor, de inspiración y éxito popular, realista y nacional:

> El teatro del D. Ramón de la Cruz, tirano de la escena por su inmensa popularidad, representa el triunfo del realismo y de la libertad en la creación artística, del humorismo y espíritu satírico del genio nacional, sobre el arte académico y fría imitación de lo francés: el triunfo, también, del habla popular, sobre el lenguaje puramente literario y campanudo de los escritores ultraclásicos. (Romera Navarro 1928:433-4)

Esto respecto al teatro; en el caso de la prosa, el panorama tampoco es muy esperanzador: predomina la crítica, la erudición y el cientifismo sobre la creación literaria y la belleza artística, exceptuado el género de la sátira, que adquiere gran presencia durante este siglo. En este género destaca la figura de Torres y Villarroel, de

quien Romera destaca las *Visiones y visitas con D. Francisco de Quevedo por la Corte* y, sobre todo, la *Vida*, obra curiosa entre otros méritos por su sinceridad:

> El libro más importante de Torres y Villarroel es la historia de su propia *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*... Es notable la franqueza con que el autor nos habla de su vida y carácter, curiosas las noticias de la época mezcladas al relato, muchos los donaires geniales y grande la pureza, amenidad y desenfado de su estilo picaresco. (Romera Navarro 1928:440)

Menor importancia tiene en la *Historia* la figura de Cadalso –aunque Romera Navarro no muestra hacia el la repulsión que venía siendo tradicional en los historiadores precedentes-: de hecho, se le considera como uno de los "los precursores del romanticismo español, por sus *Noches Lúgubres*, especia de elegía en prosa, patética, febril, de desgarradoras efusiones líricas y ambiente sepulcral" (Romera Navarro 1928:440).

En el campo de la crítica, la erudición y la ciencia sobresalen los nombres de Gaspar Melchor de Jovellanos, Pablo Forner o Feijoo, mientras que en la prosa de ficción el *Fray Gerundio de Campazas* del Padre Isla es la única que "ha conseguido el aprecio y elogio de nuestro tiempo" (Romera Navarro 1928:445).

En el estudio de la poesía neoclásica, Romera Navarro distingue entre la primera mitad del siglo XVIII, en la que "el estilo conceptuoso y culterano que inicia la decadencia de la poesía en el siglo XVII continúa prevaleciendo" (Romera Navarro 1928:448), en cambio, en la segunda mitad del siglo aparece un nuevo grupo de poetas que lucha por purificar el lenguaje poético, ya sea a través de la recuperación de las formas castizas, o del desarrollo de modelos afrancesados, y que por ello mismo merecen cierta aprobación por parte de Romera Navarro, aun cuando los resultados son poco brillantes:

> En la segunda mitad del siglo, tenemos un grupo de poetas que se distinguen por el espíritu castizo y por la pureza del lenguaje, cuyos representantes más celebrados son Nicolás Fernández de Moratín, Iglesias de la Casa y fray Diego González; y otro grupo caracterizado por la tendencia didáctica, con bastante prosaísmo en la forma (Luzán, Forner, Sánchez Barbero, Somoza, Marchena, Blanco White). (Romera Navarro 1928:448)

Precisamente en el primer grupo, el de los poetas de modos nacionales, se encuentra Nicolás Fernández de Moratín, quien, denostado como dramaturgo, sin embargo alcanza el reconocimiento de los historiadores por sus romances, en los que recupera los antiguos moldes populares:

> Caudillo de los neoclásicos en el arte dramático... fue, no obstante, uno de los más castizos ingenios en el campo de la lírica. Sus tragedias están hoy olvidadas

> justamente. Pero la excelencia de sus poemas, especialmente de los romances, le ha valido un puesto de distinción en la historia literaria. (Romera Navarro 1928:449)

En el segundo grupo, en cambio, la figura indiscutible es Meléndez Valdés. Al igual que sucedía con otros autores "heterodoxos", por apartarse del camino de la poesía nacional, Romera Navarro opta por una crítica ecléctica, reconociendo por una parte sus valores estéticos, pero cuestionando –sutilmente– su altura poética en comparación con los maestros de la edad clásica. Así, afirma que "Juan Meléndez Valdés... es sin disputa el mayor poeta lírico del siglo. Poseía verdadero instinto poético, prodigiosa fluidez y el genio de la armonía" (Romera Navarro 1928:455), y alaba su "ternura y delicadeza" de sus composiciones bucólicas, pero al mismo tiempo lo acusa de frialdad en las elegías: "El pensamiento filosófico y la melancolía dulcísima se combinan en las elegías, que aunque no exentas de cierta frialdad, merecen ponerse junto a las buenas composiciones del género" (Romera Navarro 1928:457)

Por último, poetas como Cienfuegos o Quintana –o Cadalso en la prosa– manifiestan la proximidad ya del cambio estético que se había de producir con la revolución romántica, y que el segundo de ellos personifica a la perfección: "Y cuando estalló la guerra de la Independencia contra los ejércitos invasores de Napoleón..., y toda España se convirtió en un vasto campo de batalla, fue Quintana el gran cantor de la independencia y de la patria" (Romera Navarro 1928:460). De esta forma, la *Historia* de Romera Navarro entra en una nueva etapa, que abarcará prácticamente todo el periodo de tiempo restante hasta el presente del historiador.

6.15.2.4.- Siglos XIX y XX

Tras la época de decadencia (o de perpetuación de la decadencia) que supone el siglo XVIII, Romera Navarro califica el siglo XIX como una época de "renacimiento", relacionada, como siempre, con un cambio en las circunstancias sociales y políticas. En este caso, el elemento desencadenante del cambio es la Guerra de la Independencia frente a la invasión francesa, que exacerbó los sentimientos patrióticos y democráticos de los españoles. Así, la Guerra de la Independencia propició una especie de segunda unificación nacional, haciendo desaparecer, de un plumazo, las divisiones territoriales y sociales anteriores:

> Durante la guerra de la Independencia... las ideas y aspiraciones del pueblo español sufrieron un cambio considerable. Los principios de libertad y democracia habían arraigado en España. Como la necesidad de defender a la patria contra la invasión napoleónica juntó a todos los españoles, los privilegios de clase desaparecieron. (Romera Navarro 1928:467)

Además, tras el oscuro paréntesis del reinado de Fernando VII, el siglo XIX es también el siglo de la construcción del Estado liberal, a través de reformas que afectan a todos los órdenes de la vida. Romera Navarro presenta estas reformas con su habitual estilo aséptico, sin valorarlas positiva ni negativamente, a diferencia de, por ejemplo, Cejador y Frauca, que ve en el liberalismo la sombra de lo extranjero, de lo antiespañol:

> Entre otras reformas importantes del siglo XIX, señalaremos el establecimiento de la enseñanza obligatoria; la abolición de los fueros políticos, económicos y militares que gozaban varias provincias del norte...; la confiscación de los bienes raíces de las órdenes religiosas...; el establecimiento de la tolerancia religiosa, del sufragio universal y del jurado; el fomento de la agricultura y de las industrias; y la reorganización de la instrucción pública y creación de nuevos centros para la enseñanza técnica y profesional. (Romera Navarro 1928:468)

En las artes, y en concreto en la literatura, el siglo se abre igualmente con una importante revolución: el romanticismo, que sin embargo habrá de esperar hasta la muerte de Fernando VII para instalarse en España: "Las corrientes literarias del siglo XVIII se prolongan en el XIX hasta la aparición del romanticismo, hacia 1833" (Romera Navarro 1928:469). El romanticismo se caracteriza, según Romera Navarro, por preferir lo nacional a lo extranjero, lo cristiano a lo pagano, y la libertad del creador frente a las normas neoclásicas (Romera Navarro 1928:470)

La vida del romanticismo en España, sin embargo, fue corta: introducido tardíamente por razones políticas, su existencia apenas se extiende una quincena de años, ya que "Hacia 1848 puede fijarse la fecha en que se cierra el periodo romántico" (Romera Navarro 1928:471). En su lugar, se instala en las letras españolas el realismo, movimiento llegado de Europa y que Romera entiende no como una oposición al romanticismo, sino como una continuación o ampliación de éste:

> El realismo es una evolución de las corrientes literarias anteriores en este sentido: el neoclasicismo del siglo XVIII pretende describir la vida de la antigüedad; el romanticismo, la existencia medieval; y el realismo, la vida moderna o contemporánea. En el neoclasicismo, los asuntos son extranjeros; en el romanticismo, nacionales; y en el realismo, se acentúa esta nota nacional con el regionalismo. (Romera Navarro 1928:472)

Y si durante el romanticismo los géneros privilegiados habían sido el drama y la lírica, el realismo, al recuperar las técnicas y los principios que son más propios a la literatura española, elevará a la novela a unas cotas de calidad que no había alcanzado desde la época clásica, culminando así en todos los géneros el renacimiento de la literatura española tras la época de decadencia del siglo anterior:

> Al seguir la orientación realista, cuyo origen y carácter quedan ya señalados, vemos levantarse la novela española a gran altura. Es que entra entonces en su propio cauce: la observación exacta y pintoresca de las costumbres, en la cual ha descollado siempre y dado sus mejores frutos el genio literario de la raza. Se inaugura el verdadero siglo de oro de la novela nacional. Los modernos podemos oponer con orgullo a los clásicos del XVI y XVII una larga serie de obras maestras. Descuéntese el *Quijote* –si es posible descontar un libro que vale por toda una literatura– y descuéntese una docena más de novelas de aquellos siglos, y la producción novelística contemporánea aventajará en calidad, como desde luego en número, a la de la época clásica. (Romera Navarro 1928:550)

Como hemos apuntado, uno de los géneros en los que mayores logros alcanzó el romanticismo fue el teatro, en el que el drama romántico, introducido en España por Martínez de la Rosa y su *Conjuración de Venecia*, terminó por triunfar definitivamente con al *Don Álvaro* del Duque de Rivas "el drama más célebre del romanticismo" (Romera Navarro 1928:478). Otros autores, como Hartzenbusch o García Gutiérrez, contribuyeron a ensanchar el triunfo del género.

También hay que enmarcar en el movimiento romántico, aunque sea cronológicamente algo posterior, a José Zorrilla, autor que logró encarnar en su persona y en su obra todos los elementos del espíritu nacional. Zorrilla destacó en dos géneros propiamente románticos: la leyenda y el drama. En el primero, destacó sobre cualquier otro al recrear las tradiciones y creencias españolas, adaptándolas a la nueva estética pero sin traicionar su esencia:

> En las leyendas, Zorrilla es maestro único. Con intuición profunda penetró en el alma de la raza y proyectó una visión magnífica de la vieja España; supo arrancar de las sombras con brioso numen las figuras de la tradición; desempolvó las leyendas históricas y les dio a muchas la forma poética definitiva. (Romera Navarro 1928:494)

En el género dramático, por su parte, Zorrilla ocupará un lugar destacado en el canon nacional por haber recuperado y actualizado definitivamente la figura del don Juan en su obra *Don Juan Tenorio*, "la más popular de todo el teatro español moderno" (Romera Navarro 1928:496); además de su inmenso éxito de público, la adornan otras virtudes, como la rapidez de la acción y el diálogo o su inspiración nacional y cristiana, y ello pese a ciertos "pormenores triviales o desdichados, que cualquier poetilla podría fácilmente corregir" (Romera Navarro 1928:497).

El género cómico no había sido tampoco completamente abandonado en esta época. Así, nos encontramos con un autor que representa la línea de continuidad con el sainete de Ramón de la Cruz, y por tanto con la corriente realista que impera en el teatro

nacional español de todas las épocas. Se trata de Bretón de los Herreros, el "poeta cómico más popular de su tiempo" (Romera Navarro 1928:512):

> Fue Bretón de los Herreros, en suma, un cronista de la sociedad en que vivía, como don Ramón de la Cruz lo había sido en el siglo XVIII, copiando ambos la realidad con igual sentido humorístico, pero acentuando Bretón aún más la nota cómica y exagerada. (Romera Navarro 1928:514-5)

Precisamente en el género cómico, comienza a advertirse ya hacia la mitad del siglo XIX una evolución en el drama, que anuncia el nacimiento posterior de la comedia de Echegaray o Benavente. Romera Navarro califica a este nuevo género como una "comedia de transición", todavía en verso, y cuyos autores más representativos son López de Ayala y Tamayo, hasta la aparición en escena del ya mencionado Echegaray, quien abandonando los últimos rasgos de romanticismo se haría con el trono de la comedia realista y burguesa en el último tercio del siglo.

La poesía también se desarrolla durante la primera mitad del siglo XIX por caminos bien diferentes del prosaísmo de un Meléndez Valdés: el retorno de los temas y las formas nacionales, unida a la exaltada sensibilidad romántica. En esta línea poética se sitúa Espronceda, el "mayor poeta lírico del siglo XIX" (Romera Navarro 1928:483), imitador de Byron, autor de *El diablo mundo* (en el que destaca el "canto a Teresa") y creador de una variante del "don Juan" en su obra *El estudiante de Salamanca*:

> Fue Espronceda un émulo del poeta británico [Byron]; existía entre ellos afinidades en la manera de pensar y de sentir, manifiestas hasta en el tono humorístico, en ocasiones blasfemo, con que ambos filosofan. (Romera Navarro 1928:486)

Esta tendencia a la grandiosidad y a la exaltación romántica remitió progresivamente a lo largo de la segunda mitad del siglo, dando paso a un grupo de poetas que, sin abandonar algunos de los rasgos típicamente románticos, como la sentimentalidad o le libertad creativa, buscan sin embargo nuevas vías de expresión, en muchos casos vinculadas con el realismo:

> Hay un grupo que se distingue por la impecable corrección; son poetas clásicos en la forma, pero con sinceridad, calor y sentido moderno (v. gr. Núñez de Arce, Querol, Balart). Otro grupo de poetas es marcadamente realista, los cantores de la vida actual, observada directamente y expresada con franca sencillez; al frente de ellos está Campoamor. Y un tercer grupo se halla formado por los íntimos y sentimentales, los líricos puros, como Bécquer, Rosalía de Castro y Teodoro Llorente. (Romera Navarro 1928:530)

El más importante de los poetas realistas es, en efecto, Campoamor, creador de una poética propia, antirromántica y de expresión sencilla, que se manifiesta en sus

Doloras y sus *Humoradas* constituyendo "la mayor innovación introducida en la lírica del siglo XIX" (Romera Navarro 1928:536):

> Campoamor, en el conjunto de su obra, representa una modalidad poética personalísima. Se halla tan distante de la vehemencia sombría y desgarradora de Espronceda, como de las febriles ansias y optimismos de Zorrilla, o del desaliento filosófico de Núñez de Arce, o de la dulce melancolía de Bécquer. (Romera Navarro 1928:535)

Una estética bien distinta, posromántica y sentimental, alumbra las obras en verso y prosa de Gustavo Adolfo Bécquer, autor de una poesía concisa y sencilla, y cargada de emoción:

> Bécquer es el artista puro. No pisa el campo de las luchas políticas sociales o religiosas. En sus versos, no da tampoco expresión a la historia, la tradición o los sentimientos nacionales. Es el más subjetivo de nuestros poetas" (Romera Navarro 1928:540)

Por último a la escuela de la poesía patriótica y nacional pertenece Núñez de Arce, más cercano al realismo de Campoamor que al sentimentalismo becqueriano por su temática filosófica y política, aunque de expresión más "robusta" y "vigorosa" que la de los anteriores:

> No es un poeta nacional en el sentido que lo era Zorrilla; no es, como éste, un gran forjador de caracteres españoles tradicionales, un evocador de los sentimientos y glorias pretéritas de España. Núñez de Arce es *el poeta de la actualidad política*. Es un hijo de su siglo, y el tribuno y profeta de la España revolucionaria... Pero no es aquel su único aspecto, aunque sí el característico. De valor más permanente es, desde luego, su obra de poeta simbólico, filosófico y realista. (Romera Navarro 1928:545)

En el campo de la prosa, y en concreto en el de la prosa de ficción, el realismo ofreció en España resultados muy superiores al romanticismo, al contrario que en Europa, donde la novela histórica fue uno de los géneros dominantes durante la primera mitad del siglo. En España, sin embargo:

> El género literario más saliente del siglo XIX, la novela, no llegó a florecer con verdadero brío en España sino después de pasada la fiebre romántica. No nos dejó el romanticismo ni una sola novela que pueda compararse con las grandes obras maestras que produjo en el resto del Continente y en Inglaterra. (Romera Navarro 1928:500)

Precisamente al género de la novela histórica pertenece la obra de Navarro Villoslada, autor de *Doña Blanca de Navarra* y en *Doña Urraca de Castilla*, así como *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra, autor que, sin embargo, destaca principalmente en la prosa periodística, y representante, tanto en su obra como en su vida, de la rebeldía romántica:

> Larra representa el espíritu de rebeldía, el desasosiego de los escépticos, y el pesimismo que ha de caracterizar a todo el siglo XIX. Comprendió el valor efectivo que

> encerraba el romanticismo, como reacción del arte sincero frente al artificio de los neoclásicos, y como un paso de aproximación a la realidad presente; y rechazó lo que contenía de pasajero y de excesiva ornamentación. (Romera Navarro 1928:505)

La novela da sin embargo un paso importante en la segunda mitad del siglo XIX. Como hito representativo se sitúa *La Gaviota*, de Fernán Caballero, "que inicia el renacimiento de la novela española en el siglo XIX" (Romera Navarro 1928:550). La obra de Cecilia Böhl de Faber representa efectivamente el resurgimiento de la novela en su versión nacional, católica y conservadora, cercana al romanticismo por lo costumbrista y lo sentimental, pero a la vez pórtico de la novela realista que estaba por surgir:

> Para Fernán Caballero, la misión del novelista no es sólo estética sino también docente. Aspiraba ella a la rehabilitación de las costumbres patriarcales españolas, del carácter y tradiciones genuinas de la raza, contra las tendencias antisociales traídas de fura. Combate las doctrinas disolventes de los vínculos familiares. Insiste en los avisos de moral evangélica. Esta nota doctrinal es constante en su obra. También lo es la nota acentuadamente tierna y sentimental. (Romera Navarro 1928:552)

Alarcón y sobre todo Valera son otros de los novelistas que servirán para introducir en España los modelos realistas, los cuales, sin embargo, sólo alcanzarán su cenit en los que Romera Navarro califica como "los maestros de la novela": Pereda y Galdós, quienes hacen su entrada en el canon literario español con técnicas narrativas semejantes pero posicionamientos ideológicos diversos, por no decir opuestos.

> Casi al propio tiempo emprendieron la carrera literaria Pérez Galdós y Pereda, que representan los dos polos de la mentalidad española: campeón el primero de la España avanzada y liberal, defensor el segundo de la España tradicional y conservadora. (Romera Navarro 1928:566)

Así, en las obras de Pereda se manifiestan los valores de la España tradicional, como la defensa del campo y de la familia, expresadas además con formas artísticas propiamente nacionales, con un lenguaje castizo y con un claro rechazo a los avances científicos, filosóficos y aun artísticos) de su época:

> Échase de ver en la producción general de Pereda, primeramente, su acendrado españolismo: no en la acepción patriótica, sino artística. Jamás muestra en la orientación ideológica o literaria el más leve influjo del pensamiento extranjero; ni siquiera se encontrará apenas en sus obras referencias alguna a las literaturas o países extranjeros. En su ligero desdén por las opiniones nuevas, en su actitud indiferente ante los progresos modernos, en su amor a las tradiciones del pasado, en su espíritu conservador e independiente, en todo ello, es un español típico, pero típico a la antigua española: hostil a lo moderno porque en su opinión, lleva el sello del más grosero materialismo. Nada más moderno, sin embargo, que su arte. (Romera Navarro 1928:573)

En cambio, Galdós representa a la España progresista, así como el triunfo definitivo del realismo en la literatura nacional. Es, además, el novelista más popular y

el superior estéticamente de todos los de la España moderna; tanto, que alcanza el grado de "escritor nacional", al lado de otros grandes de la literatura española que como él destacaron en la plasmación del espíritu nacional: "Lope, Cervantes, Tirso y Calderón" (Romera Navarro 1928:582)

> Este insigne maestro es el más leído de los escritores españoles; el leído por todas las clases de la sociedad; el que es igualmente admirado por altos y bajos; el que ha sido objeto de mayor número de estudios biográficos y críticos; el que mayor influencia espiritual ha ejercido en la raza española. Es el novelista de interés más universal. Es, también, el autor más nacional: el que con más conocimiento y penetración ha trazado el cuadro de la España contemporánea, de toda la extensión de su territorio y de todos los aspectos de su vida. (Romera Navarro 1928:582)

Esta superioridad artística la logró Galdós creando obras de muy diversos subgéneros, desde la novela filosófica hasta la sentimental o la "novela de observación", e incluso fue capaz, en sus *Episodios Nacionales*, de plasmar la vida cotidiana del pueblo español juntamente con su vida histórica. En él se personifican, por tanto, todas las cualidades del novelista, que los demás no poseían sino parcialmente: observación de la realidad, humorismo, fantasía, estilo depurado...

> Por lo común, alguna de dichas cualidades prevalece en el caso de un novelista particular, y otra le falta. En Pereda, por ejemplo, la observación predomina sobre la inventiva; en Valera, sobresale el análisis y el estilo; en Palacio Valdés, la nota delicada y humorista; en Blasco Ibáñez, la fantasía y el vigor descriptivo. Sólo cuando estas cualidades de fondo y de forma son poseídas todas juntamente, equilibradas y en grado eminente, tenemos al gran maestro: Pérez Galdós. (Romera Navarro 1928:583)

Además de Pereda y Pérez Galdós, el canon de la novelística española del siglo XIX ofrece otros nombres que contribuyen a elevarla, como veíamos, al nivel de la producida durante la época clásica. Un lugar singular en este canon ocupa la novelista, cuentista y crítica literaria Emilia Pardo Bazán, por ser considerada –erróneamente, a juicio de Romera Navarro– como la introductora en España de los postulados del naturalismo francés:

> Se ha considerado a la Pardo Bazán como introductora del naturalismo en la novela española. Quien lea con atención *La cuestión palpitante* echará de ver que la autora habla mucho del naturalismo, de Zola y de su escuela; que ella lo interpreta a su modo, y que, tal como lo entendía, lo defiende; pero que el naturalismo de la condesa, el defendido teóricamente en el citado volumen, y el llevado al arte en sus novelas, no es ora cosa que lo siempre conocido entre nosotros con el nombre de realismo" (Romera Navarro 1928:591)

En el naturalismo debe situarse, en cambio, según Romera Navarro, la *Regenta* de Leopoldo Alas *Clarín*, a la que Romera Navarro dedica elogios muy superiores a los de los historiadores precedentes:

> Notable es, entre las novelas largas, *La Regenta*... novela muy extensa, pero gustosa, donde bulle un mundo entero de figuras graves, risueñas, ridículas, y la entera vida clerical, social y política de una atrasada capital de provincia; donde se pone al descubierto lo mejor y lo peor de cada casa: digo, el novelista lo descubre, el lector lo vive. (Romera Navarro 1928:592)

Los nombres del Padre Coloma, Octavio Picón o Palacio Valdés sirven para completar el panorama de la narrativa española durante la segunda mitad del siglo XIX.

La revisión de la literatura del periodo romántico y realista termina con la consideración de la erudición y la crítica literaria, sección en la que Romera Navarro muestra una vez más su admiración hacia los principales historiadores de la literatura española, en especial hacia Menéndez Pelayo, pero también hacia su maestro Milá y Fontanals, quien "en casi todo lo que concierne a la poesía épica nacional, marcó la orientación que ahora se sigue" (Romera Navarro 1928:606). Además, a Milá y Fontanals se debe la introducción en España de los métodos críticos y científicos desarrollados en el resto de Europa, que aplicó al estudio del folclore y de la epopeya castellana:

> ...aplicó el método rigurosamente científico a los trabajos de investigación y de crítica literaria. Es uno de los primeros y más sobresalientes folkloristas. Estudió preferentemente la formación de las epopeyas nacionales. Fue el primero en defender el carácter popular de la épica castellana. (Romera Navarro 1928:605)

En cuanto a Menéndez Pelayo, Romera Navarro destaca aquello que, como hemos visto en la introducción, más lo vincula con el polígrafo santanderino: su eclecticismo estético, su "búsqueda de la belleza, dondequiera que se encuentre":

> Combinábanse en el espíritu de aquel sabio el pensamiento filosófica y la sensibilidad del artista... Era Menéndez y Pelayo abierto espíritu a todas las bellezas, como a todas las ideas y sistemas, aunque en el fondo prefiriese el arte helénico y el humanismo español del Renacimiento. (Romera Navarro 1928:606-7)

Con esta sección dedicada a estos y otros críticos literarios, cierra Romera Navarro la revisión de la literatura del siglo XIX, dando paso a la última de las épocas de su historia, en la cual analiza la literatura producida a principios del siglo XX. La última sección de la *Historia de la literatura española* está dedicada, en efecto, a la producción literaria del primer tercio del siglo XX. Lo cierto es que en ella Romera Navarro se limita a presentar a los autores asociados con la Generación del 98 y el modernismo, y mucho más brevemente a los que ya empezaban a despuntar como "poetas jóvenes", es decir, a los de la generación del 27. Cabe señalar que Romera Navarro evalúa a la Generación del 98, en general, con tintes bastante positivos, muy

alejados de la ácida crítica de la historiografía conservadora. Así, por ejemplo, el regeneracionismo asociado a la Generación del 98 se presenta como consecuencia casi inevitable del fracaso del sistema liberal decimonónico, cuya máxima expresión fue la pérdida de las últimas colonias:

> La juventud intelectual, que entonces surgía a la vida literaria, la llamada *generación del 98*, presenció con dolor y cólera, como todo el país, el final derrumbamiento del antiguo poderío español. Y los gritos aislados de protesta que antes habían sonado, se hacen ahora generales. La España tradicional había fracasado. Era necesario nueva política y nuevo espíritu nacional. (Romera Navarro 1928:615)

El modernismo, por su parte, es presentado como un movimiento importado de Francia a través de Hispanoamérica –con la figura de Rubén Darío a la cabeza-, de gran importancia histórica pero escasa duración:

> El antecedente del modernismo se halla en ciertos grupos literarios de Francia, en la segunda mitad del siglo XIX: el de los *parnasianos*, que aspiraban a la objetividad y excelencia técnica...; el de los *simbolistas*, que representaban una reacción contra el materialismo de los escritores naturalistas...; y el de los *decadentes*, con su preferencia por asuntos y sensaciones mórbidas. (Romera Navarro 1928:615)
>
> Corta vida tuvo el modernismo... Pero su influjo se hace sentir aún en las letras de nuestros días. En la lírica, sólo Juan Ramón Jiménez, entre los buenos poetas españoles, se conserva fiel a la escuela modernista. (Romera Navarro 1928:617)

Este movimiento, el modernismo, se expresó principalmente a través del género lírico, en el que destacan figuras como Villaespesa o Rueda. Sin embargo, a la cabeza de todos en estimación de Romera Navarro se sitúa Gabriel y Galán, que representa una nueva plasmación poética del alma nacional española, tradicional y católica:

> Gabriel y Galán está muy por encima de todos los poetas contemporáneos. Es el poeta, no sólo de los charros de Salamanca, sino de Castilla y Extremadura. Y aún más: como no refleja únicamente la vida exterior de los campos, sino también su entraña, su esencia tradicional: y esta esencia es común a toda España, Gabriel y Galán, al expresar el espíritu castellano, da vida al espíritu tradicional español, a las costumbres patriarcales de nuestros antepasados, a la fortaleza de los vínculos familiares, al respeto de la autoridad y de la religión. (Romera Navarro 1928:621)

También Juan Ramón Jiménez, a quien Romera Navarro sitúa en una altura similar a la de Gabriel y Galán, queda enmarcado dentro del movimiento modernista, tanto por sus poesías de la primera época como por obras en prosa como *Platero y yo*:

> Espíritu sutil, delicadísimo, ultrarrefinado, Juan Ramón Jiménez... es el lírico más puro del parnaso español de nuestro tiempo; es, asimismo, el discípulo más esclarecido de Rubén Darío, sin la amplitud genial del maestro, pero tal vez más sincero en la emoción y en la palabra. (Romera Navarro 1928:624)

Las obras posteriores del poeta, en las que busca caminos de expresión distintos a los del modernismo, son sin embargo despreciadas por el historiador, como vanos intentos, extravagantes e infructuosos:

> Hay bastante monotonía doliente en la obra de este poeta. Hay también mucho de amor a lo raro y exquisito, que le precipita en extravagancias nada geniales ni artísticas; el mejor ejemplo, es decir, el peor que pudiéramos citar, es el *Diario de un poeta recién casado*. (Romera Navarro 1928:626)

En cuanto a los poetas de la Generación del 98, Antonio Machado es incluido, junto con su hermano, en la nómina de los poetas modernistas, aunque con un estilo personal, escueto y filosófico, que lo distingue elevan por encima del resto de poetas de su generación:

> Su obra es tan breve como selecta. En el arte y en la vida, era amigo del silencio y de la soledad. Distínguese, en las buenas composiciones, de los poetas contemporáneos, y de los antiguos: posee bastante de clásico y algo de modernista; es clásico por la serenidad, la nobleza del estilo y la concentración; por su tendencia simbólica, llámesele modernista, o llámesele clásico como Góngora. (Romera Navarro 1928:626)

Como ya hemos apuntado, la revisión realizada por Romera Navarro apenas alcanza a los poetas jóvenes de la que posteriormente se denominaría Generación del 27. Ello es bastante lógico, teniendo en cuenta que la primera edición de su *Historia* se publicó en 1928: cuando dichos poetas estaban dándose a conocer en el panorama literario español; con todo, Romera Navarro cita a muchos de ellos, como Rafael Alberti, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre o García Lorca, a quien considera "acaso el poeta mejor dotado de la nueva generación" (Romera Navarro 1928:631)

Esto en cuanto a la poesía lírica; en el teatro predomina la continuidad de la comedia burguesa de Echegaray; en ésta sobresale la figura de Jacinto Benavente, de quien Romera destaca "el espíritu enteramente moderno, al par que típicamente español... su tolerancia, ingenio sutil, delicada ironía y cierta cualidad poética" (Romera Navarro 1928:636):

> *Los Intereses creados* es su obra más acabada, en la que se manifiestan sus virtudes dramáticas: ...sencillez en la trama, comprensión íntima de la naturaleza humana y de los resortes que mueven al mundo, ironía y escepticismo, belleza en los pensamientos, y, en menor escala, un toque de idealismo y de poesía. (Romera Navarro 1928:638)

A esta misma tendencia dramática pertenecen autores como Marquina, Martínez Sierra o Linares Rivas, así como los hermanos Quintero, cuya obra se representa

durante este mismo periodo, se enmarcan el género del sainete, heredero de la tradición del Siglo de Oro y de Ramón de la Cruz:

> Tanto como en el sainete, brillan los hermanos Quintero en la comedia de costumbres contemporáneas. Son los mejores cronistas de la burguesía. Han combinado la fina observación de la realidad, el sano humorismo y la dulce vena del sentimiento poético. (Romera Navarro 1928:643)

En la prosa de ficción del primer tercio del siglo XX distingue Romera Navarro dos tendencias opuestas: una que prolonga la tradición realista del siglo anterior –y que recibe la aprobación del historiador– y otra más experimental, representada por los principales autores de la generación del 98, con estilos bien personales y diferenciados, y que son en conjunto valorados negativamente:

> ...el grupo más nutrido y valioso es el de los escritores realistas, que no incurren en las exquisiteces estilísticas, con cierto refinamiento perverso, de Valle-Inclán y sus discípulos, ni en la brusquedad impresionista y desprecio de la forma de Baroja: sino que procuran el armonioso equilibrio de los buenos maestros del siglo XIX. (Romera Navarro 1928:653)

Al primer grupo, es decir, al de los escritores valiosos, pertenece obviamente Vicente Blasco Ibáñez, cuyas obras caen dentro del calificativo de realista, y aun de naturalista. Entre sus novelas destacan *Cañas y barro*, ejemplo de novela regional; *Los argonautas*, de mirada más amplia que las anteriores, o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, "la mejor novela, y la más leída, de cuantas se han escrito acerca de la guerra europea" (Romera Navarro 1928:656). El conjunto de su obra, además, lo sitúa entre los mejores escritores de la época, y aun de la novelística española de todos los tiempos:

> Para los que vemos sus obras de cerca, y de lejos los cenáculos literarios, merece figurar entre los mayores novelistas españoles. Y gracias a su obra novelística, han vislumbrado la gloria literaria de España centenares de miles de lectores en todas las partes del mundo" (Romera Navarro 1928:659)

Muy distinta será la opinión de Romera Navarro hacia las producciones narrativas de los autores adscritos a la Generación del 98. Valle-Inclán, a quien considera primordialmente como novelista, con su prosa exquisita y sus retorcidos argumentos, provocará en el historiador una reacción encontrada, de admiración y rechazo:

> Valle-Inclán amaba todo lo raro y peregrino... Su creación más típica, el Marqués de Bradomín, es cínico, galante y de refinada sensualidad. El lenguaje, selecto, noble, con muy discreto sabor arcaico; su prosa, rítmica, sonora, es acabado modelo de la prosa cincelada y artística. El estilo y lenguaje es predominante en la obra total de Valle-Inclán, y por tanto, el característico. Pero en algunas de sus últimas novelas satíricas –que el autor denomina *esperpentos*, de asunto picaresco, con incidentes

> brutales o grotescos, de crudísimo tratamiento, como *Los cuernos de doña Friolera*-, y sobre todo en sus cuentos de costumbres campesinas, tiene un estilo adecuadamente popular y enérgico; varios de estos cuentos son una maravilla por la intensa evocación de la realidad y por su lenguaje de impresionante eficacia. (Romera Navarro 1928:661)

Igual juicio contradictorio merece Pío Baroja, "considerado por muchos como el mejor novelista español que se ha dado a conocer dentro del siglo XX" (Romera Navarro 1928:661), pero a quien Romera Navarro reprocha su estilo desaliñado y la ausencia de un argumento unitario y planificado, y sobre todo su actitud rebelde y poco edificante ante la realidad que representa:

> Es un rebelde, un anarquista muy pacífico, con anhelos indefinibles, de humor escéptico y pesimista. Presencia el espectáculo de la vida con curiosidad, pero sin emoción ni simpatía. Su visión es fría, dura, impasible... Por todo ello, y por las cualidades literarias, sus libros son espejos de la realidad, pero bien poco recreativos. El estilo es abrupto, impresionista; con frecuencia también, desmayado, incoloro y trivial. (Romera Navarro 1928:665)

En cuanto a Unamuno, igualmente vinculado a la Generación del 98, Romera Navarro parece considerarlo antes pensador o filósofo que poeta o novelista, ya que lo incluye en la sección dedicada a "ensayistas, críticos y eruditos" con la que finaliza su historia. Como novelista, Unamuno es elogiado por determinadas bellezas ocasionales, que sin embargo no alcanzan para salvar el conjunto de su novelística:

> Hay, claro está, páginas hermosas, pero son hermosuras fragmentarias. Y así, mucho más que novelista, descuella en estas obras el artista, el pensador, y especialmente en *Niebla*, el formidable humorista. Merecen particular mención las colecciones de cuentos o novelitas de Unamuno reunidos en *El espejo de la muerte* y en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*: estas tres últimas, en particular, son perfectos modelos de la novela corta. (Romera Navarro 1928:673)

La opinión de Romera Navarro sobre la obra de Azorín es similar a la anterior, es decir, lo considera primordialmente un crítico literario o un ensayista, que en un nivel secundario también ha producido obras de otros géneros, principalmente novelas. En cualquier caso, lo que más destaca en su juicio sobre la obra de José Martínez Ruiz es su estilo:

> En todas sus obras, aun en las que él califica de novelas, Azorín es el ensayista, el ensayista poeta, con la menos dosis posible de ternura, como Unamuno es el ensayista filósofo, con una enorme dosis de sentimiento. En el fondo de todas ellas existe un lirismo discreto y mesurado. El estilo es bastante amanerado en los primeros libros...; se ha ido haciendo cada vez más suelto, menos abrupto y truncado. Las frases son breves; omite en lo posible las conjunciones; rara vez emplea la metáfora. Y el resultado es la expresión clara, nítida, a menudo bellísima, y el estilo de singular rapidez. (Romera Navarro 1928:678)

Algo más tardía cronológicamente es la figura de Ortega y Gasset, cuya importancia en el primer tercio del siglo XX no podía ser desconocida por Romera

Navarro. Sin embargo, el historiador no parece sentir excesiva cercanía hacia las opiniones ni hacia la ideología del filósofo, hasta el punto de que lo más alabado es su expresión, sus "sentencias":

> Por su talento, cultura y espíritu moderno, Ortega y Gasset podría ser el portavoz de la intelectualidad española, si no le incapacitasen su pesimismo, su crítica negativa de los más altos valores de la raza y sus vanas pretensiones de hacer patria desentendiéndose de la tradición. Las sentencias de este escritor suelen ser muy hermosas, también los pensamientos. (Romera Navarro 1928:679)

La obra, como venía siendo tradición en la historiografía anterior, se cierra definitivamente con el repaso a la obra de diversos estudiosos de la literatura española, entre los que destacan Bonilla y San Martín, Cotarelo o Rodríguez Marín, pero sobre todo Ramón Menéndez Pidal, a quien como hemos visto sigue Romera Navarro en los capítulos dedicados a la épica hispánica, y a quien considera "maestro de la filología románica y de la literatura medieval" (Romera Navarro 1928:682).

6.15.3.- Recapitulación

La *Historia* de Romera Navarro comenzaba, como hemos visto, con una declaración de intenciones de corte positivista: aspiraba a situar la literatura española en su contexto histórico, filosófico y artístico (cosa que hace antes de comenzar el análisis de cada una de las épocas históricas), y a no dejarse influir por el origen culto o popular, foráneo o extranjero.

De esta forma, Romera Navarro se sitúa en una posición ecléctica, supuestamente "objetiva", situándose de esta forma lejos de la tradición historiográfica romántica, que daba prioridad a la literatura popular y nacional. Con todo, en diversos momentos a lo largo de su obra (al analizar el *Cantar de Mío Cid* o el teatro de Lope de Vega, por ejemplo), empleará las expresiones tradicionalmente invocadas por dicha corriente romántica, al alabar el carácter popular o la expresión del espíritu nacional en dichas obras. Por otra parte, sí es cierto que se muestra mucho más abierto a la inclusión en el canon de aquellos autores considerados heterodoxos, como Góngora o Meléndez Valdés, así como de los escritores vinculados con el pensamiento regeneracionista e institucionista, rechazados por la historiografía conservadora.

Otro de los principios invocados en la introducción era el de no optar por ninguna postura en aquellos casos en que hubiera diversas interpretaciones respecto a una obra o género. El caso más llamativo es el de la épica medieval, asunto en el que Romera Navarro no opta ni por la cronología tradicional, que antepone los romances a

los cantares extensos, ni por la propuesta de Menéndez Pidal, que intercambia el orden, si bien se advierte en varios momentos de la obra el conocimiento y admiración de Romera Navarro hacia la obra pidaliana.

En cuanto a la configuración diacrónica del canon, Romera Navarro se acoge a las etapas tradicionalmente invocadas en la historia literaria española: la formación de la literatura española en la Edad Media; su progresión durante los siglos XIV y XV; su apoteosis a comienzos del XVI, coincidiendo con la unidad nacional y el comienzo del Imperio español; su "edad clásica", que abarca el siglo XVI y el XVII; la decadencia, que Romera Navarro sitúa en el periodo entre 1700 y 1833, pese a que reconoce que se había iniciado ya durante el último tercio del XVII, y finalmente el renacimiento, producido en el siglo XIX pero que, cabe suponer, también alcanza al primer tercio del XX.

En definitiva, Romera Navarro se muestra como un historiador heredero de las convenciones historiográficas previas en varios aspectos, pero con una nueva vocación de inclusión de todos los autores y obras estéticamente significativos. Esta misma aceptación de los autores vinculados con el regeneracionismo, incluida la generación del 98, o la Generación del 27, cercana al institucionismo lo vincula precisamente con la tendencia más progresista de la historiografía de comienzos del siglo XX, representada por Valbuena Prat unos años más tarde.

6.16.- Ramón Menéndez Pidal

Ramón Menéndez Pidal (1869-1968) constituye un eslabón imprescindible entre la corriente crítica romántica, iniciada a principios del siglo XIX, como hemos visto, y las tendencias científicas positivistas extendidas en Europa en el último tercio del mismo siglo. De hecho, su obra se caracteriza precisamente por la fusión, no siempre completamente armónica, de unos planteamientos apriorísticos de orden nacionalista y unas prácticas científicas apegadas al estudio exhaustivo y metódico de las fuentes.

Además, la postura ideológica de Menéndez Pidal lo sitúa en un punto diverso de la historiografía conservadora anterior, con la que sin embargo comparte ciertos fundamentos. Pidal tenía en efecto un posicionamiento cercano a los institucionistas: colaboró con el Ateneo en la época en que la sección de Estudios Históricos estaba más dominada por los institucionistas, fue miembro de la Junta para Ampliación de Estudios, también en la órbita de la Institución, así como el Centro de Estudios Históricos del que fue director. Al estallar la guerra, adoptó una postura cercana a la República, aunque temerosa de los excesos de la represión, y tras el triunfo franquista eligió el "exilio interior" –lo que le valió no pocas críticas de sus compañeros republicanos en el exilio exterior-; siempre, en todo caso, incluso en la primera posguerra, fue partidario de una reconciliación entre "las dos Españas"[195].

Para el análisis del pensamiento de M. Pidal se han revisado las obras que el estudioso dedicó a la literatura española antes de la Guerra Civil, esto es, antes de 1939, fecha límite de nuestro estudio. Ello implica dejar a un lado tanto las obras dedicadas a la lengua castellana (por mucho que la relación entre lengua y literatura fuese estrecha en el pensamiento de Pidal), como aquellas obras posteriores a la fecha límite que se ha delimitado para este estudio, aun cuando pudieran ser muy interesantes para nuestro fin, como sucede con *Caracteres primordiales de la literatura española* (1949) o *Reliquias de la épica acompañadas de Epopeya y Romancero* (1980), obra en la que Menéndez Pidal empezó a trabajar en 1935, y que fue finalmente publicada de forma póstuma.[196]

---

[195] Para los aspectos biográficos de la trayectoria de Menéndez Pidal pueden consultarse Pérez Villanueva (1991) o Pérez Pascual (1998). Acerca de su trayectoria historiográfica y filológica, cabe destacar, entre lo mucho que se ha escrito, los trabajos de Maravall (1959 y 1960), Michael Gerli (2001), Prudencio García Isasti (2004), la sección dedicada a Pidal en José Portolés (1986:21-86) o las aportaciones en la obra colectiva organizada por la Corporación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza (Madrid) (1979) como homenaje al ilustre filólogo.

[196] Sobre las peripecias sufridas por esta obra desde el comienzo de su redacción hasta su publicación final, véase la introducción de Diego Catalán (Menéndez Pidal, 1980).

De este modo, la nómina de obras de Menéndez Pidal consultadas para el presente estudio es la siguiente:

-*La leyenda de los infantes de Lara* (1896)

-*Cantar de Mío Cid: Texto, Vocabulario y Gramática* (1908-11)

-*La epopeya castellana a través de la literatura española* (1909a, publicado en 1945)

-*Estudios sobre el romancero* (1973), que incluye los textos: "El romancero español" (1909b), "Poesía popular y romancero" (1914-6), "Poesía tradicional y poesía popular en la literatura española" (1922), "Romances y baladas" (1927)

-*Poema de Mío Cid* (edición e introducción, 1913)

-*Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española en la inauguración del curso de 1919-20* [del Ateneo] (1919)

-*La España del Cid* (1929)

-*Historia y epopeya* (1934)

-*Estudios literarios* (1938), que incluye los estudios "*El Condenado por Desconfiado* de Tirso de Molina", "Sobre los orígenes de *El Convidado de Piedra*", "Las leyendas moriscas en su relación con las cristianas", "La crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio" y "La primitiva poesía lírica española".

6.16.1.- La épica medieval: la "transmigración" del alma castellana

A diferencia de Menéndez Pelayo, cuya erudición abarcaba aspectos muy diversos de la literatura y la cultura española, Menéndez Pidal fue como crítico literario un estudioso especializado, un medievalista que atendió principalmente al género épico, ya sea en forma de epopeya, crónica o romance. Ello no significa que no se adentrase en otras áreas de la literatura española[197], como el teatro del Siglo de Oro[198] o el *Quijote*[199], aunque siempre de forma puntual y, en la mayoría de los casos, para relacionar estos temas con los de su predilección, como es el caso de "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*" (1920-1), en que analiza la presencia –y ausencia– de los romances en la obra cervantina a partir de la posible influencia del *Entremés de los romances*.

[197] Y, como ya hemos indicado más arriba, hemos obviado la parte de su obra dedicada a la lengua castellana.
[198] "Lope de Vega. El *Arte Nuevo* y la *Nueva Biografía*" (1935), "*El Condenado por Desconfiado* de Tirso de Molina" (1902-4) en M. Pidal (1938)
[199] "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*" (1920-1), "Cervantes y el ideal caballeresco" (1948) en M. Pidal (1957)

Como ya se ha visto más arriba, eran dos las teorías principales en disputa acerca de la formación y difusión de los romances y de los cantares de gesta en España. La primera optaba por dar prioridad a los romances, de modo que las epopeyas extensas, al igual que sucedía en otros puntos de Europa, se habrían formado por agregación de esos cantares épicos más breves; la segunda teoría defiende precisamente lo contrario: que los cantares de gesta fueron los primeros en existir, y de ellos se desgajaron los fragmentos más exitosos o los mejor conseguidos, que fueron los que, repetidos en boca del pueblo y transformados de épicos en épico-líricos, dieron origen a los romances. Menéndez Pidal, seguidor de Milá y Fontanals en este aspecto[200], será quien con más fuerza defienda y fundamente la segunda teoría.

Las primeras formulaciones de este punto de partida crítico las encontramos ya en su primera obra, *La leyenda de los infantes de Lara* (1896), donde se pretende seguir, precisamente, todo el proceso de "transmigración" del tema de los Infantes de Lara –o Salas– de epopeya a crónica, y de ahí a romance –extenso y popular primero, fragmentario después, y por último vulgar-, perdiendo por el camino algunos de sus rasgos distintivos (realismo, fidelidad histórica, carácter épico), hasta ser adoptado por los mejores autores del teatro del Siglo de Oro:

> Seguiremos la vida de esta leyenda fijándonos, sobre todo, en sus manifestaciones más populares. La veremos nacer en manos de obscuros poetas, que con notable sobriedad y acierto delinearon primeramente las figuras de los personajes histórico-tradicionales; aunque trazadas por inhábil pincel, envueltas en desconocidas ropas de pliegues rígidos y amanerados, componen escenas y cuadros que no dejaron de admirar las generaciones sucesivas, más conocedoras de la técnica del arte. Veremos luego la tradición popular descender de su antigua grandeza, perder poco a poco la nativa sencillez y olvidar aquel único adorno vistoso que antes ostentaba, aquella especie de recurso maravilloso, manifestado sólo en hiperbólicas cifras, al recontar la hueste enemiga o los muertos en la batalla, para irlo sustituyendo todo por casos estupendos, maravillas y milagros vulgares. La veremos también repetida por célebres poetas de nuestros mejores tiempos... (Menéndez Pidal 1896:XII)
>
> Esos Cantares murieron, y hasta llegó a perderse el recuerdo de que hubiesen existido, pero su espíritu inmortal transmigró primero a los romances, y luego, cuando éstos empezaban a languidecer, al *Teatro*, no menos glorioso que el *Romancero*, y que debe a la poesía heroica una porción más genuinamente patrimonial de su rico tesoro. Aun después, en estas dos últimas centurias, cuando la separación entre la poesía popular y la erudita parece completa, las leyendas épicas inspiraron sin embargo a los mejores escritores modernos. (Menéndez Pidal 1896:46)

[200] "La epopeya en primer lugar, lejos de ser poesía nacida en el pueblo, era según Milá poesía compuesta para la clase aristocrática y caballeresca, era poesía ilustre, de casta jerárquica; en segundo lugar, nada de misterioso hay en el origen de los poemas extensos o de los romances breves, pues no son obra del pueblo, sino de un individuo que se siente capaz de poetizar para sus oyentes; en tercer término, Milá desarrolla la idea de que los romances breves, lejos de ser el germen de los poemas extensos, derivan de éstos, y fundamenta su opinión haciendo un estudio metódico y seguido de todos los romances principales, estudio que hasta entonces nadie había emprendido". (Menéndez Pidal 1922:330)

Esta idea es fundamental en la teoría pidaliana, y por ello la repetirá, entre otras, en *La epopeya castellana a través de la literatura española* (1909a) o en "Poesía popular y romancero" (1914-16): la auténtica literatura nacional (que es la esencialmente popular) adopta formas muy variadas (epopeya, romances, crónicas, teatro), pero su espíritu "transmigra" de una a otra y mantiene su esencia mediante la conservación de los temas histórico-legendarios, y sobre todo, por su comunión con el espíritu del pueblo:

> Esta comunidad de sentimientos y de gustos produjo en la poesía española, mejor que en ninguna otra, monumentos de valor secular, y dio origen sucesivamente a tres géneros principales muy relacionados entre sí: los *Cantares de Gesta*, el *Romancero* y el *Teatro*, que son las más hermosas joyas poéticas de la nación. Otros pueblos han tenido producciones análogas, pero en ninguna parte la vitalidad de estos géneros ha sido tan persistente, ni los tres se han desarrollado tan conformes en sus temas y en su espíritu. (Menéndez Pidal 1909b:14-5)
>
> Estas varias formas de un mismo arte nacional, que adentra sus raíces tan profundamente en los recuerdos y sentimientos del pueblo, son las que me propongo exponer. (1909a:15)

En obras posteriores, Pidal desarrollará este plan de trabajo, insistiendo en la identidad fundamental entre los tres géneros (epopeya, romances y teatro nacional), con las crónicas como nexo de transmisión. Ello le permite, además, explicar la supervivencia de ciertos temas legendarios durante más de cinco siglos, desde sus orígenes en el siglo XI hasta su plasmación definitiva en el teatro del Siglo de Oro; además, de acuerdo con los presupuestos pidalianos, el realismo e historicidad de la épica española, característicos de toda la literatura española, son causa –y no consecuencia– de la contemporaneidad con respecto a los hechos poetizados (en los siglos XI y XII principalmente)[201].

> ...no sería exacto atribuir la mayor verosimilitud e historicidad de la epopeya castellana únicamente a la proximidad en que se halla respecto a los sucesos cantados; hay que explicar esas cualidades por otra causa más general: la fuerte tendencia realista que predomina en todas las épocas de la literatura española, realismo que es, a la vez, la causa de la misma proximidad y contemporaneidad mencionadas. (Menéndez Pidal 1909a:38)

La insistencia de Menéndez Pidal en la antigüedad de los cantares de gesta, además de permitirle afirmar esa contemporaneidad de historia y poesía, tiene como

[201] Pese a ello, "La contemporaneidad no llega a ser una presunción válida mientras no haya prueba en contrario, sino simplemente una mera probabilidad que debe contar con algún otro apoyo en su favor". (Menéndez Pidal 1914-6:165)

consecuencia la postulación de un vínculo común germánico, que explica la aparición simultánea de cantos épicos tanto en Francia y Alemania como en España:

> Estos pocos pueblos que han producido una gran epopeya, popular y nacional, son en la antigüedad la India, la Persia y la Grecia, y entre los pueblos modernos, la Bretaña, la Germania, la Francia y la España únicamente. (Menéndez Pidal 1909b:13)
>
> En estos pueblos modernos, la epopeya parece principalmente una producción de la raza germánica, que floreciendo como indígena en Alemania, fue trasplantada por los conquistadores francos en Galia y por los visigodos en España, y retoñó en estos dos países románicos con gran fuerza, pero localizada, en un comienzo, en reducidas regiones. (Menéndez Pidal 1909b:13)

Este origen germánico temprano sirve a Pidal para rechazar dos de las teóricas influencias externas en la poesía épica medieval española: la influencia árabe y la francesa. Con respecto a la primera, se niega su existencia al menos para las primeras manifestaciones de la epopeya castellana; la segunda se niega en absoluto:

> Frente a tan numerosas señales de la influencia germánica, buscaríamos inútilmente en la epopeya castellana rastros de la influencia árabe que ciertos críticos han exagerado tanto respecto a toda la literatura española. (Menéndez Pidal 1909a:30)
>
> En términos generales, la literatura francesa y la española, las dos únicas literaturas románicas poseedoras de una epopeya, difieren en este punto una y otra del modo más notable que pueda imaginarse. Las dos pueden provenir de una semilla germánica, pero el suelo en que esa semilla germinó ha comunicado a una y a otra poesía un carácter individual muy diverso, como arraigadas una y otra en lo más hondo del carácter nacional. (Menéndez Pidal 1909a:35-6)[202]

Este último párrafo ejemplifica el modo en que Pidal conserva en sus obras la creencia romántica en el *Volksgeist*, aplicada a la formación de la épica nacional. Es cierto que para Menéndez Pidal, siquiera en esta primera etapa, esta idea no supone ya la existencia de un ente metafísico, sino que es una mera abstracción históricamente deducida; sin embargo, será esta asunción de planteamientos románticos (espíritu del pueblo, creación colectiva de la literatura popular, "transmigración" del argumento épico a través de los siglos) la que lleve a su enfrentamiento con sus colegas positivistas europeos, y a desarrollar más explícitamente su teoría de la tradicionalidad de la poesía épica española.

En todas estas obras de lo que podríamos considerar como el primer periodo de la crítica pidaliana, las crónicas juegan ya un importante papel, que mantendrán a lo largo de toda su trayectoria. En efecto, para Pidal las crónicas son no sólo una fuente

[202] Sí se reconoce influencia francesa en romances creados tardíamente, aunque en ellos puede advertirse la pérdida de algunos de los rasgos definitorios del carácter castellano: "Estos romances, como carácter de su origen francés y de la época más tardía en que nacieron, ostentan, en vez de la tranquila objetividad y del espíritu austero de los romances de asunto castellano, algo más de pasión y sentimentalismo, alguna mayor brillantez en la composición de las escenas, y una cortesía y refinamiento desconocidos en las viejas costumbres". (Menéndez Pidal, 1909b:23)

fundamental de textos y leyendas, sino también un eslabón fundamental en la transmisión de los poemas épicos, que fueron prosificados e incorporados a sus obras por los cronistas. De ahí que una buena parte de la labor de Pidal respecto a la epopeya consistiese en la búsqueda de materiales, ocultos entre la prosa de las crónicas, para la reconstrucción de poemas épicos perdidos. Además, la incorporación de los poemas a las crónicas los pule de elementos novelescos, y los acomoda mejor al realismo que constituye, en toda la obra pidaliana, uno de los rasgos centrales de la literatura española:

> Las Crónicas, así formadas, vinieron a gozar entre el pueblo de una aceptación mucho mayor que los mismos poemas, pues al presentar las fábulas de los juglares, ordenadas y fundidas dentro de un cerrado plan cronológico, despojadas cuidadosamente de aquella exageración poética que más increíble parecía, y revestidas de la autoridad que les prestaba la prosa, daban a la materia épica un aspecto severo, que cuadraba mejor con cierto buen sentido práctico de nuestra raza, más inclinada a las realidades de la historia que a las ficciones de la poesía heroica, y eso que ésta, en sus manos, distaba tan poco de aquélla. (Menéndez Pidal 1896:39)

Puede resultar sorprendente esta consideración de las crónicas como género popular;[203] en efecto, parece ser que Pidal actúa en este caso más llevado de sus presupuestos (todos los eslabones de transmisión de la épica deben ser considerados populares) que de los hechos, ya que cuesta imaginar esa difusión popular de la que habla Pidal, de un género en el que domina la escritura sobre la oralidad, y que suele aparecer asociado a intereses reales, aristocráticos o dinásticos.

Las crónicas ocupan un lugar importante, en efecto, pero principalmente como recurso metodológico; los romances, en cambio, se convertirán en la pieza clave de la maquinaria crítica pidaliana, hasta el punto de considerarse a sí mismo "el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances" (Menéndez Pidal 1957:193). Al igual que las crónicas acentúan el realismo –típicamente castellano– en el tratamiento de los temas, la partición de los poemas épicos en romances responde a otra de las características del alma del pueblo castellano: su carácter democrático, incompatible con una poesía meramente aristocrática[204].

> El espíritu profundamente democrático de Castilla estaba pronto a reconocer en cada villano un hidalgo: todos los días se obraba en la vida jurídica la transformación que en el arte ha inmortalizado el *Peribáñez* de Lope de Vega. Y ese espíritu democrático exigía un cambio de rumbo en la epopeya. Era preciso que la poesía aristocrática, de largas dimensiones, hecha para oírse en los días ociosos de la paz, en

[203] Y sin embargo, recordemos que ya Ticknor había incluido a las crónicas en la serie de los géneros populares, junto con los romances, los libros de caballería y el teatro.
[204] Más adelante veremos cómo se aplica el mismo adjetivo al Cid, en cuanto héroe castellano.

> reposadas sobremesas, fuese sustituida por otra más breve, que pudieran gustar hombres menos descansados, otra más propia de gente llana. (Menéndez Pidal 1909b:14)
>
> ...esos breves fragmentos, desgajados de un antiguo cantar de gesta y hechos así famosos y populares son, ni más ni menos, los romances más viejos que existieron. (Menéndez Pidal 1909b:15)

Además de la extensión, otros rasgos distinguen, por tanto, a la epopeya del romance, entre los que destaca la desaparición del realismo y su sustitución por elementos novelescos, sentimentales o idealizantes; lo puramente épico se ve sustituido por lo épico-lírico:

> ...la antigua epopeya castellana, al morir de su primitiva encarnación en los poemas extensos, exhalaban sus espíritus que transmigraban a más menudos y sutiles cuerpos. En vez del fuerte sabor histórico que distingue a los cantares de gesta aun en sus pormenores de pura invención, en vez de su austero realismo, los romances de ellos derivados respiran frecuentemente un aroma de vaga idealidad. (Menéndez Pidal 1909b:18)

El principal inconveniente de esta teoría defendida por Menéndez Pidal, inconveniente que también hicieron notar los medievalistas europeos, es que la reconstrucción de esos antiguos poemas épicos, o de los romances extensos que suponen el paso intermedio entre éstos y los romances más breves, depende únicamente de fragmentos difícilmente identificables en las crónicas, y que deben ser posteriormente completados o enmendados con los romances derivados con posterioridad. En muchos casos, esto exige suponer la existencia de extensas cadenas de testimonios perdidos que completen los abundantes huecos en la transmisión textual, testimonios de los que no queda prueba alguna más allá de la mera especulación del crítico:

> En fin, cuando una de las series falta, para enlazar en general las gestas y los romances, puede servir la siguiente consideración: vemos la epopeya revelarse en los primeros monumentos del idioma; la vemos floreciente todavía en el siglo XIII, pero con síntomas de decadencia, que se acentúan en el transcurso de los siglos XIV y XV, y la vemos desaparecer al fin; por otra parte, vemos los romances populares que empiezan a revelarse en la segunda mitad del siglo XV, con iguales asuntos e igual forma que la epopeya; los vemos florecer en el siglo XVI, decaer en el XVII y quedar en el XVIII reducidos a un género muerto que sólo vive ya de recuerdos. Claro es que podemos, o mejor, debemos suponer para cada uno de estos géneros una vida latente, anterior a los primeros monumentos conservados; pero aun así, ¿cómo no ver entre uno y otro género la relación de filiación que la comunidad de asuntos y forma, y la cronología de la evolución serial están indicando? (Menéndez Pidal 1914-16:180)
>
> Cuando los textos intermedios falten en gran número y parezca demasiada la distancia entre una gesta y un romance, considérese la gran cantidad de formas perdidas que hay que suponer en un género de transmisión oral, y la gran variedad de éstas durante un periodo aédico como el que arriba queda aludido. (Menéndez Pidal 1914-16:180)

El proceso de transmigración de la temática épica finaliza, en cuanto interesa a la teoría de Menéndez Pidal, con su adopción por parte del teatro nacional (gracias a Juan de la Cueva y sobre todo, a Lope de Vega), si bien también repasa las utilizaciones modernas (principalmente románticas) de los temas legendarios medievales[205]. Este nuevo estado dramático de la materia épica conlleva la utilización por parte de poetas cultos de los temas populares: la fusión de lo culto con lo popular es, para Menéndez Pidal, la culminación de la literatura nacional.

> En la epopeya y en el romancero hemos visto una gran poesía sin poetas conocidos, una poesía absolutamente tradicional; los autores que en ella colaboraron no sienten amor propio literario, no trabajan por alcanzar fama, sino por el recreo común, y por eso quedaron anónimos; además, la obra de cada autor es refundida por otros muchos y no puede llevar el nombre de ninguno. Ahora sobreviene un cambio total; la misma materia poética será trasplantada a un género literario nuevo, al teatro, y cultivada allí por los poetas de nombre más famoso, y sin embargo, seguirá siendo poesía popular en cierto modo. (Menéndez Pidal 1909a:175)

El término "popular", con sus connotaciones peyorativas y su peligrosa ambigüedad, fue sin duda clave en la polémica de Menéndez Pidal con quienes discutieron su teoría acerca de la formación de la épica, y provocaron, a partir de 1914, una evolución en los escritos de Pidal hacia una mayor concreción de los términos fundamentales: poesía popular, poesía tradicional y literatura nacional.

6.16.2.- Poesía popular / tradicional: una reelaboración de la teoría

A raíz de las reseñas negativas recibidas por su teoría en su primera formulación, que iba en contra de las teorías dominantes defendidas entre otros por Bedier, Foulché-Delbosc o Pio Rajna, Menéndez Pidal se vio obligado a reformular su teoría en claves más cercanas –aunque no idénticas– a las de sus colegas europeos. En este contexto, en que se impone la creencia de que cada texto tiene "una fecha, un autor, una patria", y en el que la epopeya europea era considerada un producto tardío contemporáneo de los manuscritos encontrados y sin una tradición previa perdida, encajaban mal las propuestas teóricas y metodológicas del primer Menéndez Pidal, que exigían aceptar la existencia de innumerables textos perdidos, y sobre todo la autoría vagamente denominada "popular" tanto de las epopeyas como de los romances[206].

Menéndez Pidal parece aceptar la teoría de la creación individual de las obras populares:

---

[205] Así lo hace por ejemplo en *La epopeya castellana a través de la literatura española* (1909a:219-209).
[206] Puede encontrarse una explicación más amplia de la polémica y su evolución en García Isasti 2004:141-152.

> Los que estudian la esencia de la poesía popular suelen expresar la conclusión de que el espíritu colectivo del pueblo creador de sus cantos es una fantasía, pues siempre se abre camino la persuasión de que no es el pueblo, sino el individuo, el que crea. (Menéndez Pidal, 1914-16:199)

Sin embargo, a partir de ese primer momento creativo individual, tanto la transmisión como la transformación es colectiva y anónima, y popular, puesto que es el pueblo el agente de esa transformación:

> Claro es que toda creación en los productos sociales o colectivos (tales como la poesía tradicional, el lenguaje o la costumbre) es obra de un individuo que en un momento de iniciativa se eleva sobre el nivel común de las gentes; pero la creación individual sólo llega a hacerse popular cuando es asimilada por el pueblo; cuando éste la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciativas individuales, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean. (Menéndez Pidal 1914-16:201)

A este tipo de poesía, creada individualmente pero transformada colectivamente, le corresponde una denominación nueva, "tradicional", que sustituye a la anterior, "poesía popular", que es "demasiado genérica y ambigua, y debemos aplicarla concretamente, no a la poesía elaborada *por* el pueblo, sino sólo a la poesía escrita *para* el pueblo o la colectividad en general" (Menéndez Pidal, 1914-16:203).

> Una poesía de este modo producida y reformada durante su transmisión de boca en boca, debe recibir el nombre de *poesía tradicional*. Hemos de evitar conceptos poco precisos y confusiones embarazosas que se originan de usar para ella el nombre de *poesía popular*. (Menéndez Pidal, 1914-16:203)

Esta innovación, aparentemente sólo terminológica, le sirve a Menéndez Pidal para salvar uno de los principales escollos de su teoría: lo colectivo no es el momento de la creación en sí, sino la transmisión; lo "popular" no es lo creado por una energía mística denominada pueblo, sino lo creado por un individuo *para* el pueblo; por último, lo "popular" no es tampoco lo creado –o modificado– por el vulgo, sino aquellas creaciones que, por conectar con el alma común de la sociedad, pueden ser disfrutadas y apreciadas por todos sus estamentos, desde los cultos y aristocráticos hasta los rústicos e iletrados[207].

> Popular es una gesta, un romance juglaresco o erudito, y hasta en sentido amplio lo es también una comedia de Lope de Vega; todas estas obras sufren también en más o menos grado la refundición que las adapta, pero esa refundición se hace por escrito, y en consecuencia es más personal y menos frecuente. (Menéndez Pidal 1914-6:204)

[207] Muy similar concepto de "pueblo" lo tenemos en Menéndez Pelayo, entre otros. Se trata, como decíamos, de la diferencia conceptual que existe entre el pueblo como plebe (*plebs*) y como *demos* o *etnos*.

En esa situación ideal, la transmisión *tradicional*, la refundición por manos distintas al primer autor original, no es una decadencia, como considerarían los críticos clasicistas, sino una evolución[208].

> Los que no distinguen bien entre poesía tradicional y popular, los que creen que la canción popular es un género arcaico en descomposición, abandonado a las clases inferiores de la sociedad por las más cultas y capaces que lo cultivaron antes, e igualmente los que suponen que la canción popular es la que se compone por un autor que vive en época primitiva o anterior al nacimiento de la poesía culta, pueden creer que en la transmisión, aun en la mejor que pueda darse, la canción va empeorando y perdiendo. (Menéndez Pidal, 1914-16:206)

La teoría de la tradicionalidad de la épica española se convierte así en un término medio, ingeniosamente desarrollado, entre la teoría positivista de "una fecha, un autor, una patria", y la teoría romántica del "espíritu del pueblo" capaz de crear misteriosamente las más altas producciones de la literatura nacional. Lo colectivo se disuelve en una serie indeterminada de individualidades:

> Así, frente al principio antirromántico que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción. (Menéndez Pidal 1922:343-4)

En los romances, otra vez, es donde con más claridad se percibe esta reelaboración de una materia épica por parte de sucesivos poetas, desde su creación en la Edad Media hasta sus reminiscencias a comienzos del siglo XX. De ahí que la recopilación del romancero, tanto en sus fuentes escritas como orales, fuese una de las tareas centrales de la labor literaria de Menéndez Pidal, ya que era precisamente en los romances donde con mayor fuerza podía apoyarse toda su teoría tradicionalista.

Resulta especialmente interesante, por otra parte, advertir cómo Menéndez Pidal rechaza o desprecia explícitamente aquellas leyendas, poemas épicos o romances que no encajan con sus planteamientos básicos (la contemporaneidad de la poesía a los hechos, la transmisión tradicional, etc.), o bien los fuerza, mediante hipótesis no avaladas por las fuentes, a amoldarse a ellos. Así sucede con la "Leyenda de la Condesa Traidora":

> Varias otras veces quise estudiar la misma leyenda dentro de ese aspecto realista, y siempre en vano: hallaba en ella, más que una leyenda heroica, una simple novela fabulosa; la novela es de valor singular, por cierto, mas, sin embargo, resultaba asunto estéril para el estudio de la epopeya como poesía de tema histórico y de vida tradicional. (Menéndez Pidal 1934:6)

---

[208] Aunque, como hemos visto, esta afirmación no excluye el que, precisamente cuando lo "popular" queda reducido a lo meramente "vulgar", sí se produzca una auténtica degeneración del material épico.

> ...la leyenda de Garci Fernández, tan llena de novela y tan vacía de historia, era la principal excepción con que tropezaba yo en mi convencimiento relativo a la fundamental historicidad de la epopeya castellana. (Menéndez Pidal 1934:10)

El modo de salvar estas dificultades es similar al que emplea para rellenar los saltos documentales entre epopeya y romance: suponer testimonios perdidos. En efecto, aunque el documento más temprano conservado de la leyenda en cuestión es del siglo XII, Menéndez Pidal da un salto científico en el vacío y afirma:

> Y pues tengo por seguro que esta leyenda existía ya en el siglo XI, podemos afirmar que entonces los elementos ficticios eran menos; acaso la analogía de la historia de Aba con la de Cleopatra de Siria no se había establecido aún; Aba no sería aún envenenadora de su hijo; los elementos históricos predominarían mucho más en la leyenda. (Menéndez Pidal 1934:27)

Evidentemente, este modo de trabajar a partir de textos supuestos es una solución que intenta salvar la distancia que media entre una metodología positivista –que Menéndez Pidal compartía en muchos aspectos, como en el intento de recuperar los testimonios en la forma más fiel y cercana al documento original– y una ideología que todavía arrastra los presupuestos románticos en cuanto a la idea de carácter nacional. De esta forma, Menéndez Pidal sirve como figura referente del tránsito entre el siglo XIX, en que se formó científicamente y en el que comenzó su trayectoria académica e investigadora, y el siglo XX, especialmente en aquellos sectores más abiertos a los avances científicos e historiográficos europeos.

6.16.3.- Castilla / España: El Cid

La obra pidaliana también es fundamental en la historiografía literaria española en otro sentido: en el de la consolidación –podríamos decir que definitiva– de Castilla como centro esencial, si no primigenio, de la identidad española. Lo castellano –entendido tanto en su sentido lingüístico como en su sentido geográfico– se instala en el centro del canon, y los rasgos que son típicos de Castilla se extrapolan al resto de la nación. Era ésta una idea ya aceptada, implícita o explícitamente, por muchos de los críticos anteriores, y que Pidal reformuló para adaptarla a la realidad histórica: Castilla no es ya la creadora de España, sino la promotora y culminadora de la unidad nacional.

> Sin duda, la idea tan repetida de que Castilla creó a España tiene mucho de cierto, como lo tienen casi todas las ideas corrientes. No hemos de reaccionar contra ellas, desechándolas, actitud más lucida que provechosa; mejor es trabajar modestamente en reducirlas a precisión. (Menéndez Pidal 1929:31)
>
> Es cierto que Castilla, sobre todo desde el siglo XIII, sobresalió entre las otras comarcas hermanas por ver las cosas que atañen a la vida total de España con una vehemencia y generosidad superiores, y es cierto que, desde el siglo XV, logró y dirigió

> la unificación política moderna. Por eso se cree que la idea de España es una invención castellana y hasta entre los doctos en historia está arraigada la opinión de que durante la alta Edad Media no había ni asomos de un concepto unitario en la Península. (Menéndez Pidal 1929:31)

Además, Menéndez Pidal es explícito acerca del tipo de identidad que unía a los españoles medievales: se trataba de una identidad *nacional*, autoconsciente[209] y que se otorgaba a sí misma la misión de la reconquista. Es cierto que en la alta Edad Media el reino iniciador de esta unidad nacional, heredera de la de los visigodos, fue León, pero después fue Castilla la que, por su carácter emprendedor, asumió las riendas del proceso de unificación.

> ...es arbitrario negar a la alta Edad Media española un concepto nacional y una idea precisa de la misión reconquistadora, realizada ésta por los dos reinos, sea aislados, sea en frecuentes coaliciones y alianzas constituidas para los momentos de acción más enérgica. (Menéndez Pidal 1929:32)
>
> Esa idea nacional tenía, además, durante la alta Edad Media, una permanente expresión política en el carácter de emperador que se atribuía al rey leonés, como superior jerárquico de los demás soberanos de España. No fue, pues, Castilla, sino León el primer foco de la idea unitaria después de la ruina de la España goda. (Menéndez Pidal 1929:33)
>
> Castilla, más evolutiva, más innovadora que León, podía, mejor que éste, servir de guía a España en el momento de renovación que representa el siglo XI. (Menéndez Pidal 1929:57)

Otra de las características propias de Castilla, a la que ya se ha hecho referencia más arriba, es su esencia democrática. Por las circunstancias históricas de su nacimiento, en tierra de nadie entre dos reinos cristianos poderosos como León y Navarra, y como frontera con los dominios musulmanes, Castilla se configuró como condado primero y como reino después, esencialmente igualitario. El carácter democrático y el espíritu innovador surgen del mismo hecho histórico: el nacimiento de Castilla sin estructuras sociales jerárquicas organizadas.

> Hemos dicho arriba cómo Castilla, más democrática en sus comienzos, más apta para crear ese pueblo en que se mezclan los nobles y "la gente de menor guisa", fue también más evolutiva que León y que Aragón, como lo revelan desde luego su derecho primitivo y su idioma. (Menéndez Pidal 1929:498)

Recordemos que la literatura nacional es aquella que refleja, según la teoría romántica, el carácter del pueblo que la produjo, el espíritu de la nación. Menéndez Pidal, como ya hemos visto más arriba, acepta este principio, y lo aplica por tanto a la literatura castellana, que representa por tanto los caracteres del pueblo castellano, y por extensión de la nación española entera.

---

[209] Recordemos la definición de B. Anderson de las naciones como *Comunidades Imaginadas* (1993).

> Por eso la historia de la materia épica castellana nos permite considerar la historia entera de la literatura española, uno de cuyos caracteres distintivos es precisamente esta armoniosa unidad de inspiración. (Menéndez Pidal 1909a:12)

Lo mismo que en la historia, también en la literatura desempeña Castilla un papel esencial, de modo que sus caracteres dominantes se extienden a toda la literatura española:

> La poesía épica española es en su origen concretamente castellana; castellanos son todos sus héroes primitivos: el conde Fernán González, los infantes de Lara, el conde Garci-Fernández, el infante García y el Cid. Los poemas que cantaban a estos héroes fueron compuestos primitivamente en los siglos X, XI y XII, y luego, renovados y refundidos hasta en el siglo XV. (Menéndez Pidal 1909b:13)
>
> En esta larga vida, la poesía heroica salió de Castilla para difundirse por España entera, y entonces tuvo que ensanchar su primitivo espíritu local y cantar héroes de otras regiones, abandonando su exclusivismo originario. (Menéndez Pidal 1909b:13)

Por supuesto, la selección de la épica como el género nacional por antonomasia favorece la castellanización de la literatura española. Hay en este argumento, por tanto, una petición de principio: la de que la épica, esencialmente escrita en idioma castellano y en Castilla, es junto con el teatro áureo el género que mejor expresa el espíritu español, y no, por ejemplo, la lírica medieval escrita en gallego[210]. En cualquier caso, se trataba de un principio que, como ya se ha visto en los capítulos precedentes, era compartido por todos los historiadores de la literatura española desde Schlegel, y no necesitaba por tanto mayor demostración.

Como es bien sabido, la figura del Cid ocupa un lugar destacado en la obra de Menéndez Pidal. Al Cid como figura histórica, y al *Poema de Mío Cid* dedicó varias de sus obras fundamentales, como *Cantar de Mío Cid: Texto, Vocabulario y Gramática* (1908-11), resultado de una convocatoria de la Real Academia Española para la presentación de obras de análisis del *Poema*, o *La España del Cid* (1929), además de realizar diversas ediciones académicas o divulgativas del texto.

Sin duda tanto el Cid como el *Cantar de Mío Cid* reunían suficientes elementos para atraer su atención. El personaje histórico era el representante perfecto de una clase social emergente precisamente en esa Castilla democrática de la que habla Pidal: el infanzón que, sin pertenecer a familia noble, puede aspirar a casar a sus hijas con la realeza. En él se manifiestan, además, todos los rasgos que Pidal identifica como más

[210] Más adelante veremos en qué sentido y con qué intención se ocupó Menéndez Pidal de la lírica medieval.

propiamente castellanos: el espíritu democrático, el espíritu emprendedor, el individualismo...

> En el Cid se reflejan las más nobles cualidades del pueblo que le hizo su héroe: el amor a la familia...; la fidelidad inquebrantable; la generosidad magnánima y altanera aun para con el rey; la intensidad del sentimiento y la leal sobriedad de la expresión. Es hondamente nacional el espíritu democrático encarnado en este "buen vasallo que no tiene buen señor"... (Menéndez Pidal 1913:113)

De esta forma, tanto por su carácter como por su significación histórica, el Cid encarna la Castilla naciente que está a punto de tomar el mando del proceso unificador español.

> La idea unitaria hispánica que dominaba al aparecer el Cid no era originaria de Castilla, sino de León, como hemos expuesto arriba. Se opera un cambio entonces: una nueva concepción nacional, surgida confusamente en las mentes vasconas y castellanas, comienza a sobreponerse a la idea leonesa. El Cid es quien más que nadie define y empuja el gran cambio, o lo encauza y modifica, según las ocasiones, unas veces al lado de su rey, otras enfrente. (Menéndez Pidal 1929:456)

La obra del *Cantar* o *Poema de Mio Cid*, por su parte, era el documento más extenso conservado de la épica medieval hasta nuestros días, y, precisamente hasta las investigaciones de Menéndez Pidal, uno de los escasos testimonios conservados de poema épico medieval. Se trataba, además, de un texto escrito en castellano y en Castilla, y sobre un héroe de la misma región; contaba con todas las características necesarias para apoyar las teorías pidalianas de la antigüedad de la épica y la contemporaneidad de ficción y hechos. Todo ello –su antigüedad, su excepcionalidad, su representatividad, su calidad literaria– eleva la importancia del poema, no sólo al nivel de "monumento nacional", sino de gloria literaria universal:

> ...el primer monumento literario conservado en España ostenta, en su espíritu, estilo y ejecución, un fuerte sello de raza que de ningún modo perjudica su interés más general. Por este doble valor nacional y humano, el poema del Cid ocupa un lugar eminente entre las obras maestras de las nacientes literaturas modernas, siendo el primer título de gloria literaria que ennoblece a Castilla. (Menéndez Pidal 1909a:105)

La valoración pidaliana del *Poema* no es por lo tanto puramente literaria, sino que subyace, de forma evidente, un interés ideológico de orden nacionalista. La afirmación, tantas veces repetida, de que la verdadera literatura nacional representa el espíritu del pueblo que la crea adquiere en el caso del Cid carácter de axioma central, que se extiende no sólo a Castilla, sino al conjunto de España –esa España unitaria y naciente que estaba surgiendo merced a la Reconquista-[211]:

---

[211] Recordemos que la Reconquista, como proceso nacional de unificación y como guerra de la civilización europea cristiana contra el imperio musulmán, tiene para Menéndez Pidal un alto valor

> ...el Poema, lleno del espíritu democrático castellano, es abiertamente hostil a esa nobleza linajuda, y nos la presenta afeminada y cobarde, viviendo de la intriga palaciega. En cambio, siente profunda veneración por el rey, aun cuando sea injusto con el héroe; porque el rey es el elemento igualitario en que se apoya el pueblo contra los privilegios de los más altos. (Menéndez Pidal 1913:92)
>
> ...el poeta del Cid, apartándose de la hostilidad regional que respiran otros poemas castellanos, extiende su respeto y su amor a *quant grant es España*. (Menéndez Pidal 1913:113)
>
> Si pensásemos, como de costumbre, que la idea nacional hispánica es cerradamente castellana, tendríamos que mirar al Cid desde un punto de vista estrictamente castellano, y no le llegaríamos a comprender; por mirarle así, le comprendieron tan mal Masdeu y sus secuaces. El Cid es el héroe burgalés, sin duda, pero su esencia se integra armónicamente tanto por las facetas castellanas como por las no castellanas, que sin razón han sido tenidas como contradictorias. (Menéndez Pidal 1929:456)

Este último punto es singularmente importante, puesto que es el que permite la elevación del *Poema del Cid* al nivel de poema nacional español, y no meramente castellano. Ambos, el personaje y el poema, como hemos dicho, son primordialmente castellanos en su espíritu; pero no son sólo castellanos, sino que superan los estrechos límites del antiguo condado y se ensanchan para vincular a todos los reinos cristianos, algo que no sucedía, por ejemplo, con otras epopeyas en que el carácter sectario o partidista era más patente.

> La inspiración de la venganza y de la hostilidad contra León no podía hacer del *Poema de Fernán González* un poema nacional. Pero la elevación artística que se descubre en el poema del *Cerco de Zamora*, la harmoniosa comprensión de los elementos que en él todavía luchan, nos anuncian que esa epopeya, olvidada de las discordias civiles, podrá llegar a producir una obra maestra que, más que castellana, pueda ser verdaderamente nacional. Esa obra es el *Poema de Mío Cid*. (Menéndez Pidal 1909a:73)

El silogismo crítico e ideológico se cierra así en la conclusión fundamental de los estudios cidianos de Menéndez Pidal: lo castellano es lo característico nacional español, aunque no sea su origen; el Cid (y su *Poema*) son esencialmente castellanos en su espíritu y en su forma; por lo tanto, el Cid es el monumento nacional por antonomasia, superando el particularismo y asentándose entre las cimas de la literatura épica medieval europea. No sólo eso: el *Poema del Cid* también adelanta a Castilla en el terreno de la literatura –como en el terreno de la reconquista la había adelantado el Cid– en relación con el resto de reinos cristianos:

---

histórico: "El pesimismo, que hace tanto deprime el pensamiento español, intenta desvalorizar la reconquista, llevado de natural reacción contra la ininteligente patriotería del vulgo. Pero la reconquista es la más valiosa colaboración que ningún pueblo ha aportado a la gran disputa del mundo entablada entre el Cristianismo y el Islam, disputa que, ora en lo material, ora en lo espiritual, hincha y caracteriza una grandísima parte de la llamada Edad Media" (Menéndez Pidal 1929:491)

Con ese poema Castilla expresó por primera vez sus ideales en la vida y en el arte, cuando ningún otro de los pueblos de la Península tenía aún una literatura formada ni una conciencia clara de su propio valor y destino. (Menéndez Pidal 1909a:105)

6.16.4.- La lírica medieval española: un ejemplo auxiliar de la teoría tradicionalista

Menéndez Pidal dedicó a la "primitiva poesía lírica española" la conferencia de apertura del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid del curso 1919-20. Tanto el lugar como el tema son significativos: el Ateneo era, como se sabe, un centro de reunión e intercambio de ideas desde su fundación por los liberales en 1835; en él habían tomado la palabra políticos como Cánovas o Alcalá Galiano, o escritores como el Duque de Rivas, Larra o Unamuno, y durante el primer tercio del siglo XX estaba bastante cercano a las tendencias institucionistas.

En cuanto a la elección del tema, como se ha observado hasta ahora la lírica ocupa un lugar muy secundario en la configuración del canon nacional, especialmente en la Edad Media, en que la poesía épica acapara gran parte de la atención. La mayoría de las historias incluyen menciones al mester de clerecía, a la lírica galaicoportuguesa o a la poesía cortesana recogida en los Cancioneros, pero el peso de éstas es escaso, más aún que cuantitativamente, en cuanto a su posición periférica en el canon de la literatura española.

De ahí que resulte significativo que Menéndez Pidal decida dedicar una conferencia a este tema, y lo hace precisamente con la intención de incluir o acercar la poesía lírica medieval al centro del canon, y para ello es necesario realizar dos procesos paralelamente: popularizar y castellanizar la poesía lírica medieval. Porque antes de este estudio, en palabras de Menéndez Pidal la lírica popular está ausente de las historias literarias: "Abriendo una y otra de nuestras historias literarias, advierto en todas la falta de un capítulo muy importante, mejor diré, esencial. Me refiero a los orígenes de nuestra poesía lírica buscados en sus fundamentos y raíces más indígenas o nacionales". (Menéndez Pidal 1919:7)

Conviene hacer una precisión: lo que está ausente de esas historias no es la poesía lírica como tal, sino sus "fundamentos y raíces más indígenas o nacionales". Las historias de la literatura sí incluían la lírica medieval en sus catálogos, pero era una lírica que, dentro de la teoría pidaliana, presentaba dos características negativas: no era indígena lingüística ni estéticamente, y no era popular-tradicional. Tanto la poesía

gallego-portuguesa como la cancioneril eran herederas de la lírica provenzal; la primera, además, ni siquiera estaba escrita en castellano; cuando lo está, nace de influencias extranjeras y no populares:

> La poesía lírica, se ha dicho con mucha parte de razón, no se desarrolla bien en las épocas primitivas. Es arte que prospera en un ambiente refinado, principalmente en las cortes de los reyes y de los grandes. Es arte tan artificial, que en Castilla durante los primeros tiempos, ni siquiera se cultiva en la propia lengua castellana, sino en la gallega; nace, además, sometido a la influencia o tutela de la provenzal, y cuando llega ya a expresarse en lengua castellana, busca el amparo de otra influencia extranjera: la del renacimiento italiano. (Menéndez Pidal 1919:7-8)

El objetivo de Menéndez Pidal, por lo tanto, es buscar una poesía lírica que sí responda a sus esquemas conceptuales, y que sea el correlato de la épica castellana. La existencia de esta poesía lírica popular castellana no se pone en duda, sino que se da como evidente:

> De igual modo, lo indígena popular está siempre como base de toda la producción literaria de un país, como el terreno donde toda raíz se nutre, y del cual se alimentan las más exóticas semillas que a él se lleven. (Menéndez Pidal 1919:8)
>
> Hubo, sin duda, toda una florescencia de poesía más espontánea hondamente arraigada en una tradición secular y totalmente incomprendida por el compilador del primer cancionero castellano. (Menéndez Pidal 1919:28)

Esta afirmación no cuestionada de la existencia de una lírica popular contrasta, en cambio, con su reconocimiento del hecho de que de ella no se conservan más que noticias indirectas, y aun éstas muy escasas. Así, afirma que "Las primeras noticias de cantos populares son oscuras y secas por demás" (Menéndez Pidal 1919:43), y que "...la pérdida de la lírica más antigua castellana es casi completa, y apenas podemos presumirla atendiendo a derivaciones y reflejos escasos, relativamente tardíos" (Menéndez Pidal 1919:47).

Y sin embargo, la existencia de una lírica que sea autóctona y popular es un elemento necesario de la teoría romántica, aceptada por Pidal, de que la verdadera poesía nacional surge del espíritu mismo del pueblo y expresa sus características más esenciales, ya sea en forma épica –como ya hemos visto– o lírica. Esta poesía lírica popular se opone, como hemos visto, a la poesía culta, que no responde más que a los intereses de un grupo reducido y aristocrático, más accesible a las influencias extranjeras.

> ...la lírica popular brota como una expresión espontánea, siempre que la aridez de la vida se interrumpe por un momento de emoción, mientras que en esos momentos la lírica letrada permanece rígida, indiferente, sin comprender apenas otra cosa que la más fuerte sacudida de la pasión, los temas amorosos. (Menéndez Pidal 1919:58)

En el caso de España, dos son las formas principales de la poesía popular: el villancico, opuesto a la *cantiga* gallego-portuguesa por su forma reiterativa, y la serranilla, que si bien puede relacionarse con géneros cultos similares de la poesía provenzal o gallega, sin embargo es considerado por Menéndez Pidal como un género popular fundamentalmente castellano.

Pero para que la poesía lírica ofreciese un paralelismo completo con la épica, era necesario que fuese, además de popular, *tradicional*, esto es, que su creación fuese el resultado de un proceso de refundiciones colectivas a partir de un hipotético origen individual. La escasez de documentos de la lírica primitiva, mucho mayor que en la épica, no permite a Pidal analizar dicho proceso, que se da sin embargo por supuesto. Sí se ha conservado, en cambio, el último eslabón de la transmisión tradicional –también para la épica-: el teatro nacional del Siglo de Oro, que adopta y reutiliza el caudal de la poesía popular en sus producciones:

> En esa despierta y feliz edad en que el sentimiento de la unidad hispánica dominaba la política y el arte de un cabo al otro de la Península, Gil Vicente regocijaba la corte manuelina con la tonada de los cantos tradicionales, mezclando siempre los portugueses con los castellanos. (Menéndez Pidal 1919:78)
>
> Sin el opulento teatro de Lope no conoceríamos la lírica tradicional en toda aquella extensión que le hemos señalado como característica, no tendríamos idea de su gran variedad en cantos de fiesta y de trabajo, de alegría, de dolor y de devoción religiosa. (Menéndez Pidal 1919:82)

Una vez más, se ha completado el razonamiento, que sin embargo se basa poco en los documentos, y mucho más en los presupuestos científicos del crítico: aunque no aparece en las compilaciones cultas, debió existir de hecho una lírica popular medieval de carácter tradicional, que luego fue adoptada por los grandes poetas del teatro áureo. No sólo eso: a pesar de conservar pocos testimonios, esta poesía popular es más importante que la lírica culta de la que sí se conservan abundantes testimonios, porque sólo en ella –en la poesía popular– se manifiestan los verdaderos sentimientos del pueblo. Sólo esta lírica tradicional castellana merece ser considerada nacional, y por ello se ha ganado un apartado en la historia de la literatura española, que es, precisamente, lo que Menéndez Pidal pretendía demostrar con su estudio: "Y, sin embargo, ellas debieran constituir un capítulo en toda historia literaria, ya que acabamos de ver cómo en nuestros orígenes poéticos, al lado de la lírica culta de los cancioneros medievales, existió una abundante lírica popular". (Menéndez Pidal 1919:83)

6.16.5.- Recapitulación

De lo dicho hasta ahora pueden deducirse las principales líneas que definen la trayectoria y el pensamiento de Ramón Menéndez Pidal, en especial en relación con la literatura medieval española. Sus planteamientos científicos podrían resumirse en una fórmula que ya hemos adelantado más arriba, y que resulta aparentemente contradictoria: una ideología nacionalista heredera del romanticismo, aunque de signo democrático y progresista, y una metodología que, aunque con reminiscencias igualmente románticas, se aleja de él para asumir los presupuestos y los modos de trabajo de la escuela positivista.

Son precisamente los presupuestos ideológicos previos los que mejor caracterizan el pensamiento y la labor crítica de Menéndez Pidal, más aún que sus opciones metodológicas a caballo entre romanticismo y positivismo. Así lo expresa García Isasti:

> ...la característica principal de su pensamiento no es esa particular síntesis de romanticismo y positivismo a la que hemos aludido repetidamente en este estudio, ni el peso del evolucionismo, o el carácter estrictamente historicista de sus planteamientos. Todos ellos son pilares fundamentales de su construcción intelectual, pero en su base debemos señalar una característica aún más importante: el carácter metafísico de su paradigma... parte de un principio organizativo, cuya existencia postula *a priori*, y a partir del mismo define la realidad. Ese principio originario es, por supuesto, la existencia de España como una realidad evidente por sí misma. (García Isasti 2004:499)

La existencia de España como nación es, sin embargo, sólo uno de los aspectos en los que se manifiesta la ideología nacionalista que Menéndez Pidal compartía con la mayor parte de sus contemporáneos. Recordemos que son tres los enunciados básicos del nacionalismo romántico, en relación con la historiografía literaria: que existen las naciones diferenciadas; que cada nación tiene un espíritu o carácter popular, ya se entienda éste como una entidad metafísica o como una abstracción histórica; que este carácter peculiar de la nación se refleja en la literatura, especialmente en la literatura popular o nacional. Estas tres afirmaciones, y especialmente la tercera, son los ejes que recorren la obra crítica de Menéndez Pidal, y condicionan su acercamiento al objeto de estudio. Así se comprende mejor que dedicase su atención sobre todo a la literatura medieval, y de entre ella solamente a aquellos géneros que servía para asentar su visión de la nación, es decir, los géneros castellanos y en especial la épica.

La creencia pidaliana en la nación española adquiere, además, como ya hemos visto, unas características determinadas. Su origen se sitúa, por lo que interesa al crítico, en la llegada a la Península de los pueblos visigodos –de ahí su insistencia en el origen

germánico (autóctono y nacional, por tanto) de la épica-; ellos fueron, además, quienes por primera vez dieron unidad a la nación, unidad que sólo volvería a recuperarse en tiempos de los Reyes Católicos. Esta unidad, sin embargo, desapareció casi inmediatamente por la invasión de los musulmanes:

> Los pueblos germanos que se establecieron en España profesaban la herejía de Arrio y un altivo exclusivismo de raza; y ambas cosas les mantuvieron aislados de la población romano-española, que era ortodoxa atanasiana. Más de siglo y medio tardaron los visigodos en abjurar del arrianismo, y más de dos siglos en abolir la prohibición de matrimonios entre sí y los hispano-romanos. Después de estos dos importantes acontecimientos, la unificación nacional parecía ya constituida; mas apenas habían pasado setenta años, fue arruinada tan laboriosa obra con la invasión de los árabes. (Menéndez Pidal 1909:42)

León primero, y Castilla después, asumieron las riendas del proceso de unificación nacional que siguió después, generalmente conocido como Reconquista, y que al fin particular –nacional– unía otro universal –la lucha contra el Islam–. Ese traspaso del poder hegemónico de León a Castilla es también fundamental en la visión historiográfica de Menéndez Pidal: representa el triunfo de un condado progresista y dinámico que marcará, a partir de ese momento, el devenir de toda la nación. Si Castilla no hizo a España, sí la consolidó y le dio la forma definitiva. De ahí, también, que sea la literatura castellana –la escrita en Castilla y en castellano– la que en mayor medida interesa a Pidal, en detrimento de las literaturas escritas en otros reinos y otros idiomas.

En cuanto a los caracteres perdurables de la nación española[212], que se reflejan en la literatura, no es extraño que sean precisamente los atribuidos a Castilla como reino, puesto que, por metonimia, lo castellano se convierte en lo español. Así, la literatura española se muestra sobria y realista, tradicionalista y democrática, tendente a la anonimia, y en perpetua pugna entre su tendencia a la unidad y su tendencia a la disgregación. Ya hemos visto cómo estos rasgos se aplican a la épica (realista, tradicional, democrática y anónima) y, en menor medida, a la lírica popular.

Los focos de interés de Menéndez Pidal hacen que éste sea menos explícito en cuanto al momento en que se inicia la decadencia de la nación española. La teoría progresista, recordemos, considera a los Reyes Católicos el momento culminante de la unidad española y sitúa en el absolutismo de los Austrias el origen de los males que desde entonces arrastra el país; la tradicionalista, por el contrario, considera esta época como una continuación del esplendor anterior, y sólo admite el inicio de la decadencia a

[212] Menéndez Pidal los dejó enunciados en "Algunos caracteres primordiales de la literatura española" (M. Pidal 1918) y los reformuló después en un texto clave que cae fuera de nuestro ámbito de estudio: *Los Españoles en la historia y en la literatura* (M. Pidal 1951)

finales del siglo XVII o incluso en el XVIII, con la admisión de la Ilustración y el neoclasicismo, corrientes extrañas al alma nacional, en España. Menéndez Pidal, aun sin dedicar apenas espacio al periodo que separa la Edad Media del Romanticismo, parece inclinarse por la primera opción, al considerar que ya el propio Renacimiento supuso un menoscabo de los verdaderos principios nacionales, que sólo con la revolución romántica comenzaron a enseñorearse nuevamente de la literatura española.

En cambio, Menéndez Pidal fue claro en cuanto al que, en su opinión, era el camino o la solución para el problema español: la unidad, que veía avalada por la historia e incluso por la geografía. Unidad política, centralizada en torno a Castilla, como sucedió en los momentos cumbres de la cultura española –muy especialmente, con los visigodos y con los Reyes Católicos-; unidad lingüística, evidentemente castellana; y unidad ideológica también o, al menos, suficiente tolerancia como para que las discrepancias políticas no llevasen a la disgregación o al enfrentamiento. Una creencia en la unidad que, como ya hemos apuntado, siguió defendiendo incluso cuando, recién terminada la guerra, fue apartado de sus cargos y confinado a la tarea de la investigación solitaria en su casa de Chamartín.

6.17.- Juan Chabás: *Breve historia de la literatura española*

Con Juan Chabás, el historiador más joven, junto con Valbuena Prat, de los que conforman este estudio, nos aproximamos al final del recorrido historiográfico que va desde el primer romanticismo hasta el comienzo de la Guerra Civil[213]. Nacido en 1900, Juan Chabás perteneció al grupo de intelectuales y artistas vinculados a la Residencia de Estudiantes y comúnmente conocida como Generación del 27, en calidad de poeta y crítico literario. Parece ser que colaboró con el Centro de Estudios Históricos fundado por Ramón Menéndez Pidal y con toda seguridad fue becado por la Junta para la Ampliación de Estudios para impartir literatura española en la Universidad de Génova (Pérez Bazo 1992:29). Fue miembro del Partido Radical Socialista y defensor convencido de la República; durante la Guerra Civil ingresó en el Partido Comunista (Pérez Bazo 1992:226) y, una vez finalizado el conflicto, se exilió, primero a Francia y luego a Cuba, donde murió en 1954.

Como creador, Juan Chabás estuvo involucrado en los movimientos de vanguardia de la década de los años 20 en España, en especial en el movimiento ultraísta. Así lo atestigua la obra poética *Espejos*, así como las contribuciones en la revista *Ultra*. Tras la guerra prácticamente abandonó la creación literaria.

Por su parte, la trayectoria de Juan Chabás como crítico literario antes de la guerra es relativamente extensa, teniendo en cuenta su fecha de nacimiento. Fue colaborador de diversas revistas, entre ellas *Alfar*, *Revista de Occidente* o *La Gaceta Literaria*, y publicó dos monografías de temas bien diversos: *Italia fascista (política y cultura)* (1929) y *Vida de Santa Teresa* (1932). Ese mismo año publica en Barcelona la primera edición de su *Breve historia de la literatura española*, que reeditaría tres años más tarde, y que ese mismo año de 1933 se publicaría también en una "edición ilustrada con numerosas fotografías en láminas fuera de texto", resumida y destinada a Hispanoamérica, con el título de *Historia de la Literatura Española*[214].

Ambas versiones de la obra (la *Breve Historia* y la *Historia*) se refundieron más tarde en la *Nueva historia manual de la literatura española* que tuvo una larga trayectoria en el extranjero, en especial en Cuba, donde se reimprimió, todavía en vida

[213] Juan Chabás es uno de los autores analizados por Martín Ezpeleta (en prensa), como representante de la historiografía de la generación del 27 junto con Valbuena Prat y Max Aub. También pueden consultarse los trabajos monográficos de Pérez Bazo (1981 y 1992).

[214] Manejamos precisamente la primera edición ilustrada de 1933. Cabe señalar por otra parte que dicha edición contiene numerosas erratas, que se han subsanado en las citas incluidas en el texto.

del autor, en 1944, 1952, 1953 y, de forma póstuma, en 1960 y 1962 entre otras reediciones. De hecho, todavía en la actualidad sigue empleándose como manual, pese a sus más de 70 años de andadura (Pérez Bazo 1992:200).

6.17.1.- Planteamientos generales

6.17.1.1.- Concepto de literatura

La breve historia de la literatura de Juan Chabás no contiene ninguna definición explícita de literatura, como sí la contenían varios de los manuales compuestos en esta época, o a finales del siglo anterior; sin embargo, los géneros incluidos por Chabás en el concepto de "literatura" no son en absoluto novedosos, ya que siguen la misma línea de todos los historiadores precedentes y contemporáneos: la poesía (épica y lírica), el teatro y la prosa de ficción así como la histórica y la didáctica (que a partir del siglo XVIII se amplía para dar cabida a la erudición y la crítica literaria).

6.17.1.2.- Concepto de nación

Por otra parte, Chabás se escuda en la brevedad para justificar la exclusión de las literaturas no castellanas (principalmente la catalana, que debía de resultarle muy cercana, como natural de Denia) y de la literatura hispanoamericana, a la cual sólo hará referencia en muy contadas ocasiones (Rubén Darío es el ejemplo inevitable) y con muy escasa extensión:

> Bien seguro estoy de no haber logrado mi propósito ni cumplido mis deseos. La breve extensión forzosa de este libro hacía más difícil aún el conseguirlo. No he podido, en gracia a esa brevedad, ni hacer mención de la literatura catalana ni de la americana. De aquélla he preferido omitir toda referencia para no desvirtuar ni su carácter ni su volumen. De la última me limité a las citas indispensables para mejor conocimiento de nuestras letras. (Chabás 1933:3)

En el eje temporal, en cambio, Juan Chabás plantea su historia desde el estudio (muy sucinto, eso sí) de los primeros asentamientos en la Península, lo que le permite probar que la nación española "se ha ido formando, como es sabido, de la fusión de elementos y razas muy diversos" (Chabás 1933:5) En efecto, "los habitantes más antiguos fueron los iberos... A este núcleo primitivo se unieron: los fenicios..., los griegos... y los celtas...; éstos, fundidos con los iberos, formaron la raza celtíbera" (Chabás 1933:5); y a ellos a su vez se unieron los elementos griegos, romanos, germanos y árabes de los sucesivos pobladores de la Península

El resultado de este planteamiento es la postulación de una raza española mestiza, originada por el contacto y el contagio de tan diversos elementos étnicos. Así, frente a la tendencia establecida, que privilegia como origen de la raza española a los cristianos de los Reinos del Norte (herederos de los visigodos y de los primitivos pobladores indígenas, pero no, cabría pensar, de los romanos ni por supuesto de los árabes), Juan Chabás defiende precisamente la propuesta contraria, esto es, que el núcleo de la raza española está constituido por los elementos latino y árabe, a los que se han añadido otros "elementos modificadores", prerromanos y bárbaros:

> Es, pues, la actual raza española una mezcla de razas africanas, griegas, romana, germánica y árabe en aleación de muy diversas proporciones. Romanos y árabes cuentan como elementos principales de esta amalgama, siendo de notar los otros elementos modificadores que en los primeros introdujeron los pueblos bárbaros. (Chabás 1933:5)

Esta longevidad de la nación española parece coincidir con los postulados de Amador de los Ríos, pero, como se recordará, la conclusión que de ella extraía el insigne historiador era bien distinta: precisamente la de la independencia de la nación española de toda influencia externa, emparentando así a los españoles modernos –y su literatura– con los primitivos pobladores de la Península, a través de los siglos. Juan Chabás, muy por el contrario, afirma la existencia de constantes influencias extranjeras: francesas o provenzales –además de árabes– durante la primera época, italianas después (el Renacimiento y el Siglo de Oro), francesas nuevamente durante el siglo XVIII. No sería descabellado vincular esta aceptación de lo extranjero en lo nacional con los propósitos de romper con el aislacionismo español y "europeizar España", que se encuentran en la raíz misma de la Institución Libre de Enseñanza y de buena parte de la Generación del 98.

Con todo, Juan Chabás pasa rápidamente, como hemos dicho, por los apartados dedicados a los pueblos prerromanos, así como a la literatura latina y árabe, de forma que la historia de la literatura "española" (según su propio título) pronto se convierte en la historia de la literatura "castellana" (así en el texto):

> ...podría afirmarse que la literatura castellana data del siglo XII. Concretamente ningún documento literario de extensión puede referirse a ese periodo, aunque quizás no sean de tiempo más moderno algunas colecciones de cantares alusivos a Bernardo del Carpio, a los Infantes de Lara y al Cid, cuyos vestigios subsisten en la *Crónica General*, demostrando un probable naufragio literario. (Chabás 1933:7)

Este origen mixto de la nación española no le impide en cambio poseer unos caracteres propios, rastreables en su historia y en su literatura, y que coinciden

parcialmente con las postuladas por los románticos (caballerosidad, religiosidad, imaginación) y con las defendidas por Menéndez Pidal (individualismo, independencia):

> Sin embargo, pueden señalarse algunas particularidades psicológicas que se destacan a través de las diversas épocas y de la variedad regional y son: gran individualismo, acendrado amor a la independencia, sentimiento cerrado del honor, religiosidad estrecha y potencia de imaginación e instinto creativo. (Chabás 1933:5)

No sólo eso: Juan Chabás también desciende a caracterizar las regiones españolas:

> Más fácil es determinar algunas características regionales: la tendencia lírica y melancólica, tal vez herencia céltica, del Noroeste; el espíritu aventurero e independiente de Vasconia; la energía y el tesón de aragoneses y navarros; la devoción a las artes plásticas y la facilidad para el comercio, de las costas del Este; el sentido lírico, la elocuencia, el ingenio y la agudeza de Andalucía, y la severidad, la austeridad áspera y orgullosa del castellano. (Chabás 1933:5)

No encontramos en cambio en la historia de Chabás ninguna referencia al "alma nacional" ni al *Volksgeist* romántico, de forma que no será ya ése el criterio con el que seleccionar las obras literarias. De hecho, aunque Chabás no es en este punto tan explícito como Romera Navarro, se aprecia en su *Historia* la misma amplitud ecléctica que en la obra del historiador de Filadelfia, aceptando en el canon tanto los autores y obras populares como los cultos, y tanto a los esencialmente nacionales en forma y contenido como a los influidos por literaturas extranjeras (Garcilaso, Meléndez Valdés...) e incluso a los heterodoxos literarios, en especial a Góngora, como veremos.

6.17.1.4.- Concepto de historia

Lo primero que destaca al enfrentarse a la *Historia de la literatura española* de Juan Chabás, en comparación con sus congéneres de la misma época (las obras de Cejador, Romera Navarro o Valbuena Prat, por ejemplo) es su brevedad: apenas ochenta páginas en la versión reducida, y trescientas cincuenta en la denominada *Breve historia*. Esta brevedad no es casual, ni fruto de una ignorancia de su autor, sino de un deseo premeditado por ofrecer un resumen claro y pedagógico de la historia literaria nacional, destinado no a especialistas sino al público en general, y no atender a todos y cada uno de los autores y obras significativos, sino más bien al contrario, realizar un bosquejo general de la evolución histórica de la literatura española, apuntando sus grandes tendencias y las cuestiones debatidas por la crítica. De ahí que su selección de autores y

obras sea necesariamente más breve que la del resto de los autores, y que se la hayan podido achacar importantes lagunas:

> He procurado que esta obrilla pudiera servir a quienes, sin dedicarse a la enseñanza o el aprendizaje oficial de la Literatura, tengan el noble deseo de conocer su panorama histórico y busquen una tabla de valores y un índice de problemas establecidos y planteados a tenor de la sensibilidad de nuestro tiempo. No creo que abunden los materiales útiles para servir a este empeño hasta el punto de hacer inútil el trabajo que me tomé al escribir este compendio. (Chabás 1933:3)
>
> He dado más importancia al estudio general de una época literaria que al interés tan frecuente en los manuales por hacer una lista erudita y completa de todos los autores a aquélla pertenecientes. En cada momento se han destacado, si no los nombres más importantes, al menos los que se consideran ejemplares. Muchas lagunas y omisiones han sido voluntarias y obedecen a un criterio de valoración orientado en ese sentido. (Chabás 1933:3)

Esta voluntad de ser breve, claro y pedagógico condiciona el desarrollo del conjunto de la obra. Así, por ejemplo, el elemento narrativo se hace más evidente que en historias que, como la de Hurtado y Palencia, adoptan una actitud más taxonómica: aunque en la obra de Juan Chabás también hay separación entre periodos, y entre géneros dentro de un mismo periodo, la atención a los grandes movimientos y a escasos autores en cada uno de ellos hace más patente la hilación cronológica y narrativa inherente a la historia de la literatura.

6.17.1.4.- Periodización

La historia de Chabás se subdivide en seis etapas, además de la inicial dedicada a "España y el idioma español": la "Edad Media" (hasta fines del siglo XIV); el "Renacimiento" (hasta Carlos I); el "Siglo de Oro", subdividido a su vez en dos periodos; el "Siglo XVIII" y el "Siglo XIX" –Chabás no les añade calificativo alguno-, y por último la "Época contemporánea". Lo que más sorprende de esta división temporal sin duda es el adelantamiento del Renacimiento al siglo XV, cuando todos los historiadores coinciden en calificar a dicho siglo como un siglo de transición, o de preparación del Renacimiento, reconociendo sus aspectos modernos, pero también sus deudas con lo medieval. Chabás también aceptará esta definición en su análisis, por ejemplo, de la *Celestina*, pero no así en la división de la obra, en la que el siglo XVI queda definido como "primer periodo" del Siglo de Oro.

Por otra parte, la historia de Chabás alcanza a tratar la literatura producida en el primer tercio del siglo XX, con una extensión que, pese a no ser excesiva, provoca una *excusatio* por parte del autor:

> La época contemporánea tiene un desarrollo desproporcionado por su extensión con el de todas las demás. He creído necesario dársela porque en ninguno de los manuales en curso he visto sistematizada convenientemente esta época nuestra, ni existe monografía que la abarque enteramente. Sólo figuran, en el examen de la literatura del siglo XX aquellos autores cuya dignidad literaria aconseja un trato frecuente o al menos su conocimiento y lectura. (Chabás 1933:3)

6.17.2.- Análisis detallado

6.17.2.1.- Edad Media

Como hemos apuntado, Juan Chabás dedica muy poca atención al periodo anterior a la formación de la lengua castellana, que sólo se estudia en cuanto contribuye a la formación de la raza y el idioma español. Ninguna obra literaria individual anterior al siglo XII: sólo se incluyen comentarios generales respecto a la importancia de la literatura hispanolatina ("A la literatura romana o latina dio España un gran contingente de ingenios... Pomponio, Mela, Juvencio, Prudencio y Dacio e Isidoro, fueron también españoles", Chabás 1933:5) y sobre todo hispanoárabe ("Acreditan la importancia de la cultura árabe española nombres como el de Avenpace, Averroes el aristotélico, Avicebrón...; Maimónides...", Chabás 1933:7). Además, muy en contra de lo afirmado por Amador de los Ríos, Juan Chabás encuentra importantes influencias extranjeras ya en esta primera época de la literatura española:

> Más nos interesan, sin embargo, las formas literarias de influencia extranjera que estas maneras artísticas aquí indicadas. Los modelos que en esta época se ofrecen a los españoles son franceses y provenzales: poesía hagiográfica..., canciones caballerescas y las *Gestas*. (Chabás 1933:7)

De esta forma, la literatura española –castellana– se inicia, como era ya tradicional, con el análisis de la épica medieval, y en concreto del *Poema de Mío Cid* "el primer monumento positivamente conocido de la literatura castellana" (Chabás 1933:7). En la crítica de este poema se alternan las tradicionales críticas a la versificación "irregular y confusa", y el elogio a su simplicidad, a su claridad y sobre todo a su valor como testimonio histórico de una época:

> Todo ello contribuye a hacer fácil su lectura, que tiene el mayor interés de darnos a conocer, probablemente con mayor sobriedad que la *Chanson de Roland*, toda una época histórica y épica ignorada por nosotros en su verdadero valor poético, si no fuese por este poema. (Chabás 1933:8)

En la cuestión de la existencia de una épica anterior al *Cantar* (siglos X-XII), Chabás no se manifiesta claramente, aunque parece inclinarse a suponerla, pero no en forma de romances, como veremos, sino de poemas extensos y populares.

> *El Poema del Cid* y la *Crónica Rimada*, así como los anteriores monumentos literarios cuya existencia es obligado suponer, plantean el problema de una poesía principalmente épica y existente ya en España desde fines del siglo X; es esta la poesía popular o de *joglaría*, es decir, poesía popular cantada por *juglares* o *yoglares*. (Chabás 1933:8)

A esta poesía popular y épica se opone otra, culta y esencialmente religiosa, el "mester de clerecía". Juan Chabás no muestra mayor inclinación hacia uno que hacia otro, como sucedía en la historiografía romántica, sino que lo explica como reflejo de la situación social en la Edad Media, con sus divisiones estamentales:

> Durante mucho tiempo se ha supuesto que esta poesía popular se oponía a la poesía culta, eclesiástica, escrita por autores conocidos que llevan el nombre de *mester de clerecía*, considerando esta oposición como paralela a la división que escindía toda la sociedad estableciendo dos clases, clérigos y laicos, separación esencial que perdura largo tiempo sin que se confundan estos dos grupos sociales. (Chabás 1933:8)

En este género, es Gonzalo de Berceo "el que mejor caracteriza el espíritu y el procedimiento de este *mester de clerecía* en el momento en que empieza a ser un modo de poesía nacional" (Chabás 1933:8), tanto por su origen y destino popular como porque el mester de clerecía supera el "localismo castellano" del de juglaría, una consideración novedosa y que aleja a Chabás de los planteamientos de Menéndez Pidal, para quien lo castellano, en el caso de la épica medieval, era sinónimo de lo nacional y lo español.

El reinado de Alfonso X, "la época de más prosperidad cultural en España hasta el siglo XIV" (Chabás 1933:10) y en el que se "abre a nuestra literatura un numeroso haz de caminos nuevos", ve florecer además la figura del primer prosista con estilo personal, en palabras de Menéndez Pelayo citadas por Chabás. Su obra maestra, el *Conde Lucanor*, es "el primer monumento de consideración dentro de la literatura narrativa de España" (Chabás 1933:10). A esta misma época pertenece también *El Caballero Cifar*, que Juan Chabás considera como "uno de los primeros monumentos de la literatura caballeresca española y, en cierto modo, si nos atenemos al matiz realista de algunas escenas, de la picaresca" (Chabás 1933:10).

Eso en cuanto a la prosa; en el ámbito de la poesía, en cambio, la figura indiscutible del siglo XIV es Juan Ruiz, cuyo *Libro de Buen Amor* es la cima más elevada de la lírica medieval española, hasta el punto de, según Chabás, anunciar ya el renacimiento que había de producirse a lo largo del siglo siguiente:

> ...así como el *Poema del Cid* es el más alto monumento de la poesía épica de la Edad Media española, esta obra es la más alta representación de la lírica de esta misma

> Edad; podría decirse que, anticipándose a *La Celestina*, marca los primeros atisbos, dentro de dicha Edad, del Renacimiento. (Chabás 1933:11)

De esta forma, Juan Chabás dedica a Juan Ruiz un elogio contradictorio: por una parte, lo considera representante de la época en la que escribe, mientras que, al mismo tiempo, lo considera un escritor avanzado a su propio tiempo, que se adelanta incluso a la *Celestina* en la introducción del Renacimiento en el corazón mismo de la Edad Media española.

> Juan Ruiz personifica perfectamente su tiempo: la debilidad de la fe y del respeto por las cosas santas, la relajación de las costumbres en las cuales tanto entre las clases altas como entre las bajas comienzan a introducirse los primeros elementos de la novela picaresca... Reflejar así el tiempo es un gran mérito de la obra, pero lo es mucho más el preanunciar otras formas, otra estructura tanto estilística como mental. (Chabás 1933:11)

Es necesario tener en cuenta, obviamente, que como hemos apuntado más arriba Juan Chabás no sitúa el Renacimiento español en el siglo XVI, como era lo habitual en la historiografía de la época, que si bien reconocía rasgos propios del Renacimiento en el siglo XV –así desde Amador de los Ríos, por ejemplo-, sin embargo los consideraba un mero avance del movimiento que culminaría a comienzos del siguiente. El propio Chabás es consciente de que su postura no es compartida por otros críticos, entre los que cita el caso de Miguel de Unamuno, quien, considera Chabás, basa su negativa en criterios políticos y no científicos –es decir, cabe suponer, por su interés en negar la relación de España con Europa-:

> ¿No es todo esto un verdadero Renacimiento? Llevado por una pasión más política que científica en este caso, el insigne filósofo y escritor don Miguel de Unamuno no vacilará en negarlo, pero la serena investigación literaria se verá obligada a reconocerlo. (Chabás 1933:13)

Es ésta una época, además, en la que las influencias extranjeras se acentúan especialmente en opinión de Chabás, lo cual no es considerado como una ventaja en sí misma, ya que resta autenticidad y originalidad a la literatura nacional, creando una poesía culta y artificiosa:

> Se pueden determinar tres influencias principales sobre este género de poesía: Primero, influencia provenzal, tanto en su temario como en los metros y en las formas; segundo, influencia italiana, cada vez más acentuada; tercero, más tardía, influencia de los clásicos latinos. Todo lo cual, si proporcionaba virtudes adventicias, no añadía ni espontaneidad ni originalidad. (Chabás 1933:14)

Entre los autores de esta época ocupa un lugar singular el Marqués de Santillana, a quien se deben obras en prosa (entre las que destaca singularmente la *Carta Prohemio al Contestable de Portugal*), y de poesías líricas, algunas de ellas siguiendo la corriente

culta imperante en la Corte, y otras, las de mayor mérito y las que mayor gloria le granjean, recuperando los modos populares –nacionales y provenzales– en forma de canciones, decires y serranas:

> ...principalmente, el mérito de la poesía del marqués de Santillana está en otro género de composiciones suyas, en las cuales vemos verdaderamente al poeta lírico y que aun hoy hállanse tan cerca de nuestra sensibilidad que con deleite repetimos su lectura. Este marqués, de tan pulcro linaje, encontraba la más noble y lozana vena de su emoción en las fuentes de la poesía popular, y sus *canciones, decires, serranillas* y *vaqueiras*, que proceden más o menos directamente de la poesía provenzal o galaica, guardan aún una grata frescura. (Chabás 1933:14)

Distinta a la del Marqués, aunque también extranjera en origen, es la inspiración de Juan de Mena, poeta que abandona por completo la línea nacional para, a partir de la imitación dantesca, intentar crear un lenguaje poético propio, razón por la que puede considerársele precursor de Góngora –poeta, como veremos, muy del gusto de Chabás, como del resto de poetas y críticos de la Generación del 27–.

> La técnica de Juan de Mena es casi siempre perfecta; su verso de arte mayor, de verdadera maestría, y aunque no siempre sean afortunadas, sus reversiones sintáxicas, sus innovaciones de vocabulario y en general todas sus reformas, representan éstas un grande avance en nuestra literatura y justifican el considerar a este poeta como un precursor del Góngora a quien habremos siempre de tener, a despecho de sus defectos, que son de calidad, como el más alto lírico que ha tenido el idioma español. (Chabás 1933:15)

En medio de la infinidad de poetas menores y de Cancioneros, sólo sobresale, aparte de los ya citados, la figura de Jorge Manrique, memorable "por una sola composición, unas estrofas famosas y de extraordinario mérito, tanto que vinieron a tener una gran influencia en tiempos posteriores, siendo imitadas por grandes poetas" (Chabás 1933:15).

Singular importancia reviste en cambio, en el campo de la prosa, la aparición del género caballeresco, que representa por una parte la continuidad con la épica anterior, pero sobre todo la evolución de esta épica hacia modelos idealistas de la caballería y también del amor, alejados de la realidad histórica:

> La novela de este género representa el primer paso evidente de una transición desde la Edad Media hacia la Edad Moderna. Queda todavía en ella como elemento esencialmente medieval el valor caballeresco, el sentimiento de la guerra; pero ya son completamente nuevos el afán de la aventura sentida como potencia de vida y el amor del caballero por su amante, ese *amor adoración* que ya no es precisamente el amor teologal de la *Divina Comedia*, sino una nueva forma de espiritual vida, hasta entonces no encontrada típicamente en la Literatura. (Chabás 1933:17)

El primer representante, no en cronología sino en perfección formal, es el *Amadís de Gaula*, de la cual "con razón afirma Brunetiere que nunca ha existido

ninguna novela ni más novelesca ni más caballeresca, ni por lo tanto más española. (Chabás 1933:17).

El siglo XV también es notable en otro aspecto: en él nace el teatro español como tal, gracias principalmente a un autor que le dio por primera vez su forma nacional: Juan del Encina ("Puede asegurarse que el teatro español, aparte de algunos ensayos, nace con Juan del Encina del tiempo de los Reyes Católicos", Chabás 1933:18); y merced a una obra –cercana al teatro y a la novela al mismo tiempo– que, por sí sola, anticipa los caminos que seguirá la literatura española en los siglos posteriores: la *Celestina*, obra de transición entre la Edad Media y el Renacimiento:

> Se cierra el siglo XV con la más grande obra que ha producido la Literatura española desde su origen. Hasta ese momento no se había alcanzado tanta perfección y belleza en la prosa, tan acabada madurez en los conceptos, tan perfecto análisis y comprensión de la vida... La *Celestina*, con sostenes todavía en la Edad Media, ya es una obra que recibe las auras del Renacimiento. (Chabás 1933:17)

Con esta afirmación respecto a la *Celestina* está en cierto modo contradiciendo Chabás su propia división en periodos, que parecen situarla en pleno Renacimiento, y no en el proceso de transición; más que esta posible contradicción, a Chabás le preocupa dejar bien claro el espíritu español que alienta en la *Celestina*, pese a las posibles influencias italianas y latinas: "Si la cuna del Renacimiento es Italia, pasó luego a cada pueblo y cada pueblo le imprimió un carácter. Así *La Celestina* no sólo no es italiana, sino que no puede ser más española de lo que es" (Chabás 1933:18).

6.16.2.2.- Siglos XVI y XVII

El siglo XVI se abre, en lo político, con la lucha de España por imponer sus ideales monárquicos y religiosos en todo el mundo, y en lo cultural con la imposición definitiva del movimiento renacentista, que desde Italia invadió toda Europa, y también, cómo no, España, con la que estaba unida cultural y políticamente:

> La influencia italiana se manifestó en el teatro, en la lírica y en la novela. No dejó de sentirse tampoco en la vida merced al contacto de los españoles con las cortes italianas, y especialmente con la sociedad de las ciudades de Nápoles, Bolonia y Milán. (Chabás 1933:19)

Dicha influencia italiana marca de forma absoluta la literatura de este siglo, tanto la de los autores que la aceptaron y contribuyeron a su introducción en España, como la de aquellos que, por reacción, tendieron a recuperar los modelos poéticos nacionales. Al primer grupo pertenece, como es bien sabido, Boscán, sobre cuya obra poética muestra Chabás las habituales prevenciones, mezcladas con tibios elogios:

> Si Boscán no fue poeta de alto vuelo, tuvo en cambio muy discretas cualidades de gusto, y el mérito, además, de ser el verdadero afirmador y orientador de una nueva manera. Él introdujo por primera vez la canción al modo toscano, las octavas rimas, los versos sueltos y los tercetos y sonetos, aunque, como vimos, estos últimos ya habían sido intentados por poetas como Santillana. (Chabás 1933:20)

Pero el poeta más importante de este movimiento italianizante es, obviamente, Garcilaso. Lejos Chabás de cuestionar su inspiración y su sinceridad poética, como hacía Cejador, lo considera "sin duda alguna el más alto poeta de este tiempo" (Chabás 1933:20), dado que, "aparte de estas influencias, el poeta español posee una originalidad y un encanto absolutamente personales" (Chabás 1933:20). Otros autores de esta misma corriente, como Gutierre de Cetina o Hurtado de Mendoza, reciben una fugaz atención por parte del crítico, al igual que los defensores de la escuela poética nacional, con Castillejo a la cabeza.

Más atención recibe en cambio el Romancero, cuyo estudio sitúa Chabás en este punto de su historia. Teniendo en mente la tradición historiográfica iniciada en el primer Romanticismo, Chabás destaca este género épico-lírico como "una de las producciones más celebradas de la Literatura española, no sólo por los mismos españoles, sino también por los extranjeros" (Chabás 1933:21). En este punto, además, resulta especialmente visible la influencia de la obra de Menéndez Pidal, a quien sigue casi punto por punto. Así, su definición de romance se imbrica con la teoría tradicionalista de Pidal, según la cual se trataría de fragmentos desgajados de poemas extensos anteriores, atravesando la Edad Media de principio a fin:

> Los romances, formas poéticas esencialmente populares, han llegado a nosotros evidenciándonos diversos estados de elaboración sucesiva que están permitiéndonos afirmar que la tradición popular entroncaba con la tradición de las *gestas*, modelo de una gran poesía heroica ampliamente desenvuelta y de raíz también popular; de modo que las versiones de romances en los primeros años del siglo XVI y los últimos del XV que nos son conocidas se nos aparecen como derivadas de una tradición que sube claramente a enlazarse con la tradición de las *gestas*, que baja a través de los siglos XII, XIII y XIV. (Chabás 1933:21)

En la misma línea se sitúa la definición de "romance viejo o primitivo":

> ...poemita esencialmente episódico compuesto de algunos versos del cantar de gesta, ora simplemente entresacados, ora añadidos con otros para completar en parte la narración tradicional o para desarrollar otra nueva siempre en forma concisa, viva, descriptiva o dialogada. (Chabás 1933:21)

En defensa de esta teoría, cita Chabás la evolución de la métrica, de los extensos versos épicos de los cantares de gesta, a los octosílabos asonantados del romance:

> En cuanto a la métrica y forma de estos romances se refiere, hay que considerarlos también herederos de las *gestas*: al principio están compuestos en versos

> largos de dieciséis sílabas, metro más común a aquellas, asonantados entre sí con un asonante uniforme. Este metro evoluciona hasta convertirse en estrofas regulares de versos de ocho sílabas, entre las cuales riman con rima asonante solamente los pares y quedan libres los demás. (Chabás 1933:21)

El género del romance como forma popular, sin embargo, estaba ya en su decadencia en el siglo XVI, dando fin así al género épico medieval: "Estos romances son los últimos retoños de la poesía heroica nacional" (Chabás 1933:22). Ese mismo siglo vería nacer, en cambio, los romances artísticos, debidos a autores cultos, así como los poemas épicos a imitación de los italianos, que tan escaso fruto iban a dejar en la literatura española.

Si en el campo de la poesía épica el siglo XVI supone el ocaso de una forma popular y nacional, en el de la prosa en cambio es el momento en que surgen varios géneros novelescos, algunos de ellos idealistas y extranjerizantes –como la novela pastoril-, pero otros, como la novela picaresca, esencialmente realistas y nacionales.

> Si el género caballeresco y el pastoral, aunque arraigaron a maravilla en el suelo español, pertenecían en su origen a otras tierras, la novela picaresca puede considerarse como un género absolutamente español, con sus precedentes literarios –excepto los que pudieran afirmarse dentro de las literaturas antiguas– y su mayor apogeo también españoles, y exportada luego a otras tierras. (Chabás 1933:24)

Con todo, Chabás se resiste a aceptar la teoría, ampliamente extendida, de que la novela picaresca surgiera precisamente como representación de una realidad típicamente española. El género literario, viene a afirmar, sí era propio y nacional; el fenómeno que retrata –la proliferación de pícaros– es en la época un hecho común en toda Europa.

> Esta fortuna del género picaresco en España ha hecho creer a la mayor parte de los tratadistas y críticos literarios que la novela picaresca era una consecuencia típicamente española de las costumbres y de la organización política del país, etc. Mas este criterio, si a veces puede llevarnos a conclusiones ciertas, nunca debe extremarse, pues sobre el nacimiento de un género literario influyen muchas otras circunstancias y esta del carácter nacional habría que buscarla en elementos más hondos que la externa apariencia de los hábitos engendrados por una circunstancial situación política. (Chabás 1933:24)

Es interesante esta defensa porque, aparte del espíritu patriótico que trasluce, representa una clara escisión entre los fenómenos esencialmente literarios, que responden –al menos parcialmente– a causas y estímulos igualmente literarios, y el devenir político y social de la nación en la que surgen; se invierte así, de forma drástica, el principio romántico de la expresividad de la literatura nacional:

> En todas partes había pícaros, y sin embargo ni en Francia, ni en Italia, ni en Alemania la novela picaresca tuvo el auge que en la literatura española; y esto tal vez y

> más fundamentalmente, por la tradición literaria de España; por otra parte, cabría pensar hipotéticamente que parte de la novela picaresca es una reacción contra los géneros bucólicos y caballerescos (Chabás 1933:24)

El teatro nacional, por último, casi nada ofrece en esta época que Chabás considere digno de mención, salvo las innovaciones técnicas y temáticas de autores como Lucas Fernández, Torres Naharro o Gil Vicente.

Como puede observarse, Juan Chabás, en su división del Siglo de Oro en dos etapas, sitúa la primera de ellas como una etapa de preparación –Garcilaso es prácticamente el único autor de primera fila de todo el siglo-, mientras que la segunda época, es decir, el siglo XVII, es la que merece ser denominada, con toda propiedad, Siglo de Oro en lo literario, ya que no en lo político:

> La época en que ahora vamos a entrar es la más henchida y viva, aunque haya de notarse que el esplendor de las letras no coincide con la pujanza política de España, ya que ésta, con Felipe II, se encuentra ya herida aunque la lacra se halle disimulada por el poder militar, que sólo decae en el reinado de Felipe IV" (Chabás 1933:28)

En lo literario, en efecto, todos los géneros –excepto la poesía épica– alcanzan durante este siglo su culminación: el teatro, gracias a la revolución lopesca que se enseñorea de las tablas; la lírica, con el triunfo definitivo de la poesía italianizante, afinada aún más por Góngora; la novela, por último, con la creación cervantina. Además, ve la luz un nuevo género, la mística, tan propio de la religiosidad intrínsecamente española.

> Literariamente esta época se caracteriza por el desarrollo extraordinario de la literatura dramática, por la sustitución casi completa de la poesía lírica a la épica, y por la aparición de la literatura mística que tan bien descubre una parte del alma española. (Chabás 1933:28)

En el género lírico, en efecto, el siglo se inicia como una continuación del anterior, con las rimas de estilo italianizante como Fray Luis de León "suficientes para colocarle entre los mejores de nuestros líricos y aun de aquellos que más puramente lo fueron" (Chabás 1933:28), o las poesías de corte patriótico de Fernando de Herrera:

> La inspiración patriótica, la elevación de pensamiento y la nobleza de espíritu, con la grande riqueza de imágenes, caracterizan estas composiciones en las cuales Herrera aplica con el mayor éxito sus reformas literarias; lo que pretendía con éstas era dar más elevación y nobleza a los asuntos de la poesía y más galanura a la forma, para lo cual contaba no sólo con sus conocimientos verdaderos de las lenguas clásicas... sino también en las modernas, y entre ellas sobre todo la italiana. (Chabás 1933:29)

Pero el poeta fundamental de la centuria, el que había de cambiar el panorama de la lírica en la misma medida en que Lope de Vega había transformado el drama, es

Luis de Góngora. Lejos del rechazo que sentían por él los románticos, y de la ambigua aceptación de la crítica conservadora representada por Cejador, Chabás, haciéndose eco de la reivindicación poética de la Generación del 27, sitúa a Luis de Góngora como el poeta fundamental del Siglo de Oro, el único capaz de crear un lenguaje poético propio. Juan Chabás, como sus contemporáneos de "buen gusto", considera las deformidades y exageraciones de Góngora no como defectos, sino como intentos de ampliar los límites de la labor poética –algo que los "secos eruditos" son incapaces de apreciar.

> Ningún autor español es merecedor de tanto estudio, y ninguno, sin embargo, ha sido casi siempre tan torpemente estudiado; y ello porque Góngora sobrepasa esa sana materia literaria en la que suelen ocuparse los más secos eruditos, para plantear un verdadero problema estético. Y sucede que para hablar de culteranismo, de conceptismo, de barroquismo, de preciosismo y de todas estas palabras que nos salen al encuentro al considerar a autores como Góngora, valen mucho más que la erudición seca el buen gusto y juicio literario, pues todas estas tendencias, y concretamente el caso de Góngora, nos plantean rigurosamente, aparte de muchos problemas históricos, cuestiones trascendentales de arte literaria; y menos mal que ya la crítica moderna se orienta en este sentido procurando ver en los mismos llamados defectos de Góngora, que fueron siempre de calidad, no motivos de execración, sino de explicación de su arte. (Chabás 1933:29)
>
> Góngora es, seguramente, el poeta español que más a feliz término lleva el propósito de crear un lenguaje poético no sólo enriqueciendo el léxico, juntamente creando palabras del latín y el griego introducidas a la naturaleza del castellano y variando los matices de las ya aceptadas, sino dando a sus epítetos un valor evocativo de la emoción pura y teniendo un sentido sonoro de la palabra que aumentaba su eficacia ornamental. (Chabás 1933:30)

También se rebela Juan Chabás contra la idea, establecida a lo largo de todo el siglo XIX, de las dos épocas en la obra de Góngora: una sencilla y nacional, en la que habría compuesto sus romances y letrillas, y otra culterana, en la que habría producido sus obras más conocidas: el *Polifemo*, las *Soledades*, los sonetos... Para Chabás, como para los principales críticos de su época, la obra de Góngora es un todo unitario

> Al considerar la obra poética de Góngora, no se habla ya, por fortuna, entre los críticos discretos, del tópico ritual de las dos épocas gongorinas. Pocos poetas presentan caracteres tan definidos y constantes en las obras que compusieron; no hay dos épocas: hay un momento culminante en la obra poética de Góngora, el tenido por afectado e incomprensible; pero su vibración entona, superándola, con la melodía total de su obra poética. (Chabás 1933:30)

Esta recuperación de Góngora implica al mismo tiempo situar a las dos tendencias poéticas enfrentadas durante el siglo XVII (denominadas convencionalmente "culteranismo" y "conceptismo") en el mismo nivel estético, como dos formas contrarias de una misma desviación. Por supuesto, esto rompe con el esquema de opuestos empleado por la crítica romántica, según la cual el culteranismo era siempre una deformación equivocada, y el conceptismo la reacción acertada –aunque en

ocasiones ambas tendencias llegaban a considerarse equivocadas, quedando la poesía prosaica de autores como los hermanos Argensola como único término positivo.

> ...podemos advertir hasta qué punto, en el centro de nuestra centuria decimoséptima, había cambiado el concepto tradicional de poesía. De un lado Góngora y de otro Quevedo, representan las cimas, los extremos de esa renovación: culteranismo y conceptismo, según clásica designación. (Chabás 1933:33)
>
> Tanto el conceptismo como el culteranismo suponen también una virada del gusto de lo sencillo a lo complejo; de lo simple y llano a lo adornado y levantado. De manera más concreta podríamos decir que culteranismo y conceptismo son signos de una misma tendencia barroca. (Chabás 1933:33)

En realidad, Quevedo, aunque sigue figurando como "el más alto representante del conceptismo es don Francisco de Quevedo" (Chabás 1933:34), queda oscurecido (de forma bastante literal) por la gigantesca magnitud otorgada a Góngora, de forma que Chabás considera que "su poesía posee casi siempre un acento grave y meditabundo" (Chabás 1933:34), o que "Si la poesía de Góngora es radiante, de luminosos y altos colores, la de Quevedo es más bien sombría" (Chabás 1933:34). Otros poetas de la época, como Francisco de Rioja o el propio Lope de Vega, quedan igualmente en un segundo plano.

La literatura mística, como hemos apuntado, es otro de los géneros que se desarrollan durante el siglo XVII, y que Chabás sitúa en el centro del foco por su representatividad de un elemento español esencial. Este género se desarrolló, precisamente, tras la unificación política y religiosa de la Península, y desde que nace tiene algunas características peculiares, como la preferencia por la acción sobre la contemplación, o el carácter didáctico y moralizante, entre otros. En su conjunto, afirma Chabás, "la total obra de nuestros místicos constituye así un tesoro literario inapreciable" (Chabás 1933:37)

Tres nombres centran la atención de Chabás en el apartado de la mística: Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, de quien ya se había ocupado como lírico. Santa Teresa es considerada como prosista, pero sobre todo como poeta:

> Mostró también ese arte en algunas obrillas de poesía; no todas las que se le atribuyen son suyas, pero aquellas que sin duda le pertenecen, de carácter piadoso todas y de fondo místico muchas, acreditan, como su prosa, con cuánto donaire y cuán fino sentido literario supo dar virtud poética al lenguaje y a la poesía tradicionales de Castilla. (Chabás 1933:38)

También San Juan de la Cruz es considerado esencialmente como autor de sus obras en verso, y no tanto de sus propios comentarios en prosa. Así, en opinión de Chabás, las ocho canciones de la *Subida al Monte Carmelo* "constituyen... verdadero

tesoro de la poesía castellana" (Chabás 1933:39), demostrando así que la inspiración de San Juan era esencialmente lírica y no intelectual:

> Analizando la estructura de las obras de San Juan de la Cruz parece adivinarse que el primer resultado del fervor contemplativo de nuestro místico era una pura intuición poética, una adivinación lírica del objeto de su meditación posterior. (Chabás 1933:39)

Por último, Fray Luis de León, de quien ya se había ocupado Chabás en su faceta de lírico de la escuela italiana, es igualmente alabado en su faceta de prosista (*La perfecta casada*, *Los Nombres de Cristo*...) y de pensador humanista e independiente –un perfil de pensamiento nada ortodoxo que es del gusto de Chabás, tanto como la mesurada forma en que dicho pensamiento se presenta:

> En la perfección literaria de la prosa de Fray Luis de León, el don natural del estilo, lo que pudiéramos llamar *gracia* de un escritor, está sublimado por una suprema sabiduría del lenguaje: conciencia perfecta de la musicalidad del idioma, perfección sutilísima del amplio número de la frase, gusto y goce profundos y adiestrados del brillo, del matiz, de todas las delicias sensuales de la palabra. (Chabás 1933:39)

En el género didáctico, sólo un autor destaca por encima de los de los demás, incluso de Diego de Saavedra Fajardo y sus *Empresas Políticas*. Se trata de Baltasar Gracián, para quien Chabás propugna una recuperación crítica similar a la acontecida con Góngora –recuperación que, como sabemos, estaba desarrollando simultáneamente Romera Navarro con sus investigaciones al otro lado del Océano-:

> La obra de Gracián, como la de Góngora, ha sido víctima de la erudición rutinaria y de la incomprensión de la mayor parte de los manualistas de la Literatura española, que lanzaron contra el agudo prosista y pensador del siglo XVII el tópico del mal gusto culterano y de las mosntruosidades del conceptista. Hasta después de Menéndez Pelayo, Gracián es tan desconocido como el último de los escritores castellanos; ya en nuestro siglo algunos escritores y eruditos... han rehabilitado y valorizado justamente la personalidad del perseguido jesuita español" (Chabás 1933:41)

Llegamos así al apartado dedicado a la prosa de ficción, y en ella inevitablemente a la persona y la obra de Cervantes, "nuestro mayor novelista de esa edad y de todo tiempo" (Chabás 1933:42). En su análisis del *Quijote*, Chabás rechaza de plano la supuesta intención meramente paródica de Cervantes, y defiende, por el contrario, que su intención era desde el primer momento crear "una gran novela", siendo consciente del alcance de su invención:

> Cervantes intentó, sin duda, al comenzar el *Quijote*, escribir una gran novela, y acaso pensó que podría fundirse la maravillosa materia de los libros de caballería en el amplio crisol de la forma humanista, encontrando así camino para su creación. En suma Cervantes pretendía –nada más, nada menos– escribir una novela, una gran novela" (Chabás 1933:43)

Otro aspecto esencial en la crítica del *Quijote* por parte de Chabás es su insistencia en la doble dimensión, universal y nacional, de la obra cervantina: "La complejidad y riqueza del *Quijote* hacen de él una novela universal y españolísima al mismo tiempo" (Chabás 1933:43); dicho españolismo se manifiesta muy especialmente en su realismo, de raigambre renacentista, pero sobre todo de tradición hispánica, ejemplificada por la *Celestina* o el *Lazarillo*:

> ...en *El Quijote* se unen también con síntesis íntima el realismo español tradicional y el realismo renacentista. El *Quijote* continúa la tradición más vivaz del Renacimiento, y está penetrado por un hondo espíritu liberal de cultura humanista. Ahora bien, Cervantes, que tan armónicamente había fundido en su ser literario el espíritu de Bocaccio y el de Ariosto, supo igualmente asimilarse en más alto caudal propio, la mejor tradición literaria española: aquella que enlazaría con una sola línea *La Celestina*, el *Lazarillo* y los *Diálogos* de Juan de Valdés. (Chabás 1933:43)

Las aportaciones de Cervantes a otros géneros literarios, como la poesía o el teatro, o incluso el resto de sus obras narrativas –de entre las que Chabás destaca únicamente el *Persiles*-, necesariamente había de quedar deslucidas al lado del *Quijote*.

Termina Chabás su análisis de la producción literaria del Siglo de Oro español con otro de los géneros fundamentales, en los que se basa su alta estimación crítica: el teatro nacional, culminación de los esfuerzos desarrollados por los dramaturgos anteriores. Así, aunque Chabás menciona elogiosamente a los principales prelopistas (en especial a Lope de Rueda y a Timoneda), todo el peso de la transformación del género recae sobre la figura de Lope de Vega; de esta forma, el Fénix se presenta como el unificador de las anteriores tendencias del teatro:

> Con Lope se unen los elementos dispersos de la etapa precedente y se constituye la unidad orgánica del teatro nacional español. Las características de Lope y su ciclo podrían resumirse subrayando estos caracteres: nacionalismo, extensión, acumulada variedad de episodios, popularidad, desarrollo indefinido, mezcla, más que fusión, de elementos líricos y dramáticos, y espontaneidad fácil más que trabajada. (Chabás 1933:47)

De esta lista de características, el propio Chabás destaca dos que resultan especialmente importantes, y que no resultan sorprendentes, ya que son las mismas que la crítica precedentes, desde el conde de Schack, había insistido: su carácter nacional y popular:

> La máxima importancia dramática de Lope de Vega está en haber fijado en su comedia un tipo de teatro netamente nacional y popular. Lope procura y sabe dar movimiento e interés a la tradición heroica española y revivir la huella frondosa del romancero. El tipo de comedia fijado por Lope es un extenso cuadro de la vida humana con tonos nacionales y populares. (Chabás 1933:47)

No deja de resultar sorprendente esta continuidad de Chabás con respecto a la crítica decimonónica, máxime cuando en su historia no se aprecia una especial predilección por los elementos populares frente a los cultos (recordemos el caso paradigmático de Góngora); del mismo modo, en el lado negativo, Chabás critica la precipitación de Lope en la composición de sus obras, lo que lleva a la improvisación y a la falta de plan, defecto que también desde el siglo XIX venía achacándose a la producción lopesca:

> Sobre estas cualidades resalta en Lope su carácter de improvisación, de apresuramiento en el construir y en el hacer, que marca toda su obra. La gran fecundidad de Lope es en efecto un aspecto que ha de tenerse en cuenta al valorar toda su producción, ya dramática, ya lírica. (Chabás 1933:48)

Tras la irrupción de Lope de Vega en la escena española, muchos serán los autores dramáticos que se apresuren a seguirle: Mira de Amescua, Guillén de Castro, Juan Ruiz de Alarcón ("No tiene la desbordante fecundidad de todos los dramaturgos españoles, pero iguala a los mejores en el esmero y la pulcritud del verso y en la sobriedad y equilibrio de la arquitectura de sus piezas", Chabás 1933:49) o Luis Vélez de Guevara ("Conoce la poesía popular lo suficiente para, en el instante de mayor intensidad dramática de una obra, llevarnos a su esencia nacional evocando un romance o una canción destilada de nuestras mejores tradiciones", Chabás 1933:49), pero sobre todo Tirso de Molina, a quien Chabás sitúa un paso por detrás de Lope de Vega:

> Muy influido por Lope de Vega, sin tanto brío en el ímpetu de la fantasía, pero mayor perfección en la urdimbre de sus obras y más igual pulcritud en el verso, Tirso acierta casi siempre a definir los caracteres de sus personajes, principalmente los femeninos, y a entrelazar los elementos dramáticos y cómicos de sus obras. (Chabás 1933:49)

La figura de Calderón, con la que se cierra el análisis de la dramaturgia áurea, sirve a Chabás para repetir una idea establecida ya por Schlegel y Böhl de Faber: la de que la literatura nacional del Siglo de Oro es esencialmente romántica; ahora bien, los corolarios que Chabás extrae de esta afirmación son diferentes a los que extraían los románticos alemanes. Para Chabás, el autor que corresponde con el espíritu romántico (y realista) es Lope de Vega, con su exaltación de la acción y del espíritu popular; Calderón, en cambio –pese a su inicial canonización por parte de los germanos– es un autor que analiza los movimientos internos del alma humana, y que tiende más a lo culto que a lo popular; de ahí su progresivo abandono a lo largo del siglo XIX, y de ahí que, según Chabás, debiera ser recuperado, como lo había sido Góngora, por la nueva

generación de creadores, cuya sensibilidad difería tanto del romanticismo como del realismo:

> Ante esta obra abundante y varia, cabe extrañarse de que el retorno de nuestra generación actual de poetas a Góngora no haya traído aparejado la vuelta a Calderón. Se explicaría tan perfectamente como la vuelta a Lope del siglo XIX, porque coincidió con él en la fusión del realismo y del romanticismo en cuanto tienen de exaltación de lo humano, de las pasiones y de los caracteres humanos. Nuestro teatro clásico, como nuestro siglo XIX, no son, como se ha querido ver, idealistas; son estrictamente románticos, y el romanticismo, en el fondo, es realismo. Al romanticismo, como al realismo, interesan la vida externa y el halago al sentimiento popular de esa vida. A Calderón, en cambio, al menos a juzgar por lo esencial de su obra, le interesa principalmente la vida interna. (Chabás 1933:50)

Más adelante vuelve a insistir Chabás en una idea parecida: la de que los primeros románticos, cuando exaltaron la figura y la obra de Calderón, lo hicieron sin comprenderlo realmente: tomando sólo sus elementos nacionales y ya establecidos en el teatro desde Lope de Vega, y obviando lo verdaderamente propio e innovador: su lenguaje poético, abstracto y conceptuoso, más cercano al gongorismo que a la poesía popular:

> El romanticismo exaltó la figura de Calderón acaso sin comprenderle plenamente, porque tomó de él lo que había de autor dramático puramente español, lo que era en él tradicional de nuestro teatro y no descubrió ni analizó su verdadero valor innovador, y su acierto supremo de poeta. (Chabás 1933:51)

Efectivamente, si el nacionalismo y la popularidad eran los rasgos dominantes en la obra de Lope de Vega, en la de Calderón lo será, en primer lugar, la obsesión por el honor; ahora bien, para Chabás esta obsesión no se debe a una preocupación real de Calderón –o de su época-, sino a un juego de variaciones meramente literario:

> También es lógico que en esta sociedad llevara Calderón al último extremo el punto de honra, el concepto del honor como resultado de la venganza sangrienta del engaño. Pero más que un motivo de verdadera pasión caballeresca en Calderón, el tema parece constituir un hábil ejercicio literario. (Chabás 1933:50)

En lo que no erraron los románticos fue en considerar a Calderón como un dramaturgo de inspiración religiosa: para Chabás, "Calderón llega a un término de gloriosa plenitud en un género específicamente español: el auto sacramental" (Chabás 1933:50)

Después de Calderón, unos pocos autores de segunda fila (Moreto, Rojas Zorrilla…) mantienen el nivel de los teatros españoles; desaparecida esta generación de dramaturgos contemporáneos de Calderón, "nuestra escena comienza una decadencia de la cual aún no ha conseguido levantarse" (Chabás 1933:51). Entramos así, por tanto, en el siglo XVIII, siglo de decadencia de las letras españolas.

6.17.2.3.- Siglo XVIII

Quizás la renuencia de Juan Chabás a titular este apartado empleando el término "decadencia" se deba a la doble valoración que el siglo XVIII le merece: en lo literario, acepta Chabás, "El siglo XVIII es sin duda alguna, el siglo en el que se continúa y acentúa la decadencia literaria iniciada a fines del XVIII" (Chabás 1933:52). En cambio, en el ámbito general de la cultura, el siglo XVIII supone un gran paso adelante con respecto a los anteriores: "Podríamos afirmar que en este siglo, nuestra cultura se incorpora de nuevo a la de Europa" (Chabás 1933:52) Una vez más, la pretensión europeizante del institucionismo de principios del siglo XX se proyecta hacia el pasado, condicionando la valoración de toda una época.

Porque en lo literario, ciertamente, no encuentra Juan Chabás excesivos argumentos para defender al siglo XVIII: el género predominantes es la prosa didáctica, en el que destacan figuras como Luzán, Feijóo o Jovellanos, unidos a un tropel de escritores de segunda fila, como Forner, Hervás o Fray Martín Sarmiento:

> En todos estos escritores, notables en su siglo, pero de escaso valor absoluto, si contribuyen a fijar el carácter de su época, ni le dan esplendor ni la engrandecen. El relieve altísimo de Feijóo sólo lo iguala Gaspar Melchor de Jovellanos... con razón titulado por Fitzmaurice-Kelly, el español más eminente de su época. (Chabás 1933:54)

La prosa de ficción tampoco alcanza cotas elevadas durante este siglo: la obra más reseñable es el *Fray Gerundio* del Padre Isla, obra en la que lo más digno de alabanza es la intención con la que fue escrita, así como ciertos elementos de humor:

> A corregir los abusos conceptistas en la oratoria sagrada, con el mismo criterio con que Luzán y sus epígonos escribían sus tratados de retórica, encaminó sus esfuerzos el jesuita leonés José Francisco de Isla... escribiendo una obra jocosa, humorística, a veces enojosa por inverosímil y siempre de estilo descuidad. Titúlase *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. (Chabás 1933:53)

En el ámbito de la poesía, la primera mitad del siglo se aparece como un páramo desierto; en la segunda, en cambio, descuella la escuela de Salamanca, compuesta entre otros por Álvarez de Toledo, Gerardo Lobo, José Iglesias de la Casa, Fray Diego González; y entre todos ellos, la principal (casi única) voz personal y de cierto valor lírico: Meléndez Valdés, "el primer poeta de verdadero valor con que topamos" (Chabás 1933:54):

> Por esta poesía filosófica, llena de las ideas corrientes en la filosofía francesa del siglo XVIII, la lírica de Meléndez podría considerarse como precursora de la poesía sobre temas enciclopedistas que más tarde nos ofrece Quintana... Es indudable que Meléndez... dio una nueva flexibilidad a la métrica española que había perdido durante

> la primera mitad del siglo XVIII el donaire que tiene, por ejemplo, en un Cetina o en un Villegas. (Chabás 1933:54)

El panorama teatral también resulta bastante escaso, en comparación con el del inmediatamente anterior, precisamente porque se abandonan los modelos nacionales y se sustituyen por otros de origen europeo, más concretamente francés: "El teatro del siglo XVIII es un reflejo clarísimo de lo que significa esta centuria como incorporación de España a la cultura europea y de lo que esta cultura, y especialmente la francesa, influyeron sobre nuestros escritores" (Chabás 1933:55); así, son muy escasos los autores que merecen un estudio más pormenorizado por parte del historiador:

> Aparte de las contribuciones que al teatro prestan, como ya hemos visto, Jovellanos, Meléndez y el mismo Cadalso... y de las obras de autores nada notables como Montiano, González del Castillo y el Conde de Noroña o más ilustres aunque no insignes, como Forner, merece citarse, además de los Moratines, a García de la Huerta. (Chabás 1933:55)

Exceptuando por tanto a García de la Huerta, cuya *Raquel* es un éxito aislado, más debido al instinto que a la intención, los Moratines son los únicos que sobresalen en el panorama teatral de la época; y aun de entre ellos más el hijo que el padre, que "fue por el contrario un gran enemigo de nuestro teatro nacional, al que para defender el gusto francés de la época atacó con una dureza notoriamente injusta" (Chabás 1933:56). Leandro Fernández de Moratín, en cambio, aunque igualmente influido por la estética francesa, supo dar a sus obras un cierto aire original, lo cual, junto con su estilo sencillo, ayudó a situarlo como el dramaturgo más importante de la centuria.

> Moratín, aun dentro de la influencia francesa y del respeto que ésta infundía por las tres unidades, tiene en sus obras una originalidad que le entronca con nuestro teatro tradicional. Así lo demuestra la mejor de sus comedias, *El sí de las niñas*, fresco cuadro de costumbres e ingeniosa sátira, pieza llena a la vez de ingenua gracia y de aguda malicia. (Chabás 1933:56)

Pero si Leandro Fernández de Moratín es el autor más destacado, no es en cambio el que mayor éxito popular alcanzó. Dicho honor corresponde, cómo no, a Ramón de la Cruz, quien siguiendo la escuela propiamente nacional en sus sainetes, logró la aprobación mayoritaria del público en su época.

> Mayor popularidad que el de Moratín, alcanzó el teatro de Ramón de la Cruz... Ramón de la Cruz lleva al teatro español del siglo XVIII, con menos brío, pero con igual gusto, a esa caricatura picaresca y ensañada que de la misma época llevó Goya a sus cuadros. (Chabás 1933:56)

Como se ha podido observar por este somero resumen, el siglo XVIII obliga a Chabás a mantener el equilibrio en una postura algo contradictoria: sostener la enorme

importancia cultura de la influencia francesa –que vuelve a conectar, por decirlo así, a España con Europa-, al tiempo que se ve forzado a reconocer los escasos frutos que, en el ámbito literario, produjo dicha influencia; de ahí que este apartado sea, con diferencia, el más breve de cuantos componen su historia.

6.17.2.4.- Siglo XIX y XX

La misma contradicción que afecta a la valoración de Chabás del siglo XVIII se prolonga en su juicio del siglo XIX, pero en sentido inverso. Dada su elevada visión de lo que el Neoclasicismo dieciochesco supuso para la cultura española (no así para su literatura), su visión del siglo XIX, que supuso en gran medida una ruptura con esa tendencia y una vuelta a los valores nacionales del Siglo de Oro (cuando no de la Edad Media) necesariamente había de parecerle un atraso, pese a que literariamente las producciones de este siglo sean más numerosas y estéticamente superiores a las del anterior; además, dado que Chabás considera a todo el siglo XIX de manera unitaria, como un único periodo en el que el realismo es una mera continuación del romanticismo, su juicio general negativo se extiende a toda la literatura publicada durante esta centuria, pese a que reconoce la existencia de autores y obras de mérito:

> Mientras España se buscaba trágicamente a sí misma, perdiéndose más cada vez, era muy difícil que encontrase su voz propia en las letras. La desesperación romántica del XIX, todo él romántico –podría sostenerse que el realismo y el materialismo, reacciones contra el romanticismo, son también movimientos de expresión romántica-, dio a nuestra literatura obras aisladas y autores de genial personalidad, pero empobreció su tono general, achabacanado y vulgar si se compara al del siglo anterior. (Chabás 1933:58)

Esta consideración general acerca de la negativa influencia del romanticismo en España no significa que Chabás no reconozca su importancia histórica, superior incluso a la del Neoclasicismo; incluso, llega a compararlo con la revolución que supuso el Renacimiento europeo:

> El romanticismo, en Europa, significa una revolución artística, paralela a la revolución política, casi tan profunda y trascendental como el Renacimiento... Es como toda revolución un movimiento de rebeldía. Contra una literatura como la del siglo XVIII, influida por la antigüedad gentílica, obediente a las reglas y preceptos que se tienen por clásicos, el Romanticismo, rebelde a esos preceptos y a esas reglas, informaba su espíritu en el gusto por una civilización cristiana, que suponía una rehabilitación de la Edad Media. (Chabás 1933:58)

La segunda mitad del siglo está marcada además por una serie de transformaciones científicas, sociales e ideológicas que son de la máxima importancia para Juan Chabás, dada su afiliación ideológica de izquierdas: la aparición del

positivismo, así como el desarrollo de la clase media y del proletariado –y también, aunque Chabás no lo mencione, del comunismo–.

> El movimiento positivista, determinista y sociológico, triunfa en Europa a partir del año 1850. Todas estas circunstancias coinciden con el progreso de las ciencias, el cual estimulan... Se inicia la ruina material de la nobleza, y en cambio crecen las fortunas mobiliarias sin blasones; se desarrollan la democracia burguesa y la plutocracia, lo que determina el crecimiento de la pequeña propiedad aldeana y rural. En el siglo XIX, y esto es de máxima importancia para el estudio de su literatura, nace y se desarrolla el proletariado. (Chabás 1933:58)

En el ámbito estrictamente literario, el romanticismo supuso sobre todo la introducción de una actitud rupturista en todos los aspectos de la creación literaria, ruptura que sin embargo podía hacerse desde muy distintos planteamientos: "el romanticismo... podía ser católico ferviente, incrédulo y blasfemo, amoroso y blando, terrible y endemoniado, y todo ello a la vez: lo esencial no era la doctrina, sino el gesto" (Chabás 1933:58). El romanticismo, eso sí, conllevó la creación o recuperación de géneros literarios que habían de situarse en el centro de la producción decimonónica, al menos durante su primera mitad:

> Pero las más notables innovaciones del romanticismo son las que pudiera decirse que implican un género: la novela histórica...; la leyenda en prosa o verso..., y el drama histórico, que tan espléndida tradición tenía en España y que en el siglo XIX, para resurgir, necesitó e una influencia extranjera. También se desarrolla especialmente en el siglo XIX la oratoria y la novela de costumbres. (Chabás 1933:58)

Uno de los principales representantes del movimiento romántico en España, en el campo de la poesía, es José de Espronceda. Sus cualidades y defectos son típicos del movimiento romántico en general: apasionamiento, inspiración violenta, estilo desordenado...

> La mayor virtud de Espronceda es la energía de su temperamento. Descuidado, desordenado, escéptico y entusiasta a la vez, dotado de una fecunda imaginación, su poesía es desigual, pero siempre arrebatada y exuberante, llena de color y de musicalidad. (Chabás 1933:59)

A esta misma línea de romanticismo exaltado, con claros referentes en la poesía nacional del Siglo de Oro, pertenecen también el Duque de Rivas y José Zorrilla, cuya importancia como dramaturgos es muy superior. En cambio, Gustavo Adolfo Bécquer, tan romántico como ellos, se sitúa sin embargo en el extremo opuesto con su expresión contenida y delicada, convirtiéndose así, "si no el más vigoroso poeta, el más delicado y más puramente lírico de todo el siglo XIX" (Chabás 1933:60).

Muy inferior es la estimación de Juan Chabás por otro poeta, representativo no ya del romanticismo, sino del realismo en la poesía. Se trata de Campoamor, a quien

Chabás considera fundamentalmente un poeta "vulgar", cuya única originalidad consiste en haber encontrado un nombre nuevo para algo viejo:

> Casi tan vulgar como su vida fue su obra... En la burla que asoma en algunas [de sus primeras obras] puede hallarse el origen de la segunda manera poética de Campoamor, la que con el nombre de *Doloras* y *Pequeños poemas* él lanzó como un género nuevo de poesía, pero que en realidad es tan antiguo como la lírica. La única novedad de Campoamor está en el título y en la constancia de su empleo. (Chabás 1933:61)

Larra, por su parte, representa la versión más amarga y rebelde del romanticismo –una versión relacionada, cree Chabás, con la personalidad española, tal y como se ha manifestado en la pluma de algunos de sus más insignes escritores:

> Todo el escepticismo amargo y el pesimismo que se enraiza en la vieja tierra de España, tiene también raíces hondas en el alma de Larra. El desdén acerbo de un Quevedo, de un Torres Villarroel, de un Cadalso, el sentido triste de protesta contra la vida pobre que hay en todos los grandes novelistas del ciclo picaresco –Mateo Alemán, supremo ejemplo y e la obra total del mismo Cervantes– se encuentran también en Larra. (Chabás 1933:62)

Pero la prosa del siglo XIX, en especial en su segunda mitad, está dominada por el género novelesco realista, que se desarrolla a partir del costumbrismo romántico. En esta línea de evolución la obra de Fernán Caballero marca un hito fundamental, al infundir movimiento a los cuadros estáticos del costumbrismo, convirtiéndolos en novela. Representa además Fernán caballero la vertiente tradicionalista del género: no en vano "en todas las obras de Fernán Caballero existe siempre una tendencia moralizadora" (Chabás 1933:62). Tras ella, Juan Valera será el primero en llevar a la novela realista a su perfección: "Como novelista ha dejado Valera obras que no han sido igualadas en el siglo XIX, y que además importan un verdadero renacimiento de las mejores cualidades de este género. *Pepita Jiménez* es la más nombrada. (Chabás 1933:63)

Estos autores, así como los que inmediatamente les siguen, marcan la superación definitiva del romanticismo, con la introducción en España de los modelos narrativos europeos: el realismo y, en menor medida, el naturalismo (recordemos que su máxima representante, "la Pardo Bazán, fue gran defensora del naturalismo, si bien no al modo de Zola y su escuela", Chabás 1933:64):

> Benito Pérez Galdós, doña Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Luis Coloma, Jacinto Picón, son los continuadores, en el último periodo del siglo XIX, de la novela de esta centuria. Cuando ellos producen, el romanticismo ha perdido su brío y está transformándose en esas nuevas corrientes de realismo y naturalismo que traspasan el siglo para abarcar todavía, como la obra de esos novelistas, el siglo XX. (Chabás 1933:63)

El autor más destacado del grupo, hacia el que Chabás se muestra más admirativo, es sin duda Benito Pérez Galdós –muy por encima de Pereda, que suele ser su contrapunto en las historias de la literatura de la época–. Galdós es comparado así, por su capacidad inventiva, con un Balzac ("No es gran exageración decir, como se ha venido diciendo, que el conjunto de obra novelística de Galdós se nos ofrece como una especie de *Comedia Humana* de Balzac", Chabás 1933:63), aunque por otra parte sea posible afirmar que su estilo no es comparable al de otros maestros de la época:

> Su prosa es llana, familiar, coloquial. Raras veces ni en los instantes de mayor emoción dramática adquiere pulcritud, severidad o elegancia. A la ternura o el arrebato líricos de una Valera o de Pereda mismo no llega nunca, ni en *Marianela*. (Chabás 1933:64)

En el terreno del teatro, como es bien sabido, el triunfo del romanticismo conllevó, tanto en España como en el resto de Europa –y sobre todo en Alemania-, la reivindicación de los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, no sólo en el campo de la crítica literaria, sino también en la práctica artística; así, el teatro romántico se configura alrededor de dos ejes: la recuperación de los temas y formas del teatro nacional, y la reacción contra las férreas normativas neoclásicas:

> El teatro romántico busca en las fuentes de nuestro teatro clásico su propio manantial, y al hallarlo, reacciona violentamente contra toda preceptiva dramática del siglo XVIII, rompe sus unidades, mezcla la prosa con el verso, admite la más amplia variedad de ritmo y rima y disloca la acción. (Chabás 1933:65)

Poca atención dedica Chabás a los dramaturgos de la primera mitad del siglo (García Gutiérrez, el Duque de Rivas, Hartzenbusch); Zorrilla es el único, de entre los autores teatrales románticos, en quien se detiene algo más pormenorizadamente, y ello porque considera a su *Don Juan* como un representante de una contradicción esencial en el alma nacional –lo que explicaría su enorme éxito entre el público-:

> La fortuna no disminuida del Tenorio de Zorrilla tiene más honda raíz: está seguramente en esa unión del espíritu religioso y la insolencia blasfema, a través del ambiente misterioso y milagrero del último acto... unión que tan hondamente constituye una característica del alma española. (Chabás 1933:65)

Tras otro breve análisis de las figuras de Adelardo López de Ayala y de Manuel Tamayo y Baus (cuya obra *Un drama nuevo* compara Chabás con *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello), Chabás se centra en la figura de Echegaray, autor que personifica la transición entre el romanticismo y el realismo en las tablas españolas:

> Dos tendencias claras se advierten en su teatro: la romántica, representada en obras cuyas características son el ímpetu lírico, el uso del verso, el arrebato pasional y

> la fatalidad como esencial resorte dramático; y la social, constituida por obras de técnica realista y de conflictos de orden moral. (Chabás 1933:66)

El análisis de la literatura de este siglo se cierra, por primera vez en la historia de Chabás, con el estudio de la crítica literaria de la época, porque, se justifica el autor, "Las obras de investigación y crítica literaria, por su riqueza de datos como por el valor de sus juicios de doble mérito estético y científico, son imprescindibles para el conocimiento de nuestra literatura" (Chabás 1933:67). En este apartado es inevitable la mención de Menéndez Pelayo, máximo representante de la erudición decimonónica, y de quien "admira y asombra la ciencia, el saber y la prodigalidad" (Chabás 1933:67); más curiosa es la aparición en este apartado de Leopoldo Alas, 'Clarín', a quien Chabás considera por lo tanto primordialmente como crítico literario, aunque haga mención, en un claro segundo plano, de sus obras narrativas (sus cuentos y *La Regenta*):

> ...dotado de amplia erudición literaria que le sirvió de educación de su gusto fue crítico severísimo... Escribió varias novelas y cuentos, entre los cuales son de notar especialmente *La Regenta*, de ambiente asturiano, cuyo relato recuerda la emoción flaubertiana de *Madame Bovary*, y *¡Adiós, cordera!*, cuento de una delicada y tierna inspiración bucólica, verdadera égloga en prosa. (Chabás 1933:68)

Como "época contemporánea" denomina Juan Chabás al último periodo de los que componen su historia, y que abarca las producciones literarias del primer tercio del siglo XX, es decir, fundamentalmente las que pueden integrarse en las generaciones del 98 y del 27 (ya que el concepto de "modernismo" está prácticamente ausente de la obra de Chabás). Es también el momento en que se gesta el movimiento institucionista, impulsado por Giner de los Ríos, y muy vinculado como hemos visto a la generación del 27, a través de la Junta para la Ampliación de Estudios y la Residencia de Estudiantes. No es de extrañar, pues, que Chabás aproveche la ocasión para mostrar su posición a este respecto:

> A fines del siglo XIX, el esfuerzo de don Francisco Giner de los Ríos consigue formar un núcleo intelectual capaz de realizar tal empresa. La Institución Libre de Enseñanza nos abrió las puertas de una cultura nueva y nos defendió en lo posible de la angosta y medieval enseñanza de los conventos. (Chabás 1933:69)

Chabás se posiciona así en el extremo opuesto a Cejador y Frauca, quien como hemos visto no escatima expresiones de desprecio hacia los institucionistas, ni tampoco hacia la generación del 98, a quienes Chabás igualmente alaba, ya que gracias a ellos España "realiza un supremo esfuerzo para salvar su historia, librándose de su pasado inmediato y reincorporándose a la cultura de los pueblos más adelantados" (Chabás

1933:69). Los deseos de superar el pasado y conectar a España con Europa traslucen especialmente en este último apartado de la *Historia* de Chabás.

Una vez establecidas estas valoraciones generales –de gran interés por cuanto revelan muy a las claras la ideologización del proceso historiográfico-, Chabás presenta a los autores de la generación del 98, comenzando por Unamuno, a quien presenta esencialmente como pensador –y secundariamente como novelista-, destacando su obra dedicada al *Quijote*, en la que se plasma una personal visión del texto cervantino que Chabás, como sabemos ya, no comparte:

> También constituye un índice esencial del pensamiento de Unamuno su obra *Vida de don Quijote y Sancho*, ensayo de la vida de España, del alma de nuestro pueblo a través de la obra de Cervantes, a quien Unamuno culpa de haber querido ridiculizar a su héroe, cuya locura es la suprema virtud suya y nuestra. (Chabás 1933:69)

De Azorín, por su parte, resalta Chabás sobre todo su estilo impresionista (aun cuando ejerce como crítico literario) y su análisis de la vida interior, más que la exterior, de sus personajes, mientras que a Baroja lo clasifica como "uno de los escritores más inquietos y originales de este siglo... Escribe con descuido y desaliño, pero su estilo, a pesar de su sequedad, es claro, dinámico, lleno de color, y tan original como su obra" (Chabás 1933:71). Singular importancia adquiere Valle-Inclán, cuyas *Sonatas* son definidas como un amplio poema en prosa sonora y cuidada, palpitante, siempre de sensualidad" (Chabás 1933:71), y cuyo teatro, menos apreciado por otros historiadores, parece conocer bien Chabás:

> Tan importante como la producción novelesca de Valle Inclán, que cada vez acentúa su barroquismo convirtiéndose de lírico en satírico y burlesco, es la dramática, desconocida del público por culpa de las condiciones de nuestros teatros. (Chabás 1933:71)

Este primer tercio del siglo XX es especialmente fructífero en el terreno de la lírica, en el que las dos generaciones (la del 98 y la del 27) contribuyen a purificar la poesía de las exageraciones y los retorcimientos románticos, tendiendo hacia un lenguaje poético más puro, completamente renovado.

> Observando el movimiento poético del siglo XX podemos asegurar que implica un renacimiento fecundo de nuestra lírica. La poesía de la centuria anterior, a pesar de su exaltación romántica, es una poesía pobre que no llega casi nunca al arrebato lítico puro. La poesía de este siglo se caracteriza hasta hoy, en cambio, por la pureza de su intención y renovación de la forma; se podría decir que la poesía actual significa un nuevo concepto de la lírica. (Chabás 1933:71)

El principal representante en la lírica de la generación del 98 es, sin duda, Antonio Machado, a quien se alaba diciendo que "su poesía brota del espíritu y es una

evocación de la vida y del pensamiento de su autor" (Chabás 1933:72); y junto a él su hermano Manuel, quien, afirma –evitando emplear la palabra 'modernismo', "ha seguido más fiel que su hermano al espíritu andaluz y ha recibido más notoriamente las influencias francesas, principalmente las de Verlaine y Bauville" (Chabás 1933:72). Tras ellos, se yergue la figura de Juan Ramón Jiménez, poeta que, junto a Antonio Machado, sirvió de modelo a las nuevas generaciones de poetas.

Era inevitable, probablemente, que en este punto se acordase Chabás de las vanguardias estéticas, en especial del ultraísmo, al que el propio historiador estuvo vinculado:

> Entre esta generación de poetas y los que ahora destacan componiendo la generación de 1920-25, se produce en España un movimiento llamado ultraísta, que llega con las influencias francesas de Max Jacob, Cocteau, de Apollinaire, etc. (Chabás 1933:73)

La "generación de 1920-25", como la denomina Chabás, es ampliamente caracterizada por Chabás, que insiste en dos aspectos de su obra poética: sus amplios conocimientos de la tradición poética española y extranjera, así como su búsqueda de un lenguaje poético puro (de donde nace su admiración por Góngora), mediante la eliminación de todos los elementos accesorios:

> En la poesía de estos jóvenes se descubre asimismo un conocimiento erudito, o al menos universitario, de las literaturas española y extranjera y el afán de suprimir en su obra, para dar realce y pureza a la poesía, todo elemento anecdótico o narrativo. Nótese que la mayoría de estos poetas y muchos prosistas de la misma generación han sido profesores en las Universidades extranjeras o son catedráticos en España: Gerardo de Diego, Dámaso Alonso, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Claudio de la Torre, Giménez Caballero, Fernando González. (Chabás 1933:73)

Menor importancia –cuantitativa y cualitativa– tienen los demás géneros literarios en comparación con la lírica. La novela, por ejemplo, está representada únicamente por continuadores de la generación del 98 como Gabriel Miró y Ramón Pérez de Ayala, así como por un seguidor del naturalismo como Blasco Ibáñez, en cuya obra sin embargo cabe rastrear importantes remanentes de romanticismo:

> Blasco Ibáñez comienza a escribir en el momento en que, agotado el ciclo romántico, está en auge la reacción naturalista. Pero entre nosotros esta reacción estuvo siempre penetrada por un hervor romántico y en las novelas de Blasco, transidas de entusiasmo político, liberal y revolucionario, ese entusiasmo es de evidente signo romántico. (Chabás 1933:74)

Él teatro es el género en el que, según Chabás, menos progresos se aprecian en el comienzo del siglo XX: "Si la poesía, la novela y el ensayo progresan evidentemente en nuestro siglo, el teatro no logra superar el nivel en que le dejó el siglo XIX y desde

luego ni siquiera suscita el recuerdo de la grandeza alcanzada en los siglos XVI y XVII" (Chabás 1933:77). La única figura representativa de este periodo es un Jacinto Benavente que, en opinión de Chabás, no pasa de lo que denomina "buen tono".

> A pesar de esa prisa se descubre en la obra total de Benavente un noble afán de perfección y un anhelo decidido por transformar y renovar nuestra escena, procurando incorporarla al tono moderno de la Europa sin perder la línea general de nuestra tradición... En realidad es un comediógrafo de buen tono, y su teatro, si bien no renueva profundamente nuestra escena, excede con mucho su nivel medio. (Chabás 1933:78)

En cambio, en el campo de la crítica literaria, con el que Chabás termina su análisis de este periodo –y por lo tanto su historia-, el siglo XX es claramente superior al XIX, excepción hecha del excepcional Menéndez Pelayo. Sobre Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors o Bonilla se alza la imagen de Menéndez Pidal, destacado "en la crítica erudita y científica, y en los estudios de historia literaria":

> Ramón Menéndez Pidal es un trabajador infatigable, escrupuloso y constante. Su obra, con menos sentido universal y filosófico que la de Marcelino Menéndez y Pelayo, y de ámbito más reducido (abarca tan sólo el estudio de la Edad Media) supera sin embargo a la del gran maestro en solidez y riqueza de datos eruditos precisos. (Chabás 1933:80)

Con este homenaje al maestro Menéndez Pidal –que sustituye, en posición y función, al similar homenaje a Menéndez Pelayo con el que suelen terminar los manuales de historia literaria española de la época– se cierra la *Historia de la literatura española* de Chabás.

6.17.3.- Recapitulación

La *Historia de la literatura española* de Chabás quizás se comprenda mejor empezando a leerla por su último apartado. En él, con toda claridad, el historiador se retrata a sí mismo ideológicamente (en la misma medida que otros historiadores de distinto signo, todo hay que decirlo) al manifestar su admiración por la generación del 98 y por los institucionistas, por su intento de modernizar España a partir de su sincronización con Europa. Su participación en los movimientos de vanguardia -el ultraísmo y la generación del 27 (o de 1920-25, como la denomina él)– son una manifestación más de esta actitud abierta hacia Europa y hacia las nuevas tendencias estéticas y críticas.

Mirando hacia el pasado, se observa en Chabás una inversión de los valores establecidos durante el siglo XIX en cuanto a la valoración del Neoclasicismo y del Romanticismo: el siglo XVIII, que para los historiadores románticos –y para gran parte

de los posrománticos, en especial los de corte conservador– suponía un abandono de lo verdaderamente español y un periodo de plena decadencia, es para Chabás un momento de progreso y avance, de mayor cercanía con Europa, mientras que el siglo XIX, tradicionalmente etiquetado como una "recuperación" de la nación y la literatura española, es considerado por Chabás inferior al siglo anterior, en cuanto a la situación general de la cultura, ya que se produjo una involución a los modelos nacionales y un rechazo a lo extranjero y a lo moderno, identificado con el neoclasicismo francés.

En su análisis de los siglos anteriores (del XV al XVII), Chabás sigue en mayor medida la tradición historiográfica previa, aunque sus divisiones no coincidan exactamente con las convencionales: el Renacimiento se sitúa en el siglo XV, no en el XVI, y el Siglo de Oro se subdivide en dos periodos –coincidentes aproximadamente con los siglos XVI y XVII-, de los que el fundamental es el segundo, en que florecen las principales figuras de la literatura española: Lope de Vega, Cervantes, Calderón y sobre todo Góngora, a quien Chabás reivindica como modelo para las nuevas generaciones de poetas.

En su análisis de la Edad Media, por último, Juan Chabás sigue principalmente a Menéndez Pidal, al atribuir mayor antigüedad a los cantares de gesta que a los romances –que se habría desgajado de aquellos-, y al establecer la existencia de una tradición que va adaptando y modificando los fragmentos hasta su fijación por escrito en el siglo XVI. Por otra parte, y contra lo defendido por Amador de los Ríos, acepta la existencia de varias influencias simultáneas en la literatura española desde su mismo origen: francesa, italiana y árabe, con diferentes intensidades y en distintos géneros.

En su conjunto, la *Historia* de Chabás podría ser calificada como prototípica de la crítica literaria progresista vinculada a la Generación del 27: su posicionamiento ideológico y estético lo sitúan en el extremo opuesto al de Cejador y Frauca, y más próximo en cambio a otros autores relacionados con la Institución Libre de Enseñanza, el Centro de Estudios Históricos o la Residencia de Estudiantes, como Valbuena Prat o el propio Ramón Menéndez Pidal.

6.18.- Ángel Valbuena Prat: *Historia de la literatura española*

La persona y la obra de Ángel Valbuena Prat cierra el corpus de historiadores del periodo que nos hemos marcado para el estudio, al componer la última Historia de la literatura española compuesta antes de la Guerra Civil, y publicada de hecho en 1937, en pleno conflicto bélico[215]. Barcelonés de origen, realizó sus estudios en la Universidad de Barcelona, para luego ocupar una plaza de profesor ayudante en la Universidad Central de Madrid. Su tesis doctoral, *Los Autos Sacramentales de Calderón*, le valió diversos premios; también sobre el Siglo de Oro, publicó *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (1941), *La vida española de la Edad de Oro, según sus fuentes literarias* (1943) o *El teatro español en el siglo de oro* (1969).

Tras un periplo por diversos centros universitarios (La Laguna, Puerto Rico, Barcelona, Cambridge...), finalmente, en castigo por sus actitudes políticas "sospechosas" a juicio del régimen franquista, es trasladado a la Universidad de Murcia, en la que permanece durante más de veinticinco años[216]. Allí desarrollará una extensa e intensa vida docente, hasta su jubilación en 1970.

Publicada por primera vez en 1937, su *Historia de la literatura española*, novedosa y muy original en muchos aspectos, como ha sido apuntado ya por diversos críticos,[217] se reeditó hasta en ocho ocasiones, la última de ellas en 1968, ampliándose con cada nueva revisión[218], y convirtiendo a Valbuena Prat en uno de los historiadores literarios más reconocidos y de mayor influencia de la posguerra, pese a no estar alineado entre los intelectuales del Régimen.

Además de esta obra, Valbuena Prat publicó numerosos estudios sobre literatura española a lo largo de su carrera, entre los que destacan *Algunos aspectos de la moderna*

---

[215] Dentro del actual interés por la historiografía literaria, Valbuena Prat es uno de los autores que está despertando el interés de los investigadores –no en vano su *Historia de la literatura española* fue una de las más influyentes y utilizadas durante gran parte del siglo XX–. Así lo atestigua el número monográfico de la revista *Monteagudo* (Pozuelo Yvancos 2000), o el que sea uno de los autores estudiados en *Las historias literarias de la generación del 27* (Martín Ezpeleta, en prensa).

[216] Los datos biográficos de Valbuena Prat pueden ser obtenidos de diversas fuentes, por ejemplo gracias al perfil que ofrece la propia Universidad de Murcia, a cargo de Francisco Javier Díez de Revenga: "Ángel Valbuena Prat y los estudios literarios: fecundidad y originalidad" (http://www.um.es/tonosdigital/znum8/perfiles/angelvalbuenaprat.htm, última consulta, julio 2007). Sobre el tema concreto de la "depuración" de Valbuena, véase Serrano Asenjo (2006). Además, nos basamos en Martín Ezpeleta (en prensa), que hemos podido consultar gracias a la generosidad de su autor.

[217] Entre ellos, Pozuelo Yvancos (2000).

[218] Dado este carácter proteico de la historia de Valbuena Prat, y para ajustarnos al marco temporal de este estudio, hemos analizado únicamente la primera de estas ediciones, es decir, la de 1937.

poesía canaria (1926), *Historia del teatro español* (1956) o *Estudios de literatura religiosa española: época medieval y edad de oro* (1963), además de múltiples ediciones de autos sacramentales y comedias de Calderón, que había sido el autor, como hemos visto, objeto de su tesis doctoral. Menos destacables, sobre todo para los objetivos de este estudio, son sus creaciones literarias –novelas como *Teófilo, esbozo de una vida* (1926) o *2+4* (1927), y poesía–.

6.18.1.- Planteamientos generales

6.18.1.1.- Concepto de literatura

En ciertos aspectos, como la amplitud del concepto de literatura, o la periodización literaria, Valbuena Prat no se aparta de la costumbre establecida en el primer tercio del siglo XX. Así, con respecto al primer elemento, Valbuena incluye en su historia los géneros considerados unánimemente literarios (la épica, lírica y dramática), y además los que tradicionalmente, a lo largo de todo el siglo XIX, consiguieron hacerse un hueco en el canon literario: la historia y la didáctica, que a su vez incluye la crítica literaria.

Por otra parte, no encontraremos en la historia de Valbuena Prat la misma insistencia en los géneros populares por encima de los eruditos: Valbuena se refiere a diversos autores y obras como "nacionales" (e incluso denominará al siglo XVII "época nacional"), pero aplica tales epíteto tanto a obras, autores y géneros cultos como populares: Juan de Mena, la épica medieval, el teatro del Siglo de Oro...

6.18.1.2.- Concepto de nación

Puede afirmarse que la *Historia de la literatura española* de Valbuena no es sólo seguidora de Menéndez Pidal en su valoración y cronología de la épica medieval, sino en su concepción general de la literatura española. En primer lugar, en este sentido, llama la atención poderosamente la reducción automática –ni siquiera discutida o justificada– de la "literatura española del título" a lo únicamente castellano, desde el primer capítulo de la obra (titulado, significativamente, "orígenes del castellano") y eliminando las secciones, comunes en otras historias contemporáneas, dedicadas a las literaturas hispano-latina, hispano-árabe o hispano-judía.

Ello conlleva lógicamente que, en lo cronológico, la obra de Valbuena Prat alcance a ocuparse tan sólo de las obras escritas desde el siglo XII (en el que, siguiendo a Pidal, sitúa el *Poema de Mío Cid*), momento en el que por primera vez se escribe en

romance castellano, y momento también en que Castilla comienza a disputar la supremacía al poderoso Reino de León. Esta Castilla política y literaria, inicialmente sólo uno más de los reinos peninsulares, se convertirá siglos más tarde en sinónimo de España –lo que justifica su selección como objeto de estudio-: "Como todas nuestras gestas en su época de madurez, el *Mío Cid* es la expresión del espíritu de la Castilla naciente, cuyas características perdurarán en la gran España posterior" (Valbuena Prat 1937:I, 31)

Siguiendo esta misma tendencia, tampoco las literaturas otras romances peninsulares tiene cabida en la historia de Valbuena, salvo de forma muy leve y siempre en relación con la castellana. Así por ejemplo sucede en el apartado denominado "El tránsito de la escuela lírica gallega a la castellana":

> El empleo del gallego duró todo el siglo XIV como lengua casi única para la lírica. El paso del empleo de este idioma al del castellano, ya maduro para la realización de los cantares subjetivos, está revelado en la colección de composiciones objeto de este capítulo. (Valbuena Prat 1937:I, 190)

Pero la lengua española tampoco es un criterio que garantice la inclusión en la literatura española. De hecho, a diferencia de Cejador, pero en línea con la mayor parte de las demás historias de su momento, Valbuena no incluye más que a un autor hispanoamericano y, una vez más, porque su presencia es inexcusable para explicar la evolución de la literatura castellana. Se trata, cómo no, de Rubén Darío, maestro del modernismo:

> Con Rubén es preciso entrar en el cuadro de las letras hispanoamericanas. Aunque por motivos de limitación hemos tenido que prescindir de las literaturas de los pueblos americanos de habla española, en el caso presente es completamente necesario este complemento. (Valbuena Prat 1937:II, 787)

La opción tomada por Valbuena Prat coincide por lo tanto con la de Menéndez Pidal, no por casualidad, obviamente, lo que se aprecia además al observar cuáles son dos de los caracteres de la nación española que el historiador barcelonés destaca repetidamente a lo largo de su obra: el realismo y el espíritu democrático, rasgos ambos de clara filiación pidaliana. Así, por ejemplo, el "El Cid es un personaje parejo de Siegfried o de Roland, pero moviéndose en una sociedad más acusadamente democrática" (Valbuena Prat 1937:I, 43)

> Este sentimiento de igualdad que ha sugerido la palabra "comunismo" es completamente diverso del sentido aristocrático de la epopeya francesa. Para el *Cantar de Mío Cid*, adelantándose a otras formas del realismo castellano, el pueblo lo es todo, y el héroe es una expresión de su espíritu. (Valbuena Prat 1937:I, 43)

Otro autor medieval, el Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, "reúne influjo cultural de libros de lengua catalana, con un sentido realista típicamente castellano" (Valbuena Prat 1937:I, 265), mientras que, ya en el Siglo de Oro:

> Lope abarcó en el drama todas las leyendas e historias capaces de originar comedias heroicas del gusto de su público, escenificando motivos de letrillas y romances. Sentía como su público, y planteó problemas de tiranía y democracia, en que el poder real se ponía de parte del pueblo. (Valbuena Prat 1937:II, 211)

6.18.1.3.- Concepto de historia

La *Historia* de Valbuena Prat es sin duda un cierre adecuado a la etapa de la historiografía previa a la Guerra Civil, que además sirve como puente con la inmediata posguerra, merced a las reediciones ampliadas en los años 40 y siguientes, pese a que, como vamos a ver, la obra de Valbuena no es la más acorde con el ideario conservador del nacional-catolicismo; tampoco expresa, es cierto, con la rotundidad de Juan Chabás su vinculación ideológica a la Institución Libre de Enseñanza, aunque sí mostrará su cercanía, en sus apreciaciones tanto sobre sus fundadores (los krausistas, Giner de los Ríos...) como sobre sus últimos discípulos y representantes en el primer tercio del siglo XX (Menéndez Pidal y el Centro de Estudios Históricos, los autores de la llamada Generación del 27...).

En su presentación meramente externa, la primera edición de la *Historia* de Valbuena Prat se nos presenta desnuda de preliminares programáticos o explicativos de las líneas estéticas o ideológicas dominantes. Por otra parte, aunque esta historia se convirtió en un manual de enseñanza de uso muy extendido, merced sin duda al interés de los análisis de los principales autores, tanto como a la claridad de su exposición, lo cierto es que su estructura y su redacción no se adecuan con los rasgos básicos del género, como la subordinación al programa oficial de estudios –que solía hacerse explícita ya desde el título– o la apelación directa al lector-estudiante.

Por otra parte, y frente a historias con una tendencia taxonómica, la *Historia* de Valbuena destaca precisamente por su fuerte componente narrativo, que se impone desde luego a la clasificación por géneros, corrientes o grupos literarios. Es innecesario decir que dichas clasificaciones no desaparecen completamente de la obra, pero sí ceden su primacía al desarrollo de la trama, en la que el desarrollo de la literatura española se presenta como un continuo. Por emplear la distinción acuñada por Beltrán Almería (2000), se trata de una obra en la que, excepcionalmente en el panorama historiográfico hispánico de principios de siglo, la verticalidad (el estudio del cambio y la evolución

literarias) predomina sobre la horizontalidad (la interpretación de las obras a partir de su contexto histórico y su *Zeitgeist* correspondiente). De esta forma, el estudio de los textos como tales prima sobre la consideración sociológica de los mismos, permitiendo la interrelación de autores muy separados en la línea temporal.

A esta sensación de narratividad contribuye, además, la presencia de varios focos fundamentales de prestigio, que atraen y distorsionan la concepción del resto de la historia: uno de estos polos se sitúa claramente en el Siglo de Oro –más en el siglo XVII que en el XVI, como veremos-, pero quizás sea más interesante el que, de forma significativa, se sitúa en el primer tercio del siglo XX, es decir, al final de la historia. En efecto, una lectura del relato de la evolución de la literatura española en el siglo XIX permite interpretar este siglo –al menos en parte– como una preparación del siguiente. Es así por la atención dedicada a los krausistas, por ejemplo, o por la consideración de autores como Galdós o Clarín como "antecedentes de la generación del 98": "en la elección del tema [de los *Episodios Nacionales*] cabe pensar en un precedente del 98" (Valbuena 1937:II, 708), "Críticos, aunque creadores a la vez, fueron esencialmente los dos principales precursores del 98: "Clarín" y Ganivet" (Valbuena 1937:II, 833). También los autores inmediatamente posteriores, como Ortega y Gasset con su *España Invertebrada*, por ejemplo, es considerado como una "derivación del 98" (Valbuena 1937:II,900)

Del mismo modo que en la literatura el 98 focaliza la atención del Valbuena, en la crítica será Menéndez Pidal, más incluso que Menéndez Pelayo (a diferencia de lo que sucedía por ejemplo en la obra de Hurtado y Palencia) el crítico fundamental al que se referirá repetidamente, en especial, claro está, en el apartado dedicado a la literatura medieval. Frente a la opción tomada por otros historiadores, que prefieren mantenerse al margen en los asuntos espinosos, y presentar las diversas posturas como igualmente válidas, Valbuena Prat toma partido claramente, y presenta las teorías de Milá y Fontanals y, sobre todo, Menéndez Pidal como definitivamente establecidas:

> No hace falta repetir que, estando desechada la teoría de la prioridad de los romances respecto a las gestas, queda sólo plantear la forma de originarse los poemas cortos en época tardía. La teoría de Milá, M. Pelayo y M. Pidal considera a los romances épicos como derivados de las gestas fragmentadas, ya directamente de ellas, ya por medio de las *Crónicas* que las prosifican. (Valbuena Prat 1937:I, 294)

Por otra parte, Valbuena Prat se muestra ecléctico y abierto en su valoración de los autores, obras y periodos de la historia literaria española; tanto, que cabría hablar de una historia sin heterodoxos, es decir, que se ha verificado en ella el proceso de

reivindicación de los autores denostados por la crítica decimonónica (Góngora, Gracián, Juan de Mena), e incluso se evita emplear el término "decadencia", salvo para referirse a la situación política –que no literaria– del siglo XVII, o a algún género puntual (así, la "decadencia de la comedia" a finales del XVII y comienzos del XVIII). De esta forma, cabría aplicar a Valbuena Prat la máxima defendida por Romera Navarro: "mostrar la belleza dondequiera que se encuentre"[219]. Además, y pese a la especial atención mostrada a la poesía popular –herencia romántica y pidaliana al mismo tiempo-, autores esencialmente eruditos, e incluso cultistas, como Garcilaso o el propio Góngora son incluidos con honores en el canon, e incluso el siglo XVIII, manifiestamente "anti-nacional" y aristocrático en sus planteamientos, es "salvado" al evitar valorarlo genéricamente, calificándolo, asépticamente, como "siglo de la crítica".

6.18.1.4.- Periodización

Valbuena Prat divide su historia en tan sólo tres grandes apartados: la época medieval –donde prima la subdivisión por géneros, más o menos coincidente con la subdivisión cronológica; los denominados "Siglos de Oro", que a su vez integran el "Apogeo del Renacimiento" (siglo XVI) y el "Periodo nacional" (siglo XVII), y la época moderna, que incluye un primer "periodo crítico" (el siglo XVIII), el siglo XIX del "Romanticismo y realismo" y el "Periodo contemporáneo".

En esta periodización destaca, además de la ya mencionada ausencia del término "decadencia", la denominación de "época nacional" que se reserva para el siglo XVII, y que parece situarlo por lo tanto como la culminación de los procesos desarrollados anteriormente, incluido el propio Renacimiento –por lo que se constituye como el primer gran foco de atracción de esta historia literaria–. De hecho, quizás no sea casual que, de los dos tomos que componen la obra en esta primera edición, el segundo comience con el "periodo nacional" y más concretamente con la figura de Cervantes, que de esta forma se convierte en el centro casi matemático de la obra.

6.18.2.- Análisis detallado

6.18.2.1.- Edad Media

Como ya se ha apuntado más arriba, la *Historia* de Valbuena no incluye, al menos en su primera edición, ningún prólogo o prefacio explicativo, ninguna

[219] Véase el apartado 6.15 de este estudio.

introducción historiográfica general, y tampoco, a modo de planteamiento, la historia de la literatura anterior a la castellana. Al contrario, es una obra con un comienzo abrupto, con un capítulo dedicado a los orígenes del castellano donde, muy fugazmente, se presentan los diversos acontecimientos que han contribuido a su formación (la romanización de la Península, el elemento mozárabe, las luchas entre Castilla y León por la supremacía...). De esta forma, Valbuena se desentiende completamente de una concepción amplia de lo español, cuya apoteosis se da en la *Historia crítica* de Amador de los Ríos, pero que sigue teniendo su presencia –generalmente anecdótica, es cierto– en las historias de comienzos del siglo XX (en el mismo Juan Chabás, sin ir más lejos). Esta castellanización total de la literatura española, que como ya hemos apuntado se manifiesta sobre todo en las obras de Menéndez Pidal, culmina sin embargo una tendencia que venía apuntándose sobre todo en las historias de la literatura decimonónicas escritas por extranjeros (desde Bouterwek hasta Wolf, aunque no Fitzmaurice-Kelly), para quienes la única literatura española era la escrita en castellano.

Así pues, la literatura medieval castellana, y en especial la épica, es la primera piedra del monumento literario español. De hecho, siguiendo una vez más a Pidal, Valbuena afirma que es en la lucha entre los reinos de Castilla y León donde debemos buscar el origen de la epopeya española:

> La primera gran manifestación literaria de la literatura castellana corresponde a la epopeya. Esta surge como una manifestación del nuevo carácter castellano frente a la hegemonía leonesa, con los rasgos de un afianzamiento de personalidad. (Valbuena 1937:I, 19)

De esta forma, la épica se constituye –como afirmaba Pidal– como un documento contemporáneo a los hechos, que selecciona y representa –estilizados quizás, pero no idealizados– aquellos acontecimientos que atrapan el interés y la esencia del pueblo:

> La epopeya castellana parte de los hechos inmediatos, heroicos, para elevarlos a categoría poética, y es la primera visión amplia del ambiente contemporáneo. Como en todas las epopeyas, se escoge de entre la materia histórica los hechos más en consonancia con la esencia del pueblo o raza que el poeta, intuitivamente, comprende y estiliza. (Valbuena 1937:I, 19)

En la conocida polémica entre la postura de los filólogos europeos (Rajna sobre todo) y Menéndez Pidal, Valbuena elige así incondicionalmente el lado del hispanista español, cuyas teorías –es decir, que los romances provienen de los cantares extensos y no a la inversa– da por probadas y manifiestas:

> Menéndez Pidal en 1896 ya demostró que las gestas se refundieron en época más tardía de lo que creía Milá y que estas gestas posteriores originaron los romances que el gran investigador catalán no había logrado explicar. Advertida la importancia de la teoría de M. Pidal, eminentes especialistas... aceptaron, par España, la teoría de la posterioridad de los romances y su derivación de las gestas. (Valbuena 1937:I, 23)

Más ecléctico se muestra en cambio Valbuena en otro de los debates relacionados con la épica medieval castellana: el de su origen o sus influencias fundamentales. Recordemos que eran tres las hipótesis fundamentales: la de la herencia germánica –teoría apoyada por Pidal-, la del origen árabe –defendida por los arabistas– y, finalmente, la del origen francés. Valbuena, sin decantarse por ninguna, opta por armonizarlas, aunque situando el elemento germánico como germen primero, al que se añadieron posteriormente los demás, y que sólo afectaron al nivel superficial, ya que el fondo, el núcleo, era profunda y netamente castellano:

> Creo, por otra parte, que no son incompatibles los tres puntos de vista, sino que se completan y apoyan. Pudo haber un origen gótico que explicase, remotamente, la génesis de nuestra epopeya, y a la vez un influjo directo de formas, de detalles, de nombres árabes –aparte de la existencia de una épica andaluza, no demostrada aunque verosímil,– y un desarrollo netamente español, castellano, que al llegar a los comienzos del siglo XII recoge, en métrica, en minucias y aun en asuntos, los elementos abundantes y magníficos del apogeo de las *chanson de geste* francesas. (Valbuena 1937:I, 27)

La primera obra de este género en la literatura castellana es, como ya se ha apuntado, el *Cantar de Mío Cid*, que Valbuena, siguiendo a Menéndez Pidal, sitúa en el siglo XII, como manifestación del cambio de la supremacía, de León a Castilla. No sólo eso: siguiendo la larga tradición romántica, se afirma que el *Poema* representa además los valores propios de la nación castellana, que por antonomasia son las de España entera: "En los versos rudos y densos del poema se modelan las virtudes castellanas: generosidad, esfuerzo bélico, dignidad, amplitud acogedora, recia virilidad compatible con una ternura sobria y noble" (Valbuena 1937:I, 31). Entre los rasgos que refleja este poema se encuentra el espíritu democrático, característico de la interpretación pidaliana, que sirve además para oponer los aristocráticos poemas épicos franceses con los populares españoles:

> Este sentimiento de igualdad que ha sugerido la palabra "comunismo" es completamente diverso del sentido aristocrático de la epopeya francesa. Para el "Cantar de Mío Cid", adelantándose a otras formas del realismo castellano, el pueblo lo es todo, y el héroe es una expresión de su espíritu. (Valbuena 1937:I, 43)

Por otra parte, en una lectura que trasparenta las inquietudes del propio historiador, Valbuena cree encontrar en el *Poema*, primera vez en una larga serie, un

antecedente de la visión de España de la generación del 98, en el famoso verso "¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!":

> Verso del que pueden sacarse consecuencias de ideología del 98 –época en la que, en efecto, fue comentado– sobre la pasividad como cualidad de raza, que espera con paciencia tener "un buen señor", en vez de rebelarse contra las tiranías. (Valbuena 1937:I, 32)

Esta literatura popular, al igual que sucedía en las historias literarias románticas, tiene en la obra de Valbuena una importancia muy superior a la alcanzada por los géneros cultos equivalentes. Al fin y al cabo, la literatura popular expresa el carácter popular, mientras que la poesía culta no pasa de ser una mera actividad formal, tomada muchas veces de una literatura extranjera además:

> De esta manera, aun siendo anónimos estos juglares de las gestas, crearon –los autores– un género completamente identificado con el alma del pueblo y verdaderamente original, mientras que muchos danzantes y ministriles de los que poseemos anécdotas abundantes no hacían, en sus obras líricas, más que imitar el artificio de los trovadores cortesanos. (Valbuena 1937:I, 49)

A la poesía del merced de juglaría se opone el merced de clerecía, el cual, por el contrario, "posee modelos bien determinados y carece casi en absoluto de inventiva" (Valbuena 1937:I, 67); ocasionalmente, sin embargo, y pese a su origen erudito y eclesiástico, conserva aún un rastro de su origen popular, al menos en la obra de Berceo (quien "poseía la intuición de los más finos motivos populares", Valbuena 1937:I, 72). De esta forma, además, la obra de Berceo logra representar igualmente los sentimientos propios del pueblo, en su calidad de literatura popular:

> Demócrata, popular y religioso, Berceo se pasea por la galería de un claustro del románico de la transición, pudiendo penetrar, desde su purificación ascética, al santuario en que se logran las más altas visiones de la contemplación mística. (Valbuena 1937:I, 72)

Ya en el siglo XIV ve la luz el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, en el que Valbuena ya una transición hacia formas propias del Renacimiento, con su carga crítica hacia el catolicismo medieval y su carácter burlesco que lo vincula con otras obras de la literatura europea de la época (Chaucer, Boccaccio...). Además, pese a la evidente cultura erudita del autor, su opción estética lo sitúa como un nuevo representante del arte popular castellano.

> El Arcipreste, hombre indudablemente de abundantes lecturas, conocedor de varias lenguas y diversas formas literarias, sentía verdadero placer en colocarse al lado del pueblo: de las danzaderas moras, de los clérigos goliardescos, de los estudiantes tramposos, de los ciegos mendigos. (Valbuena 1937:I, 148)

La prosa, de la que Valbuena apenas se había ocupado en esta parte inicial de su historia, tiene en don Juan Manuel a su primer representante puramente literario –tras la obra histórica, legal y científica del rey Alfonso X–. El elemento literario y oriental, como habían puesto de manifiesto diversos historiadores anteriores, adquiere así protagonismo en el concierto literario castellano:

> El siglo XIV, en la prosa, se caracteriza por el predominio de la forma narrativa que don Juan Manuel convierte en medio adecuado de expresión literaria. La influencia oriental, visible en el siglo XIII en las traducciones de libros didácticos árabes, ya de forma sentenciosa, ya de asunto narrativo, como el *Calila*, adquiere un aspecto distinto al sugerir interpretaciones perfectamente originales. (Valbuena 1937:I, 153)

También en el campo de la prosa destacó especialmente el Canciller Ayala, autor a quien sin embargo no es ajeno el género poético. Así, frente a la valoración que Menéndez Pelayo hace de Ayala, primordialmente como poeta, Valbuena propone recuperar su figura como prosista, tanto histórico como didáctico o satírico:

> No, no debía entonces ni ahora quedar olvidado Ayala. Fue el poeta representativo del final de una época y el satirizador de una sociedad en descomposición. No fue humorista como el Arcipreste: sus acentos de moralista son más rígidos y sombríos. Pero no debemos valorar al canciller en primer lugar por su poema, dejándonos llevar por el vivo retrato y animada crítica de Menéndez Pelayo. Ayala fue ante todo un historiador; el descubridor en castellano de la crónica particular con sentido del personaje central y de su ambiente, anticipándose a los retratistas del siglo XV, como Fernán Pérez de Guzmán. (Valbuena 1937:I, 189)

La aparición de la lírica castellana, más tardía que la épica y que la prosa, se produce sólo tras el abandono del gallego como lengua literaria, y se manifiesta en una poesía culta, recogida en cancioneros durante todo el siglo XV:

> El empleo del gallego duró todo el siglo XIV como lengua casi única para la lírica. El paso del empleo de este idioma al del castellano, ya maduro para la realización de los cantares subjetivos, está revelado en la colección de composiciones objeto de este capítulo [los Cancioneros]. (Valbuena 1937:I, 190)

Especial importancia tiene en la evolución de la literatura castellana el periodo del reinado de Juan II, que Valbuena consiente en calificar como "pórtico del Renacimiento español." (Valbuena 1937:I, 221), puesto que es durante este reinado cuando se introduce el elemento humanístico e italiano en la literatura castellana. El poeta que mejor representa las características de este periodo es Juan de Mena, "el gran poeta nacional y de representación 'de estilo' en la corte de Juan II" (Valbuena 1937:I, 223), autor que Valbuena rescata de las críticas habituales en el siglo anterior, no sólo en cuanto poeta, sino también como prosista: "En Mena no hay sólo el loable propósito de un estilo elevado en prosa, sino la realización de una "prosa poética", dentro de las

limitaciones del lenguaje de su tiempo, que no desaparecieron tampoco en los versos de arte mayor" (Valbuena 1937:I, 225)

Por otra parte, Valbuena rinde tributo al tópico establecido en la historiografía española anterior, al comparar a Juan de Mena con Luis de Góngora, aunque en este caso, a diferencia de lo que sucedía habitualmente en la crítica del siglo XIX, la comparación se hace en términos positivos, como eslabones de una cadena estética que intenta innovar el lenguaje poético: "A Mena, como a Góngora, la lengua castellana le debe una renovación y la incorporación de nuevos elementos, algunos hoy corrientes hasta en el habla popular" (Valbuena 1937:I, 228). En la comparación entre ellos, sin embargo, la balanza se inclina hacia el autor barroco: "Mena es, más que nada, un precursor, un valor histórico, que hay que situar en su tiempo, mientras que Góngora es el gran artista culto, definitivo, universal" (Valbuena 1937:I, 239)

Pocos son los autores de este siglo que alcanzan a compararse con Juan de Mena: si acaso el Marqués de Santillana, como polígrafo que representa la madures de diversos géneros; Gómez Manrique, quien gracias a su *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* "llena un hueco considerable de la historia de nuestro teatro" (Valbuena 1937:I, 285), y su sobrino Jorge Manrique, merced a su obra maestra, las *Coplas*:

> Como toda obra maestra, una serie de posibilidades y tanteos anuncia la reunión de todos los materiales esbozados y dispersos en la arquitectura de una composición lograda... el hecho es que Manrique tuvo el instinto de eliminar toda posibilidad que hubiese sido sólo un valor de época. Tal hubiera ocurrido en el caso de emplear la estrofa de arte mayor. (Valbuena 1937:I, 291)

El análisis de la poesía del siglo XV es también el lugar elegido para ubicar el análisis de los romances castellanos, a los cuales, como hemos visto, se hacía ya amplia referencia al tratar el tema de los cantares de gesta. En este punto, Valbuena vuelve a mostrar su total acuerdo con las teorías de Menéndez Pidal, en detrimento de la postura de Menéndez Pidal (continuación de las teorías de Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo), según las cuales los romances son posteriores a los cantares extensos, de los que provienen, tras un proceso de selección y transformación:

> No hace falta repetir que, estando desechada la teoría de la prioridad de los romances respecto a las gestas, queda sólo plantear la forma de originarse los poemas cortos en época tardía. La teoría de Milá, M. Pelayo y M. Pidal considera a los romances épicos como derivados de las gestas fragmentadas, ya directamente de ellas, ya por medio de las *Crónicas* que las prosifican. (Valbuena 1937:I, 294)

Para Valbuena, esta subversión del orden cronológico establecido por la primera crítica romántica (los Schlegel, Herder, Durán...) supone igualmente una subversión en la importancia histórica y estética, de forma que los cantares extensos –como el *Poema del Cid*– pasan al primer plano crítico, y los romances, aunque siguen ocupando un apartado destacado, pierden su centralidad en el canon literario español:

> Indudablemente que al situarse hoy en primer plano de toda la épica nacional al *Mío Cid*, los romances quedan en un lugar secundario en relación con la boga del siglo XIX, pero así y todo son un mundo poético de variados matices y ricos contrastes, y épico también, aunque de muy diferente calidad que en la gesta. (Valbuena 1937:I, 299)

Valbuena también comparte la clasificación de los romances en *viejos* y *nuevos* o *artísticos*, además de emplear la subdivisión de Menéndez Pidal por ciclos épicos (el rey Rodrigo, Bernaldo del Carpio, el Cid...). De esta forma, el romancero se convierte en una obra fragmentaria pero con cierta unidad –así la presenta Valbuena-, formada a lo largo de al menos dos siglos (del XIV al XVI) y con una evolución de lo más propiamente nacional –los basados en los cantares de gesta– a la introducción de influencias extranjeras –árabes y francesas, principalmente-:

> El romancero constituye un inmenso poema disperso, popular, en que una serie de motivos diferentes: los disgregados en las gestas, los de hechos heroicos coetáneos, los derivados de los ciclos caballerescos franceses, los de las luchas de moros y cristianos en la frontera, y los más libres inventados o transformados, desde fuentes narrativas, en materia lírica, tienden hacia una concepción delicada y subjetiva del mundo y de la poesía. (Valbuena 1937:I, 306)

La Edad Media se cierra con el reinado de los Reyes Católicos, una época de "cristalización nacional española del Renacimiento" (Valbuena 1937:I, 310), sintagma en el que se unifican los dos elementos que explican este periodo: la unificación nacional –política y religiosa– y la consolidación y adopción definitiva del Renacimiento; además, en ella se producen varios hechos significativos en la historia literaria española, como el nacimiento del teatro español con Juan del Encina o la aparición de una de las obras cumbres de la literatura española: la *Celestina*. En ella coexisten dos mundos: el medieval que expira y el renacentista que empieza a vivir:

> ...en la obra capital *La Celestina* se unen claramente el mundo medieval del amor imposible y del castigo ejemplar del pecado con la exuberante y lozana tendencia del Renacimiento en la pintura de las pasiones y las costumbres; el sentido neoplatónico del *eros* y la hechicería de fin de la época gótica; la comedia latina y las tradiciones folklóricas del siglo XV. (Valbuena 1937:I, 311)

Pero la *Celestina* no es sólo representante de su *Zeitgeist*: también lo es del *Volksgeist*, del espíritu típicamente castellano, identificado en este caso principalmente

con el realismo, que informa la literatura española –también según Menéndez Pidal– desde sus mismos orígenes:

> El realismo épico del *Mío Cid*, y el ascético del *Blaquern* de Llull –en lengua catalana-; el humorismo del Arcipreste con sus figuras de los dos amantes, y la tercera –don Melón, doña Endrina y Trotaconventos– y el lenguaje popular de la plaza con los sonsonetes del refranero, del autor del *Corbacho*, desembocan en el drama de *Calisto y Melibea*, que a su vez se recubre de una prosa retórica, en ciertas ocasiones, en citas de antiguos, y en algún entronque con la novela sentimental a lo *Cárcel de Amor*. (Valbuena 1937:I, 346)

Tras este periodo de transición, la literatura española entra definitivamente en el Renacimiento.

6.18.2.2.- Siglos XVI y XVII

El Siglo de Oro (o los Siglos de Oro, sintagma empleado por Valbuena) se extienden durante dos centurias –los siglos XVI y XVII-, separados, eso sí, en dos épocas distintas: la denominada "apogeo del Renacimiento", y el "periodo nacional", correspondientes respectivamente a cada uno de los dos siglos en cuestión, que se convierten en uno de los polos principales de atracción en la historia de Valbuena, hasta el punto de que, como afirma literalmente, el periodo anterior –con toda su grandeza épica– no pasa de ser un tiempo de preparación, mientras que el posterior supone una "disgregación o descomposición". El origen de esta superioridad literaria se encuentra en la vida política y religiosa de la nación, en especial en su unificación definitiva bajo el reinado de los Reyes Católicos, y su posterior expansión bajo los Austrias:

> En los siglos XVI y XVII adquiere su plena madurez la cultura española. En ellos se logran sus notas esenciales. Todo lo anterior –Edad Media– había sido una preparación, y lo posterior –desde el siglo XVIII– sigue un proceso de disgregación y descomposición. Al lograrse la unidad nacional, la unidad religiosa, y adquirir España como potencia un carácter universal, fija de una parte su posición frente al mundo, y de otra encuentra dentro de sí su forma, su sistema, su organización. (Valbuena 1937:I, 359)

Por otra parte, y a diferencia del historiador alemán Ludwig Pfandl (autor de una influyente *Historia de la Literatura nacional española en la Edad de Oro*), Valbuena se muestra partidario de dividir, como ya hemos visto, el Siglo de Oro en dos periodos, si bien ambos pueden ser considerados como partes de una "unidad superior". Ambos siglos –y la literatura española al completo, podríamos decir– pivotan sobre la figura central de Miguel de Cervantes:

> Pfandl ha destacado la unidad de la época barroca, pero partiendo de una literatura nacional, sólo desde la etapa de Felipe II. Indudablemente, que fue en tiempo de este monarca cuando se dan las grandes obras maestras de raza, diversas de una

> influencia italiana, de menor personalidad racial en tiempos del emperador... Pero, moviéndonos en un ambiente literario, no podemos hacer un corte con la primera mitad del siglo XVI, pues muchas de sus facetas siguen en la segunda, y aun quedan en el momento del cruce entre las dos centurias, en la figura central de Cervantes especialmente. (Valbuena 1937:I, 360)

De esta forma, Valbuena aúna bajo un mismo concepto ("Siglos de Oro") la literatura del XVI y del XVII, aunque separándola en dos momentos distintos, cada uno de ellos con características diversas: el Renacimiento, italianizante y erudito; y el Barroco, en el que se produce una vuelta a lo nacional y a lo popular, al tiempo que autores como Góngora extreman la búsqueda de un lenguaje culto (el "periodo nacional"). Incluso dentro del primer periodo se pueden identificar diferencias sustanciales, correspondientes a los reinados de los primeros Austrias, y que se manifiestan igualmente en la literatura:

> La época de Carlos V es esencialmente un momento de universalidad, de vida hacia fuera. España realiza un Renacimiento español pero mirando a Italia –lírica de Garcilaso– y una moda de prosa retórica cosmopolita –Guevara-; vive un mundo caballeresco –imitaciones del Amadís-, y a veces se asoma al realismo de raza –*Lazarillo*–. La época de Felipe II es la de una España hacia adentro, ascética, mística, sin nota de picaresca o de frivolidad, nacional, cerrada –fray Luis, Herrera, los místicos, Ercilla. (Valbuena 1937:I, 361)

La introducción en España del movimiento erasmista, renovador de las tradiciones y las creencias medievales, le sirve a Valbuena una vez más para relacionar el pasado lejano de la literatura española con el pasado cercano, casi con el presente, al situarse entre quienes lamentan la introducción de esta corriente progresista del Siglo de Oro (esto es, los sectores conservadores) y quienes lo aplauden y lamentan, en cambio, que su influencia cesase (es decir, los progresistas, y en especial los autores de la generación del 98):

> Es una visión negativa y noventayochista el lamentar el corte con los discípulos de Erasmo, o el añorar una España en la Edad de Oro protestantizante y dividida. Tampoco sería exacto lamentar el hecho del erasmismo. Este fue necesario para hacer vibrar muchos impulsos dormidos, para revelar una posibilidad satírica contra el fariseísmo y las prácticas rutinarias de una catolicidad externa, por originar una levadura que había de llegar a la madurez, y síntesis de raza en Cervantes" (Valbuena 1937:I, 364)

A la corriente erasmista pertenece por ejemplo Torres Naharro, autor que Valbuena relaciona con la trayectoria posterior del teatro, considerándolo un adelantado a su época, relacionado más con la etapa que le sigue –la del teatro nacional– que con la anterior –la del teatro medieval, primitivo o prelopista-:

> Torres Naharro se anticipó realmente a la comedia del seiscientos creando en la *Himenea* un perfecto croquis de la pieza de capa y espada del porvenir. En este sentido,

> el autor es casi un prelopista o precalderoniano, más que un primitivo. (Valbuena 1937:I, 378)
>
> Realmente su significación es plenamente europea; en todo Occidente no se encuentra en el primer tercio del siglo XVI un poeta dramático de su representación en que las nuevas formas de la vida y del arte revivan en los asuntos de teatro religioso y costumbrista del último siglo medieval. (Valbuena 1937:I, 379)

El reinado de Carlos V es también el periodo de apogeo y triunfo de la novela de caballerías, propiciada por el *Amadís de Gaula*, un género que vería una rápida decadencia:

> La moda se fue extinguiendo en tiempo de Felipe II, y apenas quedaban débiles retoños en tiempo de Cervantes. Por eso en realidad de verdad, el *Quijote* no ahogó el género caballeresco, sino que lo sustituyó, en su agonía, por el trágico humorismo del fracaso del héroe, que en esta forma se transformaba en una nueva modalidad de arte. (Valbuena 1937:I, 417)

De sentido contrario, es decir, realista y nacional, es el género de la novela picaresca, cuyo primer representante, el *Lazarillo*, también del reinado del emperador. Por su realismo, esta obra se sitúa en la trayectoria literaria compuesta por el Arcipreste de Hita, el *Caballero Cifar*, el *Corbacho* o la *Celestina*, y que continuarán después las obras picarescas del XVII, en las que además se introduce un elemento moralizante ausente en el *Lazarillo*:

> Con el *Lazarillo* no estamos aún en el concepto de la picaresca a lo Alemán, en que dos tendencias –la paródica y realista y la doctrinal y teórica– se unen y funden en un contraste sintético. La narración del libro de la época de Carlos V, desnuda e intensa, no se parece a la extensa serie de aventuras y consejos morales de la picaresca del siglo XVII. (Valbuena 1937:I, 429)

En el siglo XVI se produce además la reforma de la lírica, introducida por Boscán –cuyo endecasílabo Valbuena considera "duro o poco trabajado"-, y continuada por Garcilaso, quien la lleva a su perfección formal. Valbuena defiende además el carácter nacional de esta poesía, pese a su origen y formas extranjeras, y en contra de lo que defendían los historiadores románticos y aun los críticos conservadores como Cejador, para quienes esta reforma era fundamentalmente antinacional:

> La reforma de Garcilaso en la métrica representa algo más esencial en el estilo italiano que las imitaciones de asuntos de la escuela alegórica de nuestro siglo XV. Con Garcilaso, y ya en forma más modesta en los intentos de Boscán, se entra en una poesía que por su ambiente, la forma de composición y la misma métrica entra en las formas italianizantes universales. Pero no por eso deja de ser Garcilaso un poeta esencialmente nacional, y aun particularmente toledano, dentro de la forma elevada y apartada de colorismo local del Renacimiento. (Valbuena 1937:I, 436)

El lugar de Garcilaso dentro del canon lírico español es, de hecho, central, hasta el punto de ser comparado en pie de igualdad –e incluso de superioridad– con varios de

los más elevados poetas del español, tanto por su importancia histórica como por su belleza estética: "En las composiciones dentro de la métrica italiana es donde Garcilaso ha llegado a un punto decisivo en la lengua poética de Castilla. Garcilaso, como más tarde Rubén, aparece en un momento decisivo de cruce de influencias" (Valbuena 1937:I, 451); "Garcilaso, como artista aristocrático dentro de una aparente sencillez, supera a Fray Luis de León en verso" (Valbuena 1937:I, 451).

De esta forma, la escuela poética nacional, defendida principalmente por Castillejo, se presenta como un error, un anacronismo que, una vez más, tiene su paralelo en la situación literaria del cambio de siglo, entre quienes, desde una postura casticista paralela a la de Castillejo, se opusieron a la introducción de una literatura extranjera –el modernismo-:

> Los argumentos de Castillejo contra la escuela italiana son tan parecidos a los que en tiempo de Rubén se dieron contra el modernismo, que asombra ver qué cerca están las épocas en cuanto a las luchas y ataques en torno a los movimientos renovadores. (Valbuena 1937:I, 460)

De acuerdo con su visión del reinado de Felipe II como una "España hacia dentro", Valbuena caracteriza la segunda mitad del siglo XVI como una época de casi total paralización en determinados géneros (la novela de caballerías, la novela pastoril, el teatro), favoreciéndose en cambio otros de una esfera privada e íntima, como la mística o la ascética, y aun la novela pastoril. No es este rey precisamente el que mayor admiración despierte en Valbuena (así, por ejemplo, afirma que "Felipe II valía mucho menos que su época", Valbuena 1937:I, 480); sin embargo, se muestra partidario de estudiar esta época sin extremismos de ningún signo, y sin patrioterismos absurdos; de esta forma, parece querer oponerse a los continuadores de la "leyenda negra", que consideran esta época como un pozo de absolutismo e intolerancia, tanto como a quienes desean elevarlo como modelo para España:

> Parece imposible que todavía hoy pueda enfocarse este problema de la consolidación cultural de España en tiempo de Felipe II con la pasión del fanático o del sectario, o con la ingenua desorientación del ignorante. Se trata de un hecho cultural por encima del punto de vista guerrero o político, y de una suma de valores que se agrupan en torno al monarca porque éste personifica esa posición y ese estilo. (Valbuena 1937:I, 479)

En la lírica, género que podía verse favorecido por la tendencia intimista de esta segunda mitad del siglo, sobresalen dos autores de signo distinto: Fernando de Herrera, de estilo ampuloso, y Fray Luis de León, que personifica la unión del Renacimiento con el sentimiento religioso católico. La importancia del primero es más histórica que

puramente estética, ya que supone, a juicio de Valbuena, un momento de transición entre el Renacimiento italianizante al estilo de Garcilaso, y el barroco culterano al estilo de Góngora:

> Herrera, gran poeta en lo fino y lo ampuloso, expresión de la modalidad sevillana en nuestra lírica, culto seleccionador de vocablos, erudito intérprete de construcciones latinas en nuestra lengua, brillante e imaginativo, es el puente necesario entre la escuela de Garcilaso y el culteranismo. (Valbuena 1937:I, 473)

En cambio, Fray Luis de León es uno de los máximos representantes del Renacimiento español, y uno de sus más perfectos artífices en nuestra lengua, combinando, además, lo europeo y humanístico, con lo español y católico:

> En las letras, la figura de fray Luis de León representa de un modo acabado el renacimiento religioso de su generación y estilo. Profundamente católico, pero con una libertad de iniciativa y una independencia de criterio que le hacen entroncar con el erasmismo, no era un destructor sino un constructor poderoso; una de las más grandes figuras sintéticas del momento de consolidación nacional de una compleja cultura. (Valbuena 1937:I, 480)

Podría decirse que, por esta doble conexión con lo humanístico y con lo religioso, Fray Luis es una personificación de la versión española del movimiento renacentista; y sin embargo, para Valbuena, "A diferencia de Garcilaso, Góngora o Rubén, que encarnan todo un estilo, una época, fray Luis, dentro de la significación de su tiempo, es ante todo un poeta personal" (Valbuena 1937:I, 503). En cualquier caso, sus obras poéticas lo sitúan, como hemos visto ya, entre los más altos escritores de la literatura castellana, tanto en prosa como en verso:

> Fray Luis, que como poeta figura entre las cinco o seis cumbres de la lírica en lengua castellana, es como prosista el autor más equilibrado, más clásico, más perfecto; poeta y prosista, la representación más armónica del Renacimiento español" (Valbuena 1937:I, 514)

Fray Luis de León sirve para introducir, además, lo que Menéndez Pelayo denominó el "Periodo de los místicos", y que coincide con el reinado de Felipe II y su "mirada hacia dentro"; al género de la poesía mística y ascética dedica precisamente Valbuena sus siguientes capítulos, elevándola a una importancia dentro del periodo de la que carecía generalmente en el resto de las historias literarias contemporáneas. "Al cerrar España, en sus dos grandes siglos, la gran etapa de creación de la cultura católica, la mística ocupa un lugar preferente" (Valbuena 1937:I, 553)

Entre los místicos de esta época sobresalen los nombres de carmelitas: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz (y en un plano inferior, el Dominico Fray Luis de Granada). Ella, especialmente en sus obras en prosa –superiores a sus versos, según

Valbuena-, representa la plasmación del lenguaje cotidiano, "castizo", en la expresión de la vida íntima del alma religiosa y castellana:

> El estilo de Teresa se amolda a la manifestación de sentimientos, de estados de alma. Sumamente expresivo, emplea el tono interjectivo en los momentos inefables, de éxtasis y sus recuerdos, y una forma inacabada llena de encanto en las relaciones y comparaciones, que da la sensación de lengua más hablada que escrita... Como riqueza expresiva dentro de una sencilla popularidad, como eco fiel de la conversación castiza del siglo XVI, en el ambiente castellano en que se formó, las obras de Santa Teresa son un documento de valor insigne. (Valbuena 1937:I, 563)

San Juan de la Cruz, en cambio, es considerado principalmente por sus obras líricas, en las que se manifiesta un sentimiento poético –místico en este caso– comparable, si no superior, al de los demás poetas del Renacimiento español.

> Separando los versos de las grandes obras en prosa que los comentan, nos hallamos ante una obra breve, pero de densidad lírica emocional, superior a la de cualquier otro autor de su época... No por ser de ángel sino por ser muy humanas, las más bellas poesías de amor de nuestra literatura, envueltas en sugerencias sacras, la *Noche oscura* y el *Cántico* suponen la cima de ternura y delicado sentimiento en nuestra lírica de los Siglos de Oro. (Valbuena 1937:I, 579)

La lírica renacentista del siglo XVI supone, por lo tanto, una culminación en sí misma, en la que autores como Garcilaso, Fray Luis, Santa Teresa o San Juan alcanzan cimas apenas repetidas en la literatura posterior. No sucede así en el teatro, género en el que la enorme atracción del siglo posterior relativiza la importancia de las obras producidas durante el siglo XVI, valoración que se refleja en el término "prelopista" que las agrupa: "La época hispánica que llamo "prelopista" corresponde a la evolución de la escena desde Gil Vicente a Lope de Vega" (Valbuena 1937:I, 632). De hecho, una de las líneas dramáticas abiertas durante este siglo, consistente en la imitación de los clásicos grecolatinos, fracasó, en opinión de Valbuena, por no adecuarse a las características propias del espíritu nacional:

> Desde los primeros años del siglo XVI los humanistas habían intentado aclimatar en España la tragedia de abolengo grecolatino. Esta tendencia sólo produjo obras de un mero valor histórico. El espíritu castellano no se aviene con la sistemática regularidad sencilla del género, y por eso en su momento áureo no producirá un Racine sino un Lope. (Valbuena 1937:I, 643)

Había de surgir, todavía, un teatro más apropiado a este espíritu, en el que la aplicación de normas, la reflexión, el orden y la regularidad diesen paso a la libertad creativa, la acción y la inspiración, algo que no sucedería completamente hasta el siglo siguiente, con la aparición del barroco y lo que Valbuena denomina "periodo nacional":

> El drama hispano no procede por el análisis minucioso, dentro de poca acción, de la pasión de un personaje, sino que necesita todo el ímpetu barroco dentro de una intriga compleja en torno a la cual se esbozan tipos que rápidamente cruzan las tablas.

> Cuando el sistema se impone a la fantasía, no se trata de las sobrias líneas de la tragedia clásica, sino de las retorcidas columnas salomónicas de la comedia ideológica de Calderón. (Valbuena 1937:I, 643)

De hecho, el autor que se sitúa más claramente en la línea de la dramática nacional, Lope de Rueda, no proviene de estos intentos de imitación de los clásicos, sino de un género breve, los "pasos", de carácter cómico y costumbrista:

> "En la doble tradición del teatro breve popular, salpicado de chistes del *pastor* o del *bobo* y casi improvisado en un medio pintoresco y costumbrista, y de las aventuras novelescas de las comedias representadas por los cómicos italianos, se pudo colocar un ingenioso hombre de teatro, actor y autor, y a la vez excelente hablista vernacular, el "batihoja" Lope de Rueda. (Valbuena 1937:I, 649)

En estas breves obras de Lope de Rueda se pueden apreciar las características del teatro nacional posterior: realismo, inspiración por encima de la elaboración, expresión castiza...:

> En los "pasos", género rápido y de máxima sencillez, el mundo vulgar de Rueda se ofrece desnudo a nosotros, en un retrato realista desprovisto de la más ligera elaboración o limitación de un arte. (Valbuena 1937:I, 650)
>
> El lenguaje castizo y la verdad realista es lo que sobrevive en este perfecto retrato de costumbres populares. (Valbuena 1937:I, 651)

Menor importancia tiene para Valbuena la figura de Juan de la Cueva, considerado desde las primeras historias románticas del siglo XIX como un impulsor del teatro nacional al adoptar los temas de la historia patria para sus obras, abandonando los intentos renacentistas de imitar las obras clásicas, de corte mitológico. Valbuena no comparte esta lectura de la obra de Juan de la Cueva (Valbuena 1937:I, 653), a quien, en comparación con Lope de Vega, considera un autor sin capacidades dramáticas dignas de mención;:

> La sima que separa a los dos autores no puede ser más honda. Lope aun en las comedias más superficiales se ve arrastrado por una poderosa corriente de poesía que acierta en los momentos culminantes de la acción y deja huellas geniales en escenas episódicas, en detalles aislados. Cueva carece de dignidad dramática, de la contención inteligente, del soplo del poeta. (Valbuena 1937:I, 654)

El siglo XVII o "periodo nacional" ocupa, como hemos apuntado varias veces, un lugar central en la historia literaria de Valbuena. No en vano se sitúa al comienzo del segundo volumen, y encabezado por Cervantes, autor a quien indudablemente corresponde el lugar principal en el canon literario español. De esta forma, el la ubicación de Cervantes en la obra deja de ser casual, para pasar a ser simbólica, y a situarse, gráficamente, en el punto más elevado de la trayectoria histórica y literaria nacional, que a partir de ese punto máximo sólo puede comenzar su descenso:

> Cervantes aparece, cima y síntesis, en la literatura española en un momento en que todas las formas culturales de la península se hallaban en plena madurez. Cervantes habría de vivir en un momento decisivo de tránsito de apogeo a la decadencia, entre el esplendor de la victoria y la amarga resignación del fracaso: entre Lepanto y la Invencible. Consciente de este crítico instante de nuestra historia, el escritor más optimista y riente se ha de convertir, por inflexible lógica, en el maestro de un humorismo tráfico y desesperado. (Valbuena 1937:II, 1)

Cervantes es además el máximo representante de una de las tendencias fundamentales del alma –y de la literatura– castellana: el realismo, que se manifiesta no sólo en su obra narrativa, sino también en su obra dramática (si bien Cervantes añade un elemento idealista adquirido por influencia renacentista). No en vano Cervantes es "el autor más notable de entremeses en piezas cortas cómicas, de toda la literatura española" (Valbuena 1937:II, 19):

> Aprendió el realismo costumbrista de los "pasos" de Rueda, pero a esas piezas ingenuas, simples, calco a lo sumo de un diálogo o ambiente popular, unió una fina crítica, una diversidad de temas desde el Renacimiento italiano a los bajos fondos hispanos, y el folklore más sugestivo y una potencia de creación e intención nunca igualadas ni por Quiñones, ni menos por Cruz. (Valbuena 1937:II, 19)

Pero obviamente es el *Quijote* la obra que impulsa a Cervantes al lugar que hemos visto que ocupa en la historia literaria castellana. Esta obra, en efecto, es interpretada por Valbuena como una síntesis de tendencias diversas: realismo e idealismo, que a su vez se manifiestan en los dos personajes principales, Alonso Quijano y Sancho Panza.

> Alonso Quijano es ante todo un hombre, que pudo no haber sido el loco Quijote, en otras circunstancias; como Hamlet, sin la tragedia de su corte. Sólo el paralelo coetáneo shakesperiano, en la dramática, revela esta verdad biológica intuida en el mundo de *La Celestina* y que deja en otro orden diverso las más bellas entelequias de los seres puramente literarios... A su lado Sancho Panza, el alma del pueblo, por ser sencillamente un hombre del pueblo, queda bien diverso de un arquetipo de la picaresca, y lleno de una hondura humana, primaria, socarrona, mezcla de egoísmo y bondad y admiración a su señor, de fe y escepticismo. (Valbuena 1937:II, 50-51)

De esta forma, los propios personajes se presentan como una manifestación de la dualidad cervantina, situado entre los dos Siglos de Oro, y siempre dentro de la tendencia trágico-simbólica: Valbuena interpreta el personaje de don Quijote en clave autobiográfica, como una plasmación del propio sufrimiento del novelista, y se ufana de que dicha lectura trágica, desconocida para los coetáneos de Cervantes e incluso para los críticos neoclásicos, fuese descubierta por los románticos, y continuada después por los críticos de la generación del 98, de cuya lectura del Quijote como símbolo nacional se encuentra muy próximo:

> El humor se debe a lo sentido del "quijotismo"; no se trata de una simple caricatura, como en el *Buscón* de Quevedo, es algo de la carne y de la sangre de don Quijote; lo herido, lo vertido, lo golpeado. La seca llanura castellana –con el calor de su estío, con lo pobre y sobrio de sus comidas– sirve de polvoriento escenario al creador de ejércitos y gigantes, que llenan de una fantástica ilusión de grandiosos cortejos, la solitaria tristeza de los campos con alma. (Valbuena 1937:II, 69)
>
> A Cervantes le dolía don Quijote, como España, en un tiempo, a Unamuno. Don Quijote y Sancho, eran los dos, facetas de la vida del gran novelista... Esta entraña dramática del *Quijote* sólo ha sido descubierta en el Romanticismo, pues los coetáneos sólo veían en el libro lo burlesco superficial. (Valbuena 1937:II, 69)

Valbuena se sitúa claramente, por lo tanto, en una tradición de lectura trágica y simbólica del Quijote, heredera del romanticismo, y pasada a través del tamiz de la visión unamuniana; el personaje de Alonso Quijano, como defendía ya Menéndez Pelayo, no es una mera ridiculización de los caballeros, sino una elevación de los nobles ideales que éstos representaban, trágicamente contrarrestados por la realidad, representada por Sancho Panza. Con esta fusión de lo real y lo ideal, de lo cómico y lo trágico, alcanza la literatura española su mayor altura, casi igualada, aunque no superada, en otros géneros por otros autores de este mismo "periodo nacional".

El siglo XVII es también el del triunfo de la novela picaresca, que adquiere forma típica, representativa, nacional", tras el boceto del *Lazarillo* en la época anterior (Valbuena 1937:II, 82). La obra que representa la madurez del género es el *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, autor a quien Valbuena tiene en alta estima por su estilo y por su peculiar mezcla de realismo pesimista en la pintura del pícaro, y moralismo en sus discursos insertos en la novela –que, a diferencia de otros críticos, Valbuena no considera un defecto sino un valor:

> ...la índole especial de la época, de la que Alemán era resultante y una síntesis, motivan la combinación paradójica de los valores más diversos, del tratado sermoneador, hermosamente expresado, y de la pintura de tintas sombrías de la vida más desgarrada y maliciosa. El éxito del *Guzmán*, representación de una sociedad y un ideario, fue extraordinario. (Valbuena 1937:II, 87)

Junto a Mateo Alemán, se encuentran en el grupo de los autores de novela picaresca otros como Salas Barbadillo, Castillo Solórzano o Espinel, aunque a distancia de sus modelos precedentes. Tan sólo puede comparársele Quevedo, cuyo *Buscón* supera "a casi todos los casos de novela picaresca" (Valbuena 1937:II, 129). Sin embargo, el lugar de Quevedo en la literatura castellana no está solo, ni principalmente, en el género novelesco. De hecho, el aspecto fundamental de la obra quevedesca es su variedad de estilos y temas:

> La musa de Quevedo, diversa, variada, de contrastes, es una de las más ricas en la literatura española, y fuera de ella. El cuidado de la forma, aunque más fijándose en la intención de los vocablos y su composición en la frase, que en la exterior sonoridad; lo denso del estilo, el tono unas veces elocuente y grandioso, otras ligero y chusco, la abundancia de motivos, crean un mundo poético de los más representativos de época, y a la vez de los que más resisten el tiempo no sólo como valor documental, sino en razón de la belleza perenne de muchas composiciones completas y detalles de otras. (Valbuena 1937:II, 122)

Además Quevedo, con su estilo conceptista, sirve de enlace con uno de los grandes temas de la crítica del siglo XVII: el de la definición y valoración de las tendencias barrocas opuestas del conceptismo y el culteranismo. Valbuena ataca frontalmente el juicio romántico sobre estas escuelas poéticas, en especial sobre el gongorismo. Para ello, rechaza en primer lugar la idea de que el gongorismo sea un hecho aislado y espontáneo: tanto en el panorama sincrónico europeo (en el que pueden localizarse fenómenos similares en otros países) como en el diacrónico castellano, el gongorismo tiene un contexto y unos precedentes:

> Indudablemente, la línea que une la lírica del Renacimiento del siglo XVI, con los albores barrocos más próximos a Góngora, no sufre interrupción ni desviación alguna. Herrera hace más refinado y colorista el mundo finamente intelectual de Garcilaso. Los coetáneos de Góngora, ya advertían, aun siendo enemigos del pleno culteranismo, la condición de culto de Garcilaso. (Valbuena 1937:II, 140)

Además, en la línea de la crítica literaria progresista del primer tercio del siglo XX, Valbuena rechaza la división de la poesía de Góngora en dos periodos, uno sencillo y nacional, y otro culto y extranjerizante, afirmando la unidad y la trascendencia conjunta de la poesía gongorina

> Durante mucho tiempo se ha partido de la base de dos estilos o maneras de Góngora, una clara, sencilla, popular; otra que se consideraba oscura, culta, retorcida, hinchada. No basta sólo con rehabilitar el segundo estilo o "culteranismo"; hoy, con los estudios de Artigas y Dámaso Alonso, especialmente, se advierte que no hay dos épocas cerradas, en que se dan el estilo popular, primero; el culto, después; sino más bien dos líneas paralelas, que en un determinado momento tienen, una u otra, más relieve e importancia, pero sin perderse la continuidad. (Valbuena 1937:II, 145)

La consideración negativa *a priori* de la obra culterana de Góngora, y sobre todo de sus seguidores, durante los dos siglos anteriores, hace que, en opinión de Valbuena, la poesía lírica del siglo XVII apenas haya sido estudiada:

> Uno de los aspectos más provisionales de nuestra historia literaria es el referente a la lírica del siglo XVII. El prejuicio antigongorino desvió de tal forma el interés por los "líricos barrocos" que faltan ediciones asequibles de las figuras más representativas. (Valbuena 1937:II, 162)

Muy distinta es la situación del teatro del "periodo nacional", en el que, como veíamos, se encuentra otro de los polos fundamentales de la historia de la literatura

castellana. Valbuena no es ajeno al vaivén crítico que desde comienzos del siglo XIX había ido situando a la cabeza del teatro nacional a Calderón y a Lope de Vega alternativamente; en su historia se aprecian signos de una recuperación calderoniana –frente al descrédito, en comparación con Lope, en que había caído a finales del siglo anterior-, que sin embargo no hace disminuir la importancia histórica de Lope de Vega. Una vez más, Valbuena insiste en la conjunción, en un gran escritor, de los espíritus del *Volksgeist* y el *Zeitgeist*: tanto la raza como el momento (términos que Valbuena emplea) se manifiestan en sus obras:

> Coincide también en Lope con valores esenciales de la raza, el contraste entre la violencia de su temperamento en el amor, en la intolerancia religiosa, con detalles de fino franciscano como el amor a las flores. (Valbuena 1937:II, 195)
>
> Puede decirse que Lope es la mejor encarnación artística integral, del momento en que lucha la ideología ascética de la Edad Media, no perdida en España, y un hondo y directo sentimiento sacro, con la libertad y sensualismo del renacimiento italiano, que parecen fundirse en una sola cosa, pero por la violencia, por el contraste forzado. (Valbuena 1937:II, 203-4)

Lope es, además, el creador del teatro nacional español. Ello, además de ser un tópico repetido historia tras historia, es también la explicación de que se considere, a todos los dramaturgos anteriores, como precedentes o preparadores de Lope, y a todos los posteriores, en mayor o menor medida, continuadores de su obra. En Lope se manifiesta fundamentalmente la vena popular de la literatura castellana, aunque elevado al rango de verdadera poesía:

> Lope crea el teatro nacional español. Fija en una fórmula, en un procedimiento todos los elementos dispares del período anterior. Alma popular en lo esencial, comprende el sentido épico, tradicional, de la raza, y el que puede agradar y entretener a su público. He aquí que en Lope, como en Shakespeare, haya dos puntos de vista, el eterno de la tradición y la poesía, y el circunstancial del halago del auditorio. (Valbuena 1937:II, 210)

Y sin embargo, como hemos apuntado, en la comparación con Calderón, no siempre es Lope quien sale vencedor: aunque sin definirse claramente por otorgar el cetro a ninguno de los dos autores, Valbuena Prat insiste en señalar sus diferencias: Lope es el creador del modelo, Calderón es su culminador:

> Durante mucho tiempo se creyó que la fórmula del honor cortesano se debía a Calderón. Hoy se ha centrado en Lope, pero conviene señalar la distinción entre la plenitud del ideario y la plenitud del arte. Lope, aunque llega a grandes creaciones en torno a la afrenta y su venganza, produce resultados diversos a los de Calderón. (Valbuena 1937:II, 219)

Pero el teatro del periodo nacional tampoco termina en Lope de Vega y Calderón. Entre los autores que ocupan la segunda fila, inmediatamente después –en

tiempo e importancia– de Lope, sobresalen Guillén de Castro –notable sobre todo por sus comedias de tema cidiano-, Montalbán y sobre todo Tirso de Molina, tanto por la creación del personaje inmortal del "don Juan", como por ser capaz de incorporar nuevos elementos al esquema teatral iniciado por Lope:

> Tirso había comenzado por asimilarse la movilidad de la comedia de Lope... Pero conforme avanza el sentido personal de Tirso, se ahonda de tal manera en la parte psicológica de los personajes, ya sea en un realismo integral, ya en el escorzo de la caricatura, que es difícil, que por mucho que se retuerza el ingenio en las combinaciones de la acción no se perciban tonos humanos en los tipos que danzan por la escena. (Valbuena 1937:II, 295)

También Vélez de Guevara o Juan Ruiz de Alarcón, aunque en un lugar posterior –e inferior– a los anteriores, son analizados por Valbuena, si bien con mucha mayor brevedad que Tirso, a quien dedica dos capítulos monográficos. El primero de los dos, Vélez, es identificado como un seguidor estricto de la escuela lopesca; el segundo, en cambio, es una *rara avis* en el panorama dramático del Siglo de Oro, por su mesura y su moderación:

> Se ha hablado mucho de la perfección del teatro alarconiano, del "clásico en medio de un sistema romántico", que dijo Menéndez Pelayo. Indudablemente lo representó en sus mejores logros, de una cuidada medida, que rara vez y en forma menos completa, asoma en otros autores. Pero no conviene exagerar. Alarcón, más por deleite íntimo que por sistema, llegó a esta forma de sus comedias mejores" (Valbuena 1937:II, 343)

Pero ninguno de los anteriores, ni aun Tirso, logra alcanzar el lugar central que en la historia literaria de Valbuena ocupa Calderón de la Barca, el segundo centro, en competencia con Lope, del canon literario nacional. En su obra, Calderón muestra ser, como ya habían manifestado otros historiadores antes, "un hombre de su tiempo": "Si Cervantes se halla en el medio, entre los dos siglos, y antes fray Luis en la madurez del siglo XVI, Calderón es la figura más significativa de la poesía del seiscientos" (Valbuena 1937:II, 354), si bien, una vez más, Valbuena hace compatible ese elemento puramente histórico con la capacidad para elevarse al rango de lo universal:

> Con el elemento decorativo de Góngora, las esencias del teatro nacional de Lope y la significación teológico-casuística, Calderón, reflexivo, sistemático, simbólico, creador de un mundo alado y subjetivo, es a la vez la época y lo universal. (Valbuena 1937:II, 354)

En la comparación entre Lope y Calderón, como hemos apuntado, ninguno de los dos se muestra superior al otro, aunque las diferencias entre sus escuelas –hijas de momentos distintos– son evidentes:

> Si Lope representó, junto a la creación de modos dramáticos nacionales, un predominio de lo extenso, de la serie de episodios acumulados y doble acción, de la mezcla, no fusión, de lírica y escena; de la inventiva, de lo espontáneo, de lo improvisado, caracteres que siguieron en su escuela..., Calderón concibe un teatro análogo en los asuntos pero esencialmente diverso en la técnica, en que rige la madura reflexión, la perfección arquitectónica, la compenetración de lo poético con el drama, la unidad de acción, el arte perfecto (Valbuena 1937:II, 360)

Además, Valbuena se muestra plenamente consciente del vaivén crítico en el que se hallaba inmersa la crítica sobre el drama del Siglo de Oro: la inicial apoteosis calderoniana; la elevación posterior de Lope, que llevó al desprestigio de Calderón, culminante en la obra de Menéndez Pelayo; y finalmente, en el tiempo del propio Valbuena, la recuperación de la obra de éste, dentro de la misma línea estética y crítica que había llevado a la reivindicación de otros autores como Góngora o Gracián:

> Para la vuelta a Calderón, incluso como culto y juvenil entusiasmo, hay muchas razones. Una lo es la comprensión del barroquismo –Góngora, la arquitectura-; otra, la tendencia novecentista a dar importancia a la obra lograda, acabada, armónica, frente a la simpatía por la atropellada genialidad de los románticos. Otra, puede serlo la reacción hacia la cultura católica, que aparte confesionalismos y aun contra ellos, es visible en parte de Europa y América en lo que va de siglo. (Valbuena 1937:II, 417-8)

Esta reivindicación estética alcanza también a los últimos representantes del conceptismo (Gracián) y del teatro nacional del XVII (Rojas Zorrilla, Moreto), con los que se cierra el capítulo dedicado al "periodo nacional", y en general a los Siglos de Oro. Como hemos visto, Valbuena Prat representa, en su tratamiento del barroco tanto lírico como dramático, la culminación de un proceso de recuperación que habíamos observado ya en historiadores como Romera Navarro o Juan Chabás: una recuperación en la que influye poderosamente el ambiente de la crítica progresista cercana al institucionismo, y que pasa por reivindicar la estética cultista, en lo que tiene de búsqueda poética, situándola además tanto en su contexto histórico del momento, como en la evolución natural –que no perversión– de la propia literatura castellana.

6.18.2.3.- Siglo XVIII

En la periodización de la obra de Valbuena, los tres siglos siguientes (XVIII, XIX y XX) aparecen unidos bajo un mismo epígrafe, el de "época moderna", que sin embargo no oculta las diferencias entre ellos, y que se manifiestan a su vez en la triple subdivisión en "periodo crítico", "romanticismo y realismo" y "periodo contemporáneo", que vienen a coincidir, casi perfectamente, con la separación por centurias.

Como hemos visto, Valbuena evita calificar a la primera etapa –es decir, al siglo XVIII– como un periodo de decadencia, pese a que en ocasiones usa este término, en relación usualmente con la situación política y social de España, más que con la evolución de la literatura. Para definir la literatura española del siglo XVIII, marcada por la influencia francesa y por la apertura a la modernidad, por lo tanto, Valbuena elige el concepto de "periodo crítico":

> En nuestro siglo XVIII se tenían que dar los dos aspectos esenciales del siglo: *finura* y *criticismo*. Pero así como en el siglo XVII se desarrolló una intensa literatura precursora de la primera modalidad, en el setecientos los valores principales españoles están más bien en el segundo aspecto, que hace que se pueda dar a esta época el calificativo de *crítica*. (Valbuena 1937:II, 501)

Precisamente en el aspecto crítico de la literatura destaca el primer autor presentado por Valbuena: el Padre Feijoo, a quien Valbuena considera "el primer verdadero ensayista de nuestra literatura" (Valbuena 1937:II, 505), y a quien elogia por su mente abierta a las influencias europeas, lo cual no le impide apreciar los valores tradicionales de la literatura castellana:

> Feijóo, a diferencia de otros autores del siglo XVIII, supo unir el sentido de la renovación más audaz, con la continuación de elementos tradicionales dignos de ser conservados. Conocía la cultura española y sentía con entusiasmo las que llama "glorias" de nuestra patria. (II, 508)

También en la línea de la crítica literaria –más que en el de la creación propiamente dicha– se sitúan los debates en torno al teatro nacional, agudizados por la repetición y agotamiento de los modelos calderonianos en manos de autores como Zamora o Bances Candamo. En este debate –además de los primeros historiadores de la literatura española, como Juan Andrés o el abate Llampillas– sobresale Ignacio Luzán, como representante de las nuevas corrientes estéticas, y a quien Valbuena considera al menos parcialmente responsable del desprestigio de la etapa barroca, sostenido hasta el comienzo del siglo XX:

> Luzán consideraba, en general, a nuestro siglo XVII como decadencia y corrupción literaria respecto al siglo XVI, atacando a Góngora y al culteranismo y conceptismo, y trazando un juicio sobre esta secuela que se ha venido repitiendo, con variantes, hasta nuestros días, en que la nueva literatura ha rehabilitado la literatura barroca. (Valbuena 1937:II, 525)

Frente a la pujanza de la crítica, los géneros lírico y novelesco sufren durante el siglo XVIII, al igual que el drama, un periodo de agotamiento de los viejos modelos: la lírica se ve invadida por el prosaísmo, por reacción a los excesos conceptistas y sobre todo culteranos, mientras que la novela prácticamente desaparece, fagocitada por el

criticismo de la época, como demuestra el *Fray Gerundio* del Padre Isla, autor que no logra elevarse más allá de su primer fin paródico y ejemplarizante:

> Desde luego vemos la crítica convertida en eje mismo de la novela, sin que valga el paralelo con el *Quijote*, que más de una vez se ha hecho, ya que en el valor eterno del libro de Cervantes la sátira de las novelas de caballerías es lo de menos, y en Isla la crítica es lo esencial y primordial, y casi el único mérito efectivo. (Valbuena 1937:II, 541-2)

Sólo en la segunda mitad del siglo logrará el teatro sacudirse los restos del siglo anterior, merced a la introducción de los modelos franceses, tanto trágicos como cómicos. Los resultados, sin embargo, sobre todo en el caso de la tragedia, apenas lograron elevar el decaído nivel de las tablas españolas. De hecho, el que Valbuena considera "único acierto del género" se debe a un autor heredero, en lo fundamental, de la etapa anterior: García de la Huerta, cuya *Raquel* no es una mera imitación de los modelos franceses, sino su nacionalización mediante la mezcla con elementos autóctonos:

> Indudablemente la *Raquel*, el mejor ensayo neoclásico español, es por las razones antes dichas la demostración de que una tragedia a la manera raciniana de raigambre española es imposible: porque más exacto sería llamarla "apariencia de tragedia clásica. (Valbuena 1937:II, 562)

En el campo de la comedia neoclásica, Leandro Fernández de Moratín ofreció mejores y más extensos frutos. Valbuena lo considera por ello "como la primera figura creadora de nuestro siglo XVIII" (Valbuena 1937:II, 566), capaz de asumir y aplicar las tendencias importadas de Francia, y al mismo tiempo apreciar el valor de los grandes autores del Siglo de Oro español –dualidad que se manifiesta, por otra parte, en su admiración de dramaturgos de signo diverso, como son Shakespeare y Moliere-:

> Las ideas literarias de Moratín son la consecuencia del mundo en que se había formado. Su concepción neoclásica de la literatura le lleva a necesarias limitaciones. Para él la ley de las tres unidades es intangible, y su crítica del teatro universal ha de hacerse a través de ese prisma. Pero dentro de esto, su buen sentido le llevó a una posición mucho más lógica que la de la generación anterior. Por ejemplo, respecto al teatro español, comprende que es absurdo que se considere a Lope como "corruptor" de nuestra escena, ya que dentro de los cánones clásicos la comedia anterior no era más reglada que la que prevaleció después. (Valbuena 1937:II, 568)

Como resultado de este conocimiento de la tradición dramática nacional, así como de las tendencias europeas, y con una sensibilidad superior a la de los demás autores de su época, Moratín logró crear "su obra más bella y perfecta, *El sí de las Niñas*" (Valbuena 1937:II, 576).

Frente a esta alta valoración del teatro neoclásico de Moratín, los breves cuadros costumbristas de Ramón de la Cruz, que durante el siglo XIX habían sido exaltados como ejemplo de continuidad del teatro nacional español, son tibiamente acogidos por Valbuena. En su opinión, la crítica decimonónica había sido demasiado ligera en otorgar sus elogios a este autor, confundiendo la apreciación del valor histórico de sus obras, como representación de la sociedad de su época, con su valor puramente estético:

> ...en general Cruz es uno de estos autores que no han pasado por el tamiz de una crítica detenida... Suele confundirse el valor documental, histórico que el teatro de Cruz ofrece, y que en este aspecto es de un mérito extraordinario e indiscutible, con el plano estético del género cómico, en el cual para mi juicio son completamente inferiores. (Valbuena 1937:II, 579)

Meléndez Valdés viene a ocupar, en el campo de la lírica, el lugar que Moratín ocupa en la dramática. Es "el lírico más importante de nuestro siglo XVIII" (Valbuena 1937:II, 599), adscrito por temperamento y por estética al periodo neoclásico, y fundamentalmente recuperado para la crítica, tras un siglo de oscurecimiento, por la atención del también poeta (y crítico) Pedro Salinas. Muy lejos de los ácidos comentarios vertidos por Cejador sobre la persona y la obra de Meléndez, Valbuena lo considera como la manifestación más acabada de la estética dieciochesca, en su aplicación a la lírica:

> Meléndez representa en el final de nuestro siglo XVIII la adquisición plena de un estilo de época en todos sus matices. Perfecciona, y en este sentido crea, el género anacreóntico que nos lleva al mundo galante, versallesco, deliciosamente frívolo, de su centuria, a la vez que llegan a él los ecos de la filantropía, la religiosidad abstracta, la ciencia y el progreso del mundo de la Enciclopedia. (Valbuena 1937:II, 610)

La sección de la *Historia* dedicada al siglo XVIII es ciertamente breve, sobre todo en comparación con la extensión que ocupa el siglo inmediatamente anterior. Pese a que obviamente Valbuena otorga la prioridad al "periodo nacional" sobre el "periodo crítico", evita, como hemos visto, los ataques furibundos propios de la rama historiográfica conservadora. No en vano, en la visión de un liberal progresista como Valbuena, el siglo XVIII es un siglo de apertura a Europa, de modernización política y cultural y de renovación literaria. Por otra parte, autores dieciochescos como Cadalso o Quintana apuntan ya a la revolución romántica que había de producirse a comienzos del siglo siguiente.

6.18.2.4.- Siglos XIX y XX

Valbuena no es muy explícito acerca del momento en que se inicia el romanticismo en España –que vendría a coincidir aproximadamente con el siglo XIX–. De hecho, su *Historia* acentúa más bien la continuidad existente el prerromanticismo y el primer romanticismo de comienzos de siglo, pese a reconocer que el nuevo movimiento supone una renovación, no sólo artística, sino político y cultura. En lo literario, además, el romanticismo supone una renovación estética que a su vez se plasma en una nueva visión de la historia literaria –de la que, aunque no lo diga, es lejanamente heredero el propio Valbuena siglo y medio después-:

> Sin duda, llevando, concretamente, el tema al orden literario, nos encontramos con un aspecto histórico y un aspecto estético del romanticismo. En el primero, notamos el sentido de vuelta a la Edad Media y la valoración de determinados aspectos del pasado despreciados en la centuria clásica anterior. En el segundo, el nuevo valor esencial que percibimos es el sentimiento de la naturaleza. (Valbuena 1937:II, 626)

Esta nueva visión histórica e historiográfica tuvo una especial aplicación en la literatura española, en la que, al igual que en Inglaterra, la tradición épica medieval se había mantenido, trasmutada en el drama nacional e incluso en la tragedia del siglo anterior, algo que Valbuena, siguiendo tanto a los románticos como a Menéndez Pidal, parece aceptar como evidente:

> Al valorarse positivamente la Edad Media, Alemania daba como modelo lo que de hecho España y otras culturas, como la inglesa en el teatro isabelino, no habían olvidado. Nuestra literatura había mantenido la tradición épica, medieval, de los romances y las crónicas en el drama nacional, y en pleno siglo XVIII la tragedia más acabada, la *Raquel* de Huerta, había tratado un asunto de la Edad Media. (Valbuena 1937:II, 627)

Entre los escritores de transición, a caballo entre los dos siglos, pero más inclinados a participar del movimiento romántico, se encuentra Martínez de la Rosa, autor de *La conjuración de Venecia*, que supone un avance del gusto dramático posterior. Más plenamente imbuido del espíritu romántico se encuentra Mariano José de Larra, a quien Valbuena apunta como primer precursor de la generación del 98, por su visión pesimista del "problema de España":

> Si el ponderado Martínez de la Rosa era la transición media, otro escritor símbolo por su vida y por su muerte de la época, pero intermedio por su estética y su posición crítica ante el romanticismo, poseía una personalidad mucho más acusada. Mariano José de Larra, romántico en acción con ideas en parte clásicas, elaboradas desde su niñez, en el medio escolar francés, en constante contradicción entre sus sentimientos y sus normas de razón, pesimista en su criticismo de la época y especialmente ante el problema nacional español, bosquejando con los negros trazos de un precursor del 98, puso al final de su existencia el mejor desenlace trágico del hombre-símbolo. (Valbuena 1937:II, 637)

Sin embargo, Valbuena no comparte la visión encomiástica de Azorín, quien lo sitúa incluso por encima del Duque de Rivas: para Valbuena, Rivas es, junto con Espronceda y Zorrilla, el principal representante del romanticismo exaltado, al cual Valbuena concede un valor más histórico que estético, como manifestación del momento artístico, mientras que Larra es más propiamente un ensayista y un ideólogo que un literato:

> Es... el creador, en España, de un tipo de literatura romántica que posee, como obra de su tiempo, y en algún aspecto aun fuera de su estilo, un valor intrínseco. Larra, en cambio, es... un comentarista, que se aproxima a puntos de vista modernos, pero no un creador... Larra pertenece especialmente a la historia del ideario nacional. (Valbuena 1937:II, 646)

El segundo autor en esa terna de creadores románticos, Espronceda, representa en la lírica esa misma tendencia de exaltación, aunque con una línea paralela de poesía más nostálgica y reflexiva. Su obra magna *El estudiante de Salamanca* es, como tantas otras en la historia de Valbuena, una plasmación de la individualidad del autor, del espíritu del momento histórico, y de la adecuación de los dos anteriores al espíritu de la raza:

> *El Estudiante de Salamanca* posee un gran valor de síntesis de las actitudes del poeta, y a la vez de representación del género romántico. Es un caso, a pocos comparable, en cualquier literatura de su tiempo, de poema relativamente breve, pero sintético del alma del autor, de las formas de escribir de su generación y de su tiempo, y especialmente de la aportación de su raza al estilo de moda. (Valbuena 1937:II, 674)

Pero sin duda el poeta romántico nacional por antonomasia –por romántico y por nacional– es José Zorrilla, quien recupera en su teatro la tradición popularista y prolífica de Lope de Vega, con sus errores provocados por la prisa y la improvisación, pero también con sus aciertos estéticos, que le granjean una alta estima de Valbuena:

> Pero el más hondo poeta, de un valor que supera su ambiente de época, está en el teatro. Las digresiones que estorban y hacen caer al poeta en difusión o vulgaridad desaparecen en la escena, en sus mejores momentos. Claro es que Zorrilla, el fácil improvisador, escribió muchas obras de teatro, de las cuales una gran parte no merece sobrevivir. Pero al escritor hay que juzgarle por sus aciertos. Aun en obras no de logro pleno hay bellezas, ya de concepción ya de detalle, que merecen elogio. (Valbuena 1937:II, 686)

En una línea distinta, aunque igualmente nacional a juicio de Valbuena, se sitúa el teatro de Bretón de los Herreros, que se relaciona, por un lado, con la tendencia realista propia de la raza española, y por otro, con el género costumbrista que se estaba desarrollando paralelamente, en el campo de la prosa:

> En plena época romántica, un ingenioso comediógrafo representa una tendencia nacional, no borrada aún en medio del triunfo del idealismo coetáneo, del costumbrismo observador y satírico. El mundo de Bretón tiene parentesco con los artículos en prosa de Larra, y más, con los menos profundos análisis costumbristas, pintorescos, de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón. (Valbuena 1937:II, 690)

Precisamente el costumbrismo será casi lo único que destaque Valbuena de la prosa romántica, a la que considera evidentemente inferior a la lírica y al teatro coetáneos. En este último género, además de los románticos ya citados, el siglo XIX ve la aparición de la "alta comedia", plasmación en las tablas de los principios del realismo decimonónico. Los primeros representantes de esta nueva forma de entender la dramaturgia son Adelardo López de Ayala y Tamayo y Baus (autor de *Un drama nuevo*), a quienes seguirá posteriormente Echegaray, buen conocedor de los resortes teatrales.

En el campo de la lírica, la transición entre romanticismo y realismo es igualmente sutil. Así, con el sobrenombre de "postrománticos" se reúne en un mismo capítulo a figuras como Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce, creadores de poéticas bien dispares pero unidos, en opinión de Valbuena, por su intento de superar el romanticismo. De los tres, sin duda el que ocupa un lugar más alto en la historia de Valbuena es Gustavo Adolfo Bécquer, a quien considera lejano predecesor del modernismo, e incluso de la generación del 27:

> El más poeta, Bécquer, renueva la esencia romántica, por influjo de un lado de Heine, por otro de su propia personalidad, y crea una belleza más íntima, más tenue y alada que la de la lírica del romanticismo anterior, más sencilla también. Perfume, más que música vibrante, por donde se anuncia un mundo diverso, que más que a Darío llevará a Juan Ramón Jiménez, y por él a la más nueva poesía en uno de sus aspectos. (Valbuena 1937:II, 712)

Por el contrario, Campoamor, que representa la plasmación de la estética realista en el género lírico, es presentado como un poeta inferior a los otros dos, precisamente por aferrarse a una estética en la que lo lírico tiene difícil cabida:

> Campoamor, por ser el verdadero realista de los tres, es el menos poeta; o casi nos atreveríamos a decir que no es poeta, esto es, creador de una belleza por encima de la más baja realidad. Es un gran talento, ingenioso y representativo, pero al compenetrarse con una sociedad prosaica e inintelectual fracasa como poeta, pues sólo logra esta condición por calidades accidentales de sus obras. (Valbuena 1937:II, 712-3)

El tercero de los mencionados, Núñez de Arce, destaca por su cuidada forma externa, y por anticiparse, dice Valbuena, a algunos de los rasgos que definirán el simbolismo y el parnasianismo franceses:

> Núñez de Arce, menos intenso que Bécquer, pero muy superior en orden creador a Campoamor, y el primero de los tres en el cuidado de la forma exterior o métrica, recoge gran cantidad de materia romántica, y a la vez llega a un orden más objetivo y de fórmula, que en un aspecto de sentimiento un tanto retórico realiza un papel semejante al de los parnasianos franceses, y anuncia motivos del simbolismo. (Valbuena 1937:II, 713)

Pero sin duda el género que más se desarrolla durante la segunda mitad del siglo es la novela, resucitada, tras su eclipse de más de un siglo, gracias a Fernán Caballero, quien parte del costumbrismo romántico e inicia el camino hacia la narrativa realista, y a Pedro Antonio de Alarcón. Tras estos pioneros, el primer autor en desarrollar el género novelesco en la línea realista es Juan Valera, autor de una novela epistolar, *Pepita Jiménez*, en la que ya se reconocen los rasgos fundamentales del género novelesco.

> Valera llegó al acierto en la novela, por el camino de las cartas, su género predilecto, y en el que estaba formado. No es casual la forma epistolar en *Pepita Jiménez*. En ella... encuentra el autor el medio favorable para descubrirse como novelista, y al llegar a la plenitud de la novela y de la potencia del autor, las cartas acaban, para dar paso a la narración. (Valbuena 1937:II, 740)

Muy cerca de Valera, cronológicamente y en la valoración de Valbuena, se encuentra Pereda, quien para otros historiadores se situaba a la cabeza –junto con Galdós– de la novelística realista española. En la obra de Valbuena, el lugar ocupado por Pereda es notablemente inferior al del narrador canario. De hecho, las palabras que el historiador le dedica son de las menos amables de toda la obra:

> De mentalidad limitada e ideario derechista, el cariño a su tierra, a su paisaje, a sus montañas y su mar, cristalizó en una forma de novela que se amoldaba a una primaria y poco profunda concepción del mundo y de la vida... Indudablemente, en Pereda ganan los elementos regionales, descriptivos, a la trama de las novelas que suele resultar insulsa y lenta. (Valbuena 1937:II, 745)

Mucho más laudatorio se muestra en cambio hacia Benito Pérez Galdós, autor de corte ideológico más próximo al de Valbuena. Sus obras, y en especial sus *Episodios Nacionales*, son el reflejo de esta ideología crítica y progresista –relacionada con Giner y el krausismo, como veremos en seguida– y un nuevo adelanto de lo que, a finales de siglo, representará la generación del 98:

> Como se trataba de un momento en que, a diferencia de la grandeza triunfante del Siglo de Oro, España era sólo un lugar de tragedias o fracasos, en la elección del tema cabe pensar en un precedente del 98. Galdós influido por el espíritu de la escuela de Giner, con un sentido de la convivencia humana más británico que español de su tiempo, trazaba la trayectoria que la crítica del problema nacional había de plantear en torno al más trágico episodio en la historia nacional: la pérdida de las últimas colonias. (Valbuena 1937:II, 754)

Pero no sólo los *Episodios* son objeto de alabanza por parte de Valbuena: ignorando o negando la raigambre extranjera del realismo decimonónico, se busca a las novelas de Galdós dos paralelos netamente nacionales, uno contemporáneo y pictórico, y otro literario e histórico:

> La obra ingente de Galdós hay que valorarla como es: un inmenso boscaje, enmarañado, con aroma de flores silvestres, en el cual vive una abigarrada muchedumbre humana, vulgar unas veces, agudamente compleja otras, capaz de la sublimidad por el sentimiento, que por su extensión y diversidad sólo admite paralelo, aunque se trate de mundos diversos, con las genialidades de la pintura de Goya y las enormes agrupaciones de Lope de Vega. (Valbuena 1937:II, 766)

En esta misma época tiene lugar la aparición, en el panorama del pensamiento español, el movimiento krausista, introducido en España por Sanz del Río, y continuado y profundizado por Giner de los Ríos. Valbuena demuestra su deuda admirativa hacia todos ellos, y hacia el movimiento krausista en general, así como hacia sus herederos directos, la generación del 98 y los institucionistas de comienzos de siglo XX, pese a reconocer que la filosofía original del alemán Krause "no era precisamente de lo mejor de la filosofía poskantiana":

> Hacia la mitad del siglo, el profesor de filosofía Julián Sanz del Río levantó el espíritu de un grupo de sus contemporáneos hace las regiones puras del pensamiento... se llamó krausistas a trabajadores del pensamiento, que más que por una aceptación del sistema de este filósofo alemán, se distinguían por la comunidad de ideales; racionalistas en materia de religión, plenamente liberales en política, opuestos a la rutina escolástica y abiertos a toda innovación... La oleada liberadora del "krausismo" fue por tanto interesante, más que por su valor en sí, por sus frutos en materia pedagógica, y por adivinar aspectos de la España moderna. (Valbuena 1937:II, 770)

El análisis de la literatura del siglo XIX termina con un apartado dedicado a la persona y a la obra de Menéndez Pelayo, a quien Valbuena rinde tributo, pese a dejar clara la distancia ideológica que los separa. De hecho, aunque incluso las primeras obras de don Marcelino son aplaudidas generalmente con elogios, Valbuena se muestra más partidario del último Menéndez Pelayo, a medida que "se va apagando el católico luchador de los comienzos, y se afianza el humanista, el crítico, el historiador de estética" (Valbuena 1937:II, 777-8)

El tercer periodo de la época moderna de la literatura española viene a coincidir con el primer tercio del siglo XX, o mejor con la literatura española desde el final del siglo anterior. Valbuena acepta, como denominación genérica para los movimientos literarios de esta época el término de "modernismo", y reconoce la importancia, en este punto, del poeta Rubén Darío –dando entrada, como hemos visto más arriba, al primer y

único autor hispanoamericano de esta historia literaria. Ello es así por la inexcusable importancia histórica de Darío, comparable, según Valbuena, a la de Garcilaso y su escuela (lo que relaciona, significativamente, los dos momentos fundamentales en la historia literaria de Valbuena: los Siglos de Oro y el siglo XX): "Sin Rubén quedaría inexplicable un movimiento importante de las letras modernas tan necesario, para la evolución de la poesía del novecientos, como la escuela de Garcilaso en el siglo XVI" (Valbuena 1937:II, 787).

Simultáneamente al desarrollo de esta escuela modernista –con ramificaciones líricas y dramáticas, que Valbuena repasa muy someramente-, la estética del último tercio del siglo anterior –costumbrismo, realismo, naturalismo– todavía se hace patente en todos los géneros literarios. En el teatro, esta corriente la ejemplifica Jacinto Benavente, heredero de la "alta comedia" y autor de un teatro "de salón" al que Valbuena concede un indudable valor:

> Desigual a través de una extensa producción, con salvedades ya señaladas a través de nuestro estudio, no cabe duda que la significación de Benavente en su tiempo y ante su público merece elogio y representa un valor. Benavente no se deja llevar sólo de un triunfo fácil. Aunque le falte muchas veces profundidad dramática sabe adivinar las posibilidades hondas aun en los puntos de vista más distantes de su mundo y sociedad habitual. (Valbuena 1937:II, 814)

Por su parte, Gabriel y Galán representa la continuidad del regionalismo, aplicado en este caso a la poesía lírica, mientras que en la prosa, el continuador del realismo decimonónico, acentuado en la línea del naturalismo, es el valenciano Vicente Blasco Ibáñez. Por otra parte, en la línea de lo que denomina "novela académica", Valbuena sitúa al erudito Cejador y Frauca, ocasión que aprovecha para zaherirlo al afirmar que "es ya él mismo un tipo de novela costumbrista" y que su obra es un "puro producto ibérico", resultante de su incapacidad para comprender nada que no sea la literatura popular (Valbuena 1937:II, 830).

Mucho mayor interés reviste el capítulo dedicado por Valbuena Prat a la generación del 98. De la importancia de este periodo en su historia literaria da buena muestra el hecho de que, además de las múltiples menciones de autores como antecedentes lejanos o cercanos de dicha generación, se incluya un apartado denominado explícitamente "Precursores del 98", y se incluya en él a escritores como Clarín o como Ganivet. Pese a esta adscripción como pionero del 98, Valbuena ve en la *Regenta* unas cualidades estéticas y un valor que muchos de sus antecesores habían ignorado, dando en cambio mayor importancia a la obra de Clarín como crítico. En su

breve análisis de la *Regenta*, en cambio, Valbuena la relaciona con el realismo de Galdós, aunque con una mayor capacidad para el detalle y para la ironía:

> *La Regenta*, que comienza con una descripción magnífica, representa la adquisición del arte del detalle, en el cuadro de provincia española, cuyos caracteres... se analizan detenidamente, y sobre los cuales se alza la sonrisa, irónica, inteligente, del autor. (Valbuena 1937:II, 834)

La fecha de 1898, que da nombre a la generación, y los sucesos que en ese año se produjeron –la pérdida de las últimas colonias españolas y el desastre de la guerra con los Estados Unidos– "sumieron al espíritu nacional en la desesperación, en la desilusión" (Valbuena 1937:II, 836), creando una imagen negativa de la propia tradición nacional. En lo estético, según Valbuena, "el descubrimiento del paisaje castellano es la gran adquisición estética del 98" (Valbuena 1937:II, 837). En lo literario, Valbuena incluye en la nómina de autores del 98 a Unamuno, Baroja, Azorín y Machado, aunque, de todos ellos, al que más espacio e importancia dedica es sin duda a Miguel de Unamuno. En él encuentra Valbuena la condensación del pensamiento noventayochista, al que se siente indudablemente próximo:

> *En torno al casticismo* son una verdadera teoría de los fundamentos de la actitud del 98, enraizados en la tradición cultural española. Ahí, la visión de Castilla, de los místicos, de los defectos actuales de España y los impulsos de renovación posibles marcan el Unamuno más creador que destructor, más afirmador de la España eterna que crítico negativo. (Valbuena 1937:II, 852)

Valbuena alaba a Unamuno en todas las facetas de su obra: como poeta, novelista (o mejor, nivolista), ensayista y dramaturgo; en especial, *El Cristo de Velázquez* y *Niebla* atraen su atención como muestras de las más altas cotas del escritor bilbaíno. Frente a esta creatividad polifacética, necesariamente habían de parecer inferiores todos los demás escritores de su generación, aun cuando, como Baroja, llegasen a dominar el arte de un género concreto: "Si Unamuno es el hombre integral del 98 –ensayo, novela, poesía-, elevándose todos los motivos de época a la categoría intelectual de valores perennes, Baroja es el hombre típico de su generación y, concretamente, su novelista" (Valbuena 1937:II, 854). Con todo, "el arte personal de Baroja es original e intensamente español, y español de su época. Aun podríamos añadir que concretamente castellano" (Valbuena 1937:II, 855).

Igualmente especializados en un género o estilo, Azorín y Machado completan la nómina de escritores de esta generación. Así, si Machado "puede considerarse como el representante lírico del 98" (Valbuena 1937:II, 860), en cambio Azorín, crítico y novelista, representa especialmente la interiorización del paisaje castellano:

> José Martínez Ruiz, conocido por el seudónimo de "Azorín"... es, en el 98, la nueva sensibilidad de los paisajes, de los detalles de la vida cotidiana, y además un gran comentador. Espíritu fino, de aire levantino, de jugosidad, de ambiente de tierras de mar aplicando su sensiblidad al paisaje castellano. (Valbuena 1937:II, 857)

Se ocupa a continuación Valbuena de los autores que denomina "novecentistas", esto es, de los herederos del modernismo en su búsqueda por un lenguaje literario novedoso, y que coincidieron cronológicamente, que no estéticamente, con los escritores del 98. El primero de los autores adscritos a esta tendencia es Valle-Inclán, a quien Valbuena considera más cercano al modernismo y al novecentismo que a la generación del 98, aunque más cercano aún a la evolución posterior de la literatura hacia la deshumanización

> Valle-Inclán se forma en el modernismo; es uno de los mayores artistas de esta escuela y estilo. Pero supera esta primera etapa para llegar a una nueva concepción de todos los géneros literarios, mezcla de humor y tragedia, de arte de muñecos y honda vida pintoresca y humana. (Valbuena 1937:II, 865)
>
> Valle-Inclán es una alta figura representativa, por lo tanto, del cambio de gusto y estilo del comienzo del siglo XX. La línea que llevaba a la deshumanización, al arte por el arte, adquiere en este escritor una especial modalidad grotesca. (Valbuena 1937:II, 869)

Una trayectoria similar es la del novelista Ramón Pérez de Ayala, quien comienza su trayectoria creativa en una estética cercana al 98, pero evoluciona a partir de ella hacia una estética más simbólica y cosmopolita. En el novecentismo ubica también Valbuena a otro autor de gran influencia en la generación posterior: Juan Ramón Jiménez, quien igualmente evoluciona de lo modernista a lo novecentista:

> En el *Diario de un Poeta recién casado* se da, para nosotros, la plenitud del segundo estilo, de la segunda época lírica... Aumentando su densidad, llegando a la pura esencia poética, el arte de Juan Ramón, en este segundo estilo, se hace necesariamente más elemental, más sencillo. (Valbuena 1937:II, 891-2)

Por último, en el género ensayístico, Ortega y Gasset es la figura que domina el panorama del cambio de siglo, y que representa como ningún otro el pensamiento del novecentismo y la deshumanización, con un aire esencialmente español, concretamente castellano: "José Ortega Gasset... el pensador del novecentismo, el profesor, y por lo tanto el maestro de la nueva intelectualidad, es un caso más del equilibrio, del centro ideal de los valores castellanos en nuestras letras". (Valbuena 1937:II, 900). Con todo, Ortega supone en opinión de Valbuena una superación de lo más negativo del pensamiento noventayochista: su cerrada visión de lo castizo y de lo español, a la que Ortega opone la europeización y la amplitud de miras:

> Pero al lado de lo negativo del 98, además de los primores de estilo que nunca faltan, se perfilan en Ortega las nuevas orientaciones de una época europea, que mira al panorama de la cultura universal. Las *Meditaciones del Quijote* son, sobre todo, una honda teoría de la novela, a base del libro central cervantino; por lo tanto de la posición de lo "castizo" del 98, en Unamuno, se ha pasado a una disertación filosófica de amplios horizontes. (Valbuena 1937:II, 902)

La crítica literaria también sufre las evoluciones propias de los tiempos, y así Valbuena relaciona la figura de Menéndez Pidal, a quien sigue como maestro en múltiples lugares, como representante de la aplicación del novecentismo a la filología, "por su búsqueda profunda y europeizante de las verdaderas raíces populares de la literatura castellana, en especial de la épica y de los romances, lo que lo sitúa como el gran comprensor de toda la gran cultura española" (Valbuena 1937: II, 914):

> En la entrada del novecentismo se da una figura de hondura crítica y severidad en el dominio de la ciencia filológica. El gran maestro de la historia de la lengua castellana y el investigador y vivificador de ramas de especialización literaria, don Ramón Menéndez Pidal abre el concepto más europeo de la erudición, de la comprensión, junto al ahondamiento en las esencias populares de nuestra cultura. (Valbuena 1937:II, 913)

La historia de Valbuena Prat finaliza con un apartado dedicado a las nuevas generaciones de poetas, que denomina "apogeo de la poesía pura". Cabe señalar que, en parte por ser el más tardío de los historiadores estudiados, pero también, indudablemente, por su cercanía ideológica y estética, Valbuena es el historiador que más espacio dedica a los poetas de la llamada Generación del 27 (término que él no emplea). Entre los poetas a los que se refiere, Valbuena destaca a Rafael Alberti, Jorge Guillén y Pedro Salinas, pero sobre todo a Federico García Lorca, a quien considera como el mejor representante de esta nueva poesía:

> Federico García Lorca, el gran intérprete del alma popular, colectiva; sumándose a él, como otro Lope, a ese mundo tradicional e infinito, con la musicalidad ágil de su origen, con la síntesis de finura y gallardía agitanada, con la riqueza de imagen y encanto de continuidad lírica, una cima importante de la poesía española, ha dejado una huella grande ya en discípulos que después han seguido personalidad independiente. (Valbuena 1937:II, 933)

Aún dedica Valbuena otro capítulo más a la "Novísima generación de poetas" (Cernuda, Prados, Aleixandre, Altolaguirre), así como a los prosistas y críticos de esta última hornada; sin embargo, apenas les dedica una apretada lista de nombres, entre los que destacan Bergamín, Jarnés, Antonio Espina o Giménez Caballero.

6.18.3.- Recapitulación

La historia de Valbuena Prat se sitúa como la última de nuestro estudio por su situación cronológica –recordemos que la primera edición se realiza en 1937, en plena Guerra Civil-, y sirve por tanto como cierre y culminación a las tendencias historiográficas y filológicas del primer tercio del siglo XX.

El elemento más destacable y original de la historia de Valbuena quizás sea la acentuación del elemento narrativo, en poderoso contraste con, por ejemplo, el impulso decididamente taxonómico de obras como la de Hurtado y Palencia o, sobre todo, la de Cejador y Frauca. La narratividad es un rasgo inherente a la historia, aunque puede ser matizado o acentuado dependiendo de las preferencias del autor. En este caso, el elemento narrativo se intensifica mediante un proceso previo de selección de autores, superior al de las demás historias contemporáneas. En efecto, Valbuena Prat renuncia a incluir en su historia, como hacen la mayoría de historiadores, a los autores de tercera fila, centrándose muy especialmente en los grandes maestros de cada periodo, y en los autores de primera y como mucho segunda línea que los acompañan.

Esta selección se une además al intento de Valbuena por acentuar los elementos que sirven de encadenamiento y de relación entre diversas épocas, estableciendo puentes entre, por ejemplo, la Edad Media y el Renacimiento, o entre el realismo y el romanticismo. Las relaciones pueden ser incluso cronológicamente más amplias, al relacionar por ejemplo a autores como Larra o Galdós con la generación del 98; finalmente, la selección de determinados rasgos constantes –considerados esencialmente españoles, es decir, castellanos– permite establecer relaciones intemporales que atraviesan toda la historia literaria. El caso más evidente es el del elemento realista, que Valbuena reconocerá desde las primeras obras medievales (el Cid, los romances) hasta el siglo XIX, pasando obviamente por Cervantes y la Celestina.

Este último aspecto nos lleva además a hablar de Valbuena como heredero directo de las teorías filológicas de Menéndez Pidal, y en general como un espíritu cercano al institucionismo y a la generación "novecentista" (por emplear el término del propio Valbuena). En efecto, en especial como es lógico en el tratamiento de la Edad Media, es fácil percibir la huella de la teoría tradicionalista pidaliana, según la cual los romances son fragmentos desgajados de los cantares de gesta, reelaborados de forma popular (o "tradicional"). La misma selección de lo castellano como lo esencial español –hasta el punto de obvia completamente cualquier otra manifestación lingüística o cultural– emparenta la obra de Valbuena con los planteamientos castellanistas de Pidal.

Aparte de la Edad Media, momento de fundación de la literatura española con sus rasgos fundamentales, Valbuena fija su atención en dos momentos fundamentales de la historia literaria española. El primero de ellos se sitúa en los que, significativamente, se denominan "Siglos de Oro", y más aún en el que, también significativamente, se denomina "periodo nacional", es decir, en el siglo XVII. Ya se ha apuntado la centralidad matemática y estética del *Quijote* de Cervantes, seguida por la de Lope de Vega y Calderón, así como un reivindicado Góngora.

El segundo centro de atención de esta historia se sitúa en el último apartado de la obra, es decir, en la literatura contemporánea –generación del 98, novecentismo...–. Este interés por la literatura reciente, que se proyecta también hacia el siglo anterior, distorsionándolo (recordemos por ejemplo la consideración de Clarín como "antecedente del 98"), refleja además la visión progresista del historiador, próximo ideológica y estéticamente a los movimientos renovadores de la literatura y la filología hispánicas.

La historia de Ángel Valbuena Prat, como ya hemos apuntado, tuvo una gran repercusión durante todo el siglo XX, lo que lo convierte en un referente inexcusable de la historiografía literaria española. Su obra podía en otras circunstancias haberse convertido en el comienzo de una tradición historiográfica moderna en España. Por circunstancias históricas, sin embargo, la posguerra y el régimen franquista condicionarían en direcciones muy diversas la narración del devenir de la literatura española.

7.- La configuración y evolución de la historiografía literaria española (1800-1939)

7.1.- Principales tendencias historiográficas

La panorámica dibujada en los capítulos 5 y 6 del presente estudio, permiten apreciar las líneas fundamentales que atraviesan la historiografía literaria española durante los siglos XIX y principios del XX. En las páginas siguientes, presentaremos las que consideramos que son las tres tendencias dominantes en dicha historiografía: la escuela romántica, que se inicia a comienzos del siglo XIX y se impone durante toda esta centuria, dejando su impronta, de hecho, en todo el periodo estudiado, pese a que algunos de sus presupuestos y sobre todo su retórica fueron superados o mitigados por ciertos autores de comienzos del siglo XX; la historiografía tradicionalista que, con Menéndez Pelayo como antecedente no siempre cómodo, realizó una interpretación de la historia literaria española desde planteamientos católicos; y la historiografía progresista, en muchas ocasiones cercana al institucionismo, en la cual la distancia con respecto al romanticismo imperante es mayor, y en la que la se pretende un juicio literario independiente, aunque inevitablemente marcado por la ideología.

7.1.1.- El paradigma romántico y su superación

Antes de comenzar a analizar las historias que componen el objeto de nuestro estudio, presentábamos en los apartados 5.1 y 5.2 algunos de sus antecedentes inmediatos. Veíamos así, por ejemplo, el modo en que la historiografía literaria neoclásica se configuraba a través de oposiciones no resueltas con claridad, entre el cosmopolitismo y el enciclopedismo del Abate Juan Andrés (apartado 5.1.4), y el nacionalismo y la tendencia hacia la narración del Abate Llampillas (5.1.3) o de los hermanos Rodríguez Mohedano (5.1.2); o entre la concepción de literatura como "todo lo escrito" y la de las Bellas Letras como los "productos artísticos del lenguaje", la cual, a su vez, se subdividía en géneros que eran objeto de los estudios históricos de Velázquez de Velasco (5.1.1) y de Leandro Fernández de Moratín (5.1.5). La historiografía de esta época, por otra parte, era deudora de la teoría crítica neoclásica, según la cual la adecuación a determinados principios estéticos superiores –no siempre identificables estrictamente con las consabidas "normas aristotélicas"– era la medida a

partir de la cual debían juzgarse las obras literarias (medida que, en demasiadas ocasiones, no cumplían las creaciones poéticas españolas).

En el apartado 5.2, por su parte, observábamos los caminos a través de los cuales comenzaba a resquebrajarse el paradigma dominante anterior, al introducirse en él, progresivamente, la cuña del sistema crítico e historiográfico romántico, tal y como había sido desarrollado, e incluso aplicado embrionariamente a la literatura española, por autores como Herder o los hermanos Schlegel. Una primera línea de inserción fue la abierta por Nicolás Böhl de Faber (apartado 5.2.1), durante su polémica con José Joaquín de Mora sobre los caracteres esenciales del teatro nacional español, y en especial sobre la significación de Calderón en este contexto. En dicha polémica, Böhl de Faber traduce y comenta las ideas de Schlegel, y realiza la primera exposición original en español de la teoría romántica acerca de la relación entre literatura y nación, desde el punto de vista conservador.

El otro gran introductor de las ideas románticas en España fue en cambio un liberal: Agustín Durán (apartado 5.2.2). En una línea similar a la de Böhl de Faber, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español* presenta la visión romántica acerca del drama nacional, según la cual las normas neoclásicas son inaplicables, porque el teatro español, a diferencia del teatro griego o del francés, son productos espontáneos y salvajes cuya mayor virtud es, precisamente, la de adecuarse a las pasiones, virtudes y sentimientos del pueblo que lo produce; similar es la tesis que preside su edición de los romances viejos, que lo convirtió en un pionero de una larga trayectoria que atraviesa el siglo XIX y culmina en Menéndez Pidal.

Con estos antecedentes críticos nace por lo tanto la historia literaria española moderna; española por el objeto de su estudio, que no por la nacionalidad de sus autores ni, como acabamos de ver, por el origen de sus planteamientos fundamentales. En efecto, las primeras historias de la literatura española, todas ellas de inspiración romántica, se deben a extranjeros: el alemán Bouterwek, el ginebrino Simonde de Sismondi, el estadounidense George Ticknor o el también alemán Conde de Schack. Como hemos visto, las primeras de estas historias son hasta cierto punto embrionarias: la de Bouterwek (apartado 6.1) quedó sin terminar de traducir, y es algo tosca en su presentación de la literatura española; la de Sismondi (6.2), menos romántica en sus planteamientos y en sus juicios, fue completada y modificada extensamente por sus traductores, José Lorenzo Figueroa y José Amador de los Ríos.

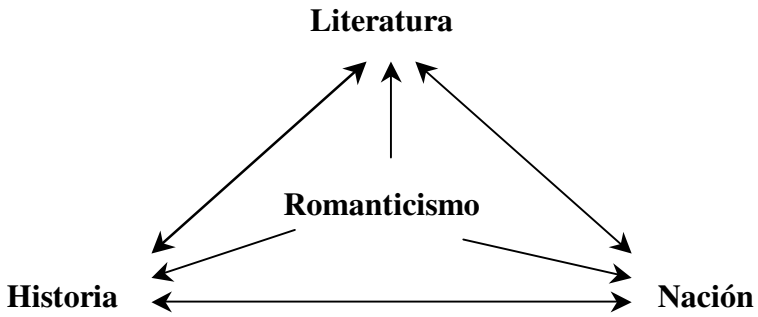
De esta manera, la primera historia de espíritu decididamente romántico, traducida por completo al español, fue la del estadounidense George Ticknor (6.4), lo que explica que fuese ampliamente utilizada como manual pese a que no fue escrita primordialmente con esa intención, y pese también a algunos reparos por parte de los críticos españoles, que creían que no insistía lo suficiente en los elementos fundamentales de la nacionalidad hispánica[220]. Otras dos obras, la *Historia de la literatura y del arte dramático en España* del Conde de Schack (6.6) y la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Ferdinand Wolf (6.7), de gran importancia como representantes de esta concepción historiográfica romántica, no eran sin embargo historias completas de la literatura española: la de Schack sólo se ocupaba, como su título indica, del género dramático; la de Wolf sólo era estrictamente una historia en su primera parte, dedicada a la literatura española medieval, mientras que la segunda parte estaba compuesta por diversas monografías.

Hay que esperar hasta mediados del siglo para que los primeros autores españoles se decidan a escribir una historia literaria. Tal honor corresponde a Amador de los Ríos (6.5), autor de una monumental pero inconclusa *Historia crítica de la literatura española*, y a Gil de Zárate (6.3), quien escribió el primer manual de enseñanza de literatura española, basándose principalmente en las historias anteriores de Bouterwek y Sismondi. Tras ellos, también en la segunda mitad del siglo, comienzan a escribirse diversos manuales destinados a la enseñanza, como los de Rodríguez Miguel o Revilla y Alcántara, en los que se aprecia que que el paradigma crítico romántico está plenamente establecido.

¿Cuáles son, en lo fundamental, los rasgos básicos de este paradigma historiográfico romántico?[221] Retomemos el triángulo conceptual del apartado 5.2: los elementos esenciales de la historia literaria nacional quedan establecidos de la siguiente manera:

[220] Recordemos que, por ejemplo, Amador de los Ríos le acusaba de no haber descubierto "los principios fundamentales de nuestra civilización, cual indestructibles cánones de nuestra historia" (Amador de los Ríos 1861-5: I, LXXXIX-XC)

[221] De algunos de ellos nos ocuparemos más por extenso en los apartados siguientes (del concepto de nación y sus amplias repercusiones, en el apartado 7.2; del concepto de literatura, en el 7.3; del concepto de historia, en el 7.4; de la periodización en el 7.5), por lo que aquí sólo los expondremos brevemente.



Esto significa que, en primer lugar, se asienta definitivamente el género histórico, entendido como la narración cronológica (y verídica, aunque este punto nunca entre en discusión) de los hechos –literarios, en este caso– del pasado. El elemento narrativo, cronológico, en el que el protagonista de la acción es además la propia nación, sustituye de esta forma al modelo enciclopedista del siglo anterior, que no excluía la narración, pero la contrarrestaba o subordinaba a un impulso taxonómico superior. Algo similar ocurría con el concepto de literatura, que evoluciona durante el tránsito entre el siglo XVIII y el XIX, y que pasa de designar al conjunto de las obras escritas, de cualquier tipo y género, a designar únicamente a aquellas obras que contienen un elemento estético (es decir, lo que los historiadores neoclásicos denominaban "Bellas Letras" o "Buenas Letras").

> La literatura (en la acepción que nosotros debemos dar a esta palabra) no comprende cuanto indica su etimología (*littera*), es decir, todas las obras escritas o que pueden escribirse; sino que se ciñe a aquellas que teniendo por medio el lenguaje oral, ofrecen como carácter esencial o accidental la belleza. De aquí el nombre de *bellas letras* o *bella literatura* que algunos han adoptado, como limitación del sentido más general por el cual no sólo se dice literatura poética o histórica, sino también literatura médica o matemática. (Milá y Fontanals 1873:IX)

Esta reducción conceptual se impuso desde prácticamente el comienzo del siglo, y no fue contestada en ningún momento por ninguno de los historiadores, de manera que los únicos cambios, sin apenas importancia, se produjeron en determinados géneros periféricos; es el caso, por ejemplo, de la crítica literaria, ausente en las primeras historias, que se incorporó después al canon, coincidiendo con el momento en que los autores comenzaron a tratar del siglo XIX y decidieron incluir a autores como el propio Milá y Fontanals, Manuel Menéndez Pelayo, etc.

Pero sin duda el aspecto más trascendental de la transformación de la historiografía literaria es su identificación con los principios nacionalistas surgidos a finales del siglo XVIII y que comenzaron a propagarse durante el XIX. En primer lugar,

frente al cosmopolitismo dieciochesco, las historias literarias del siglo XIX imponen la división por naciones, aunque en un primer momento se conserve todavía la tendencia a abarcar el conjunto de las literaturas europeas (caso del magno proyecto del que formaba parte la historia de Bouterwek) o un subconjunto de ellas (como en *De la Littérature du midi de l'Europe*, de Sismondi, de la que formaba parte la *Historia de la literatura española*).

Este no es el único aspecto, ni siquiera, diríamos, el más importante, que vincula historiografía literaria y nacionalismo en el romanticismo. Más esencial es sin duda el concepto de *Volksgeist* o espíritu nacional, heredado de Herder, quien desarrolló por primera vez la idea de que la literatura creada por una nación representa el espíritu fundamental de dicha nación. En palabras de Schack, uno de los que más insiste en este punto, "...la poesía verdaderamente genial y original sólo da frutos sabrosos arraigándose en el suelo de la nacionalidad" (Schack 1885:I,43-4) . En otros autores, en cambio, lo nacional se concibe como la fusión de lo popular y lo culto, fusión que, en su opinión, sólo se da en el llamado "Siglo de Oro" de la literatura española.

De esta manera, la historia literaria es un modo de acceso privilegiado para quien desee conocer los rasgos que definen a una nación; en el caso de la nación española, además, ya Schlegel había afirmado tajantemente –y lo repetirán, entre otros, Cejador y Frauca (1915-22:I,XIII) y Amador de los Ríos (1861-5:II, 302)-, "Bajo el aspecto de la nacionalidad ocupa la literatura española el primer puesto", lo que significa que su espíritu nacional es especialmente evidente en las obras que ha producido la nación.

El argumento "expresionista", como lo denominó Isaiah Berlin (2000), también funciona por lo tanto en sentido inverso: el elemento nacional no está presente en todas las obras literarias por igual, no todos los autores o géneros están igualmente cercanos al *Volksgeist*, por lo que la labor del crítico es rastrear la historia literaria buscando, precisamente, aquellos monumentos que mejor responden al aliento nacional. Las citas en este sentido son abundantes, pero Gil de Zárate lo expresa con especial claridad: "Una vez encontrados estos caracteres [nacionales], recorramos ya la historia de nuestra literatura, y veremos cuándo los ha tenido y cuándo se ha apartado de ellos" (Gil de Zárate 1844:I, 15). Dicho *Volksgeist* se define en torno a una serie de rasgos que, como veremos en el apartado 7.2, se resumen en *religiosidad, nacionalidad, caballerosidad* y *orientalismo*, si bien este último elemento es rápidamente disputado y rebatido por los historiadores españoles.

En la práctica, esta decantación de lo nacional y lo no nacional se llevaba a cabo más bien por épocas y géneros que por autores u obras concretos. Como ya demostró Pozuelo Yvancos (2000c), por tanto, lo nacional se identificaba fundamentalmente con lo popular y con lo autóctono, frente a lo erudito y lo extranjero, antinacional.[222] Para la mayoría de los autores, sólo lo popular es nacional; para otros, lo nacional es la fusión o mezcla de lo popular y lo erudito:

> ...siempre resultará que la poesía popular, más espontánea que la erudita, vive de las ideas y sentimientos que constituyen la nacionalidad del pueblo que la produce, y está divorciada de todo espíritu y de toda tendencia, que no sean la tendencia y el espíritu... que caracteriza predominantemente a la nación en que fructifica el género de literatura a que ahora nos referimos. (Revilla y Alcántara 1872,II, 327)
>
> Como ambas literaturas (la popular y la erudita) llegan al cabo a compenetrase, a confundirse en la que se llama en todos los países *literatura nacional*, importa mucho conocer la división que dejamos establecida con referencia a la vida social del artista que produce la obra literaria, porque mediante dicho conocimiento podremos apreciar mejor los elementos que constituyen la literatura total de un pueblo. (Revilla y Alcántara 1872,II, 11)

Esto supone una apoteosis crítica de aquellos géneros que se consideran más "castizos" –palabra clave de la retórica nacionalista española-, como la épica medieval o el teatro del Siglo de Oro, y un menosprecio más o menos evidente de los escritores cultos en general, aun cuando algunos de ellos (Cervantes, Quevedo, etc.) sigan ocupando un lugar reseñable dentro del canon. Oigamos una vez más a Gil de Zárate:

> En estos dos géneros [romances y teatro] está nuestra riqueza y verdadera gloria literaria; mas no es esto decir que la literatura erudita, por serlo, merezca despreciarse, antes bien, encierra tan apreciables tesoros, que aun solo con ellos podríamos envanecernos. (Gil de Zárate 1844:III, 296)

Como consecuencia de lo anterior, y del cambio crítico y estético general, la preeminencia de las normas clásicas, incuestionable durante el siglo anterior, cae en descrédito. La lealtad al espíritu nacional, de esta forma, se convierte en la norma básica –prácticamente la única– que deben seguir los escritores. Esto no significa, por supuesto, el abandono de toda regla: el romanticismo –al menos, el romanticismo que se trasluce en las historias de la literatura– defiende la existencia de normas artísticas superiores, pero que no coinciden necesariamente con las reglas establecidas y defendidas por los neoclásicos. En palabras de José Lorenzo Figueroa, uno de los traductores y refundidores de la historia de Simonde de Sismondi:

---

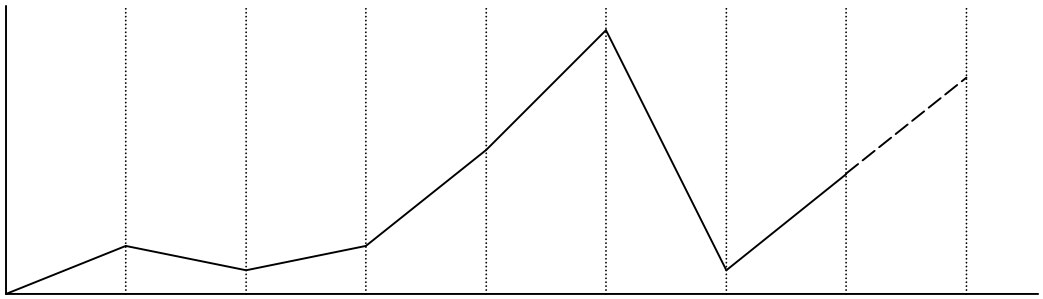
[222] Tendremos abundantes muestras de ello en el capítulo 8, por ejemplo en el tratamiento de la épica medieval (apartado 8.1), de la lírica renacentista (8.4), del teatro nacional del Siglo de Oro (8.5) o de la literatura neoclásica en su conjunto (8.8).

> No debe condenarse absolutamente una producción literaria, porque el autor haya infringido algún precepto de los recomendados por Aristóteles y Horacio, pero la infracción de los que son esenciales será siempre un defecto que no debe disculpar un buen crítico, como lo hace M. Sismonde de Sismondi. Cuando esas infracciones no se combaten se erigen bien pronto en reglas destructoras del buen gusto y de la buena literatura. Puede disculparse al autor del poema del Cid, al de Alejandro y a todos los que escribieron antes de la restauración de las letras en Europa, atendida la ignorancia y rudeza de los tiempos, el no haber obedecido las reglas que son esenciales en toda poesía, y que constituyen, por decirlo así, el *Código del Buen Gusto*. Pero no cabe la misma indulgencia respecto de Lope de Vega, Calderón y otros que florecieron más tarde. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 28)

También emplean los historiadores en la evaluación de las obras literarias el criterio religioso o moral, la valoración en relación con el contenido y su adecuación a determinado esquema de valores tanto en un sentido como en otro: un historiador extranjero y protestante como Simonde de Sismondi, por ejemplo, se confiesa incapaz de evaluar la poesía de Fray Luis porque "Los sentimientos que animaron a este vate español están muy lejanos de los míos: comprendo con grande imperfección el éxtasis y la alegoría religiosa para apreciar todo el mérito que se le atribuye" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 251); en el extremo contrario, para un historiador católico, aunque liberal, como Amador de los Ríos, el cristianismo es una de las bases de la historia literaria española, junto con el patriotismo:

> *Dios y la patria* habían sido los dos nombres santos escritos en su victoriosa bandera, y *Dios y la patria* habían resonado por el espacio de ocho siglos en sus belicosos cantares. ¿Cómo podía admitir el pueblo castellano una poesía que no reflejase profundamente estos dogmas y estos sentimientos? (Amador de los Ríos 1861-5:I, XI)

Esta nueva concepción de la literatura, basada en el principio de nacionalidad, implicaba también por otra parte delinear una nueva periodización, como veremos en el apartado 7.5, y sobre todo una nueva valoración de los distintos periodos literarios. Es en este contexto, por ejemplo, cuando se modifica el sentido del sintagma Siglo de Oro, como ha estudiado Blecua (2004), para abarcar, inicialmente, al siglo XVI, después al XVII –sobre todo en su faceta dramática– y finalmente tanto al XVI como al XVII, empleándose por lo tanto la expresión plural "Siglos de Oro". Otros periodos, como la Edad Media, se ven revalorizados, mientras que el siglo XVIII pasa a ser considerado como un siglo de decadencia o, al menos, de continuación de la decadencia que asola la literatura española a finales del siglo XVII. El siglo XIX, y las primeras décadas del XX, en aquellas historias que llegan a tratarlos, son presentados en cambio como una recuperación de las letras nacionales, una segunda Edad de Oro –o de Plata– de las letras españolas:



El paradigma romántico, con las características anteriormente descritas, prevaleció durante prácticamente todo el siglo XIX, tanto en las historias de la literatura española como en los manuales de enseñanza. El principio de nacionalidad organiza de esta manera la crítica literaria de este periodo, condicionándola a través de la idea de *Volksgeist*, que se manifiesta en la creencia en la superioridad de la literatura creada a través de la lealtad al espíritu del pueblo, sobre aquella que ha sido escrita siguiendo las normas literarias clásicas. Este paradigma historiográfico sólo comenzó a perder cierta vigencia a comienzos del siglo XX, aunque sin perder nunca totalmente su ascendencia sobre la historiografía literaria española.

Una historia que manifiesta precisamente esta leve pérdida de poder de las teorías románticas es la de James Fitzmaurice-Kelly, escrita precisamente en el cambio de siglo, y reeditada trece años después, en 1914, convenientemente revisada de acuerdo con las indicaciones del traductor de la obra, Adolfo Bonilla y San Martín, y del propio Menéndez Pelayo. En dicha obra, aunque perviven muchos de los tópicos y preferencias románticas, comienzan a observarse ya algunas leves modificaciones que anuncian el cambio más general que iba a producir la historiografía literaria del siglo XX –en especial, la historiografía liberal, como veremos en el apartado 7.1.3–. Así, por ejemplo, comienza a recuperarse a comienzos del siglo XX la relación entre distintas literaturas, abandonada por mor de la división nacional. Fitzmaurice-Kelly ya anuncia que "En cuanto era posible, he seguido el orden cronológico, haciendo constar, cuando se presenta ocasión, las relaciones que existen entre la literatura española y las de otros pueblos" (Fitzmaurice-Kelly 1901:VIII).

Estas leves modificaciones van unidas, además a un descenso en la retórica romántica con respecto a la idea de nacionalidad y *Volksgeist*, aunque se siga manteniendo por ejemplo la preferencia por determinados géneros o autores privilegiados también por los románticos (la épica o el teatro del Siglo de Oro, por

ejemplo). Además, se separa Fitzmaurice-Kelly conscientemente de la visión romántica típica según la cual el valor de una obra radica, al menos en parte, en el contenido elegido: cuanto más nacional (y, en menor medida, moral) sea dicho contenido, más elevado será el lugar que ocupe esa obra, autor o género en el canon. Fitzmaurice-Kelly, rompiendo con esta tradición, afirma la mayor importancia de la forma sobre el contenido: "Lo que determina un gran autor no es el tema que ha escogido: es su manera de tratarlo, su pensamiento, su expresión, su capacidad interpretativa, el rasgo característico de su genio individual: en una palabra, es el estilo" (Fitzmaurice-Kelly 1901:IX).

De esta manera, al comenzar el siglo XX la línea crítica romántica se encuentra en proceso de evolución o, mejor, de bifurcación: una serie de autores, de ideología conservadora y vinculados al catolicismo, escribirán una historiografía literaria mucho más apegada a los tópicos románticos anteriores; otros, de ideología generalmente liberal, y algunos de ellos –como Chabás o Valbuena– vinculados con el institucionismo, optarán por seguir más bien la línea de Fitzmaurice-Kelly, renunciando al discurso romántico, aunque no completamente a algunos de sus presupuestos y preferencias subyacentes.

7.1.2.- El primer tercio del siglo XX: Historiografía tradicionalista

El primero de los caminos dibujados por la historiografía literaria española en el primer tercio del siglo XX está compuesto, por lo tanto, por los historiadores tradicionalistas y católicos. En este contexto, es imposible no mencionar la figura de Marcelino Menéndez Pelayo, de la que nos ocupamos en el apartado 6.10. El erudito santanderino es, en efecto, un precedente para todos estos autores, pero no un precedente tan evidente ni tan directo como podría parecer. En efecto, como ya recordábamos allí, Menéndez Pelayo, sobre todo en su versión juvenil y polémica, encaja con la visión católica más conservadora –tanto en materia ideológica como literaria-; sin embargo, mostraba ya su independencia intelectual en su menosprecio de la escolástica, en el rechazo de Calderón y su lectura romántico-conservadora, o en la preferencia estética por los autores clásicos –incluso los paganos– sobre las formas más populares y nacionales.

Esta independencia permaneció e incluso se acentuó a lo largo de su personal trayectoria investigadora, en la que rindió, es cierto, culto a algunos de los géneros y autores preferidos por los románticos (su recuperación de Lope de Vega como símbolo

de la dramaturgia áurea española, por ejemplo), e incluso llegó al final de su vida a acercarse a la épica medieval a través de los ojos de Menéndez Pidal; pero también mostró su interés por autores que quedaban fuera del canon tradicional romántico, como los líricos cultos medievales y renacentistas, o en asuntos de erudición filológica muy alejados de la labor de otros historiadores, como muestra su *Biblioteca de Traductores Españoles* (1952-3).

De esta manera, Menéndez Pelayo puede interpretarse como un antecedente de las historias que vamos a presentar a continuación sólo en un sentido muy general: aunque su figura es aceptada y venerada por casi todos los historiadores de la época, progresistas y conservadores (y muy en especial por Cejador y por Hurtado y Palencia), para un autor ultracatólico como es Guillermo Jünemann sus devaneos eruditos y esteticistas lo convierten en un modelo de crítica descarriada:

> Llamado, como pocos, a entrar y dominar todas las regiones de la historia, escribiendo obras de interés general y permanente, que fueran inmortales y marcasen rumbos al espíritu humano; gastó, por desgracia, todo su inmensurable saber, actividad y talentos en asuntos inmensamente inferiores a su ingenio, y, llevado de un patriotismo tan noble como mal entendido, se consagró por entero y con un amor cada vez más pasional y pernicioso para su alto criterio, a explorar antigüedades hispánicas, por la mayor parte de escasa valía. (Jünemann 1913:131)

Frente a una trayectoria tan personal y fuera de marcos de referencia obvios, los historiadores españoles del siglo XX se muestran mucho más ortodoxos e incluso extremistas en sus planteamientos. Al artífice de la más monumental obra de esta tendencia es Julio Cejador y Frauca, quien con su *Historia de la lengua y la literatura castellana* construyó un compendio enciclopédico de autores y obras castellanas, ordenados siguiendo una cronología escrupulosa e interpretados de acuerdo con una visión conservadora bastante cercana a la del romanticismo decimonónico. Más extremista en sus planteamientos, incluso, se muestra Guillermo Jünemann, autor de un manual de enseñanza de la literatura española de gran extremismo en sus planteamientos ideológicos; algo más moderado es, en cambio, el manual del jesuita Alberto Risco, aunque igualmente conservador y apegado a la moral católica.

En estas obras, y sobre todo en la de Cejador, que es la más importante de todas ellas, se aprecia en lo fundamental un importante continuismo con respecto al paradigma romántico presentado en el apartado anterior. Otros manuales, como por ejemplo el de Hurtado y Palencia, del que nos hemos ocupado en el capítulo 6.14, el de Salcedo Ruiz (historiador católico al que hemos estudiado en el apartado 6.11) o los de Rogerio Sánchez o Alonso Cortés (en el apartado 6.13.1), pueden ser también

considerados como conservadores en este sentido, pese a que muestran con menor claridad su ideología.

Uno de los aspectos que con mayor claridad se mantienen tras el tránsito entre el siglo XIX y el XX es la importancia concedida al principio de nacionalidad como principio organizador de las historias de la literatura española. Es cierto que en todas ellas el discurso acerca del *Volksgeist* ocupa menos espacio que en algunas de las historias del siglo XIX –por ejemplo, en Schack o Amador de los Ríos-, pero sigue muy presente por ejemplo en la historia de Cejador y Frauca, en la que se insiste en la directa relación de la literatura (en especial, de la literatura popular) con el espíritu de la nación:

> En literatura yo pongo muy por cima de cualquier obra erudita la menor obra del pueblo, la comúnmente no escrita, la sancionada en cambio por el consentimiento de la raza española, como aprecio el habla popular, la única natural, mucho más que cualquier otra modificación que en ella introduzcan los eruditos. (Cejador y Frauca 1915-22:I,XII)

También Risco acepta esta relación entre lo nacional y lo popular, en una versión ligeramente distinta, que ya se apreciaba en otros historiadores del siglo XIX como Amador de los Ríos o Gil de Zárate y que situaba la apoteosis de lo nacional en la fusión de lo popular y lo erudito:

> Las Bellas Letras en todos los países comienzan a ser cultivadas por *el pueblo*; la clase elevada las desdeña; por fin se contagia, las cultiva, y de esta unión de ambas floraciones, la *popular*, espontánea y desaliñada, pero varonil y fresca, y la *erudita* o de escuela, acicalada, pero más artística y brillante, se forma la *literatura nacional* y emergen los *siglos de oro* de las diversas naciones. (Risco 1927:2)

Otros elementos de continuidad entre la historiografía decimonónica y la conservadora del siglo XX no son, en cambio, comunes a todas las tendencias historiográficas de esta época, tanto conservadoras como liberales. Por ejemplo, el concepto de literatura no varía en prácticamente ningún aspecto sustancial, y sigue incluyendo a todos los géneros de las "Bellas Letras", más la historia, la elocuencia y la crítica literaria. Tampoco el modelo histórico narrativo, basado en la cronología, se verá cuestionado en lo fundamental por estos autores, pese a que el modelo aplicado por Cejador, y en menor medida por Hurtado y Palencia, se acerque más a una presentación enciclopédica que a una narración histórica.

Por otra parte, como manifiesta el hecho de que Cejador titule su obra como *Historia de la lengua y la literatura castellanas*, la idea de España y de literatura española se ha fosilizado ya, para esta época, pese a los intentos en contrario de Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo o, más tímidamente, Fitzmaurice-Kelly, en torno al

concepto de Castilla. Pese a que algunas historias incluyan muy breves menciones de las literaturas peninsulares anteriores a la Edad Media (la del propio Cejador y Frauca, por ejemplo), o de otras literaturas en idiomas distintos del castellano (como la del Padre Risco, que incluye una sección final dedicada a las "literaturas regionales e hispanoamericanas"), esos apuntes serán únicamente marginales, y no afectan a lo auténticamente nacional, que se identifica ya de manera definitiva –con el empuje de las teorías pidalianas, de las que nos ocuparemos enseguida– con lo castellano.

Pero sin duda el elemento integrador y fundamental que identifica a estas historias, y las distancia de las historias de corte liberal compuestas en esta misma época, es la importancia concedida a la religión y a la moral católica como centro de la historia literaria española. En este aspecto, sin duda puede recordarse la famosa identificación que Menéndez Pelayo hacía de España con Trento, la Compañía de Jesús, el catolicismo y la ortodoxia, que hemos citado ya varias veces (Menéndez Pelayo 1880-82:VI,508), y que tiene su continuidad en las historias de Cejador, y sobre todo Risco y Jünemann.

Así, el segundo de ellos insiste en varias ocasiones en esta identidad entre las letras españolas y el catolicismo: "Católicas, eminentemente católicas son las letras españolas; caracterízalas el espíritu católico, que las informa, que anima a los autores, que alienta en sus obras, hasta en las más profanas y de suyo menos accesibles a él" (Jünemann 1913,6); "Gloria de la Iglesia católica son por tanto las letras españolas; que a su sombra nacieron, florecieron y fructificaron con tanta magnificencia" (Jünemann 1913,6-7). Y también Risco, hablando ya no sólo de la literatura española, sino de cualquier literatura, sitúa a la religión como germen poético:

> Otro rasgo de la literatura, digno de notarse, es la influencia que sobre ella ejerce *la Religión*. La primera cuerda que vibra en el corazón de los pueblos es la religiosa, y aunque el amor profano y el patrio llegan a ser después inagotables fuentes de poesía, no deja de resaltar por eso la idea de Dios sobre estos dos amores. Un pueblo ateo jamás se sentiría inspirado. (Risco 1927:2)

Incluso, más adelante, refiriéndose a los propósitos educativos de su manual, incluye entre sus propósitos el de "formar la moral cristiana" de los alumnos:

> Quiera Dios que esta nueva edición, siga formando el criterio cristiano de mis pequeños estudiantes, y haciendo que se enamoren, no sólo de la hermosura literaria de nuestros clásicos, sino también de las bellezas morales y ascéticas que como en ninguna otra Literatura, se encierran en sus obras; para que al par que el gusto literario, se forme también en ellos el gusto por la piedad y la afición a la virtud. (Risco 1927:Prólogo, II)

Quien más lejos lleva este precepto estético-religioso es Guillermo Jünemann, siempre más extremista que Risco o, por supuesto, que Cejador, quien llega a afirmar, como ya hemos visto, que la literatura española debe su grandeza precisamente a la Inquisición, que otros historiadores, como Sismondi o Ticknor, por ejemplo, habían identificado como la causa de su decadencia:

> Siendo evidente que el espíritu religioso es la luz y el calor de las letras y artes: la luz del entendimiento, el calor del corazón, luz y calor sin los cuales, por propicio y fértil que sea el suelo, no han crecido nunca ni podrán crecer plantas poéticas lozanas, provechosas; siendo esto evidente, como lo es, eslo también que ningún espíritu favorece tanto a las letras como el católico, pues ningún otro es tan pura y altamente religioso. Es asimismo de primera evidencia que, cuanto más impere dicho espíritu, más benéfico será a la literatura. Pues bien, cual en ninguna otra parte, imperó en España. ¿Merced a qué? Merced, sin duda, a la Inquisición. (Jünemann 1913:7)

Cabe señalar, por otra parte, que esta interpretación moral o religiosa de la literatura, se transforma de manera evidente en una lectura claramente ideológica al llegar, sobre todo, a tratar asuntos posteriores a 1800, en que surgen el liberalismo, el regeneracionismo y sobre todo el institucionismo, enemigos acérrimos todos ellos de los historiadores conservadores. Para Jünemann, por ejemplo, el romanticismo importado de Inglaterra y Alemania trajo consigo una ola de impiedad que atentaba contra las raíces nacionales y católicas de España:

> Menester es llegar al siglo XIX, el de la apostasía religiosa y, por ende, nacional –que el catolicismo fue el alma de la nación hispana-, hasta ahí es menester subir, de siglo en siglo, para encontrar unos pocos autores, más que impíos, escépticos, de escepticismo y arte deletéreos, sombríos, helados, decadentes, no nacidos en tierra ibérica, sino importados, por decirlo así, de la frívola, burlona Galia, y, en primer término, de la sombría, nebulosa Albión y la racionalista, soberbia Germania. (Jünemann 1913:6)

Para Cejador, por su parte, los mayores apóstatas de la historia literaria española son los institucionistas, y sus más o menos directos continuadores, la Generación del 98, hacia quien con más acidez dirige sus críticas:

> Unos cuantos jóvenes, aleccionados por la *Institución Libre de Enseñanza*, había criado en sus pechos odio mortal a la tradición española y al espíritu cristiano que le había informado, entregándose, poco a poco, en cambio, a la lectura del acérrimo enemigo del Evangelio, Federico Nietzsche. (Cejador y Frauca 1915-22:X,48)
>
> La pérdida de las colonias... antojóseles según estas doctrinas que bullían en sus cabezas y sentimientos que acariciaban en sus corazones, como plena confirmación de ellos, como consecuencia necesaria de la manera de ser de la vieja España... Airados y echando fuego por los ojos, irguiéronse en medio de la sociedad española y lanzaron inapelable anatema contra toda la tradición, juraron destruir cuanto aquí se había hecho durante siglos, condenaron como una falsa leyenda todas nuestras antiguas glorias y condenaron a los españoles como incapaces para la cultura. (Cejador y Frauca 1915-22:X,48)

Algo más moderado se muestra en este sentido Risco, quien pese a todo no puede dejar de hacer notar el liberalismo de un autor como Galdós, y el efecto negativo que éste tiene en su obra:

> En el género histórico (es donde más vale) nos ha dejado una colección de *Episodios Nacionales*, semi-historias, semi-novelas, con bastantes lunares en la parte moral; de admirable colorido y sabor patriótico, aunque su innato liberalismo las nuble algo... Últimamente se dio a escribir comedias, que tienen la misma tendencia impía y escaso valor escénico. (Risco 1927:192-3)

Así pues, las historias de la literatura española de tendencia conservadora escritas en el primer tercio del siglo XX, se caracterizan en lo fundamental por continuar varias de las tendencias fundamentales de la historiografía romántica, no sólo en aquellos aspectos en los que todos los historiadores (también los liberales) lo hacen, sino también en algunos más específicos y representativos. Es de singular importancia, por ejemplo, su insistencia en conceder gran trascendencia a la relación entre literatura y espíritu popular o *Volksgeist*, y su identificación, sobre todo en el caso de Cejador y Frauca, con la literatura popular, o con la fusión entre la literatura popular y la erudita –como en el caso de Risco–.

También es, por supuesto, característico de este conjunto de obras el hacer especial hincapié en la identidad de la nación (y la literatura) española y la religión, más concretamente la religión católica, en la línea del primer Menéndez Pelayo. Hemos visto esto en diferentes niveles, desde la mera mención en el caso de Cejador, hasta la insistencia más extremista de Jünemann. Igualmente, hemos observado cómo esta preferencia religiosa o moral se vincula con una visión ideológica que condiciona la interpretación de las obras literarias, sobre todo las contemporáneas.

7.1.3.- El primer tercio del siglo XX: historiografía liberal

Bajo el título de "historiografía liberal" agrupamos un conjunto de obras que se caracterizan, fundamentalmente, por superar, al menos parcialmente, los planteamientos de la historiografía romántica, en la línea iniciada por Fitzmaurice-Kelly, y por interpretar las obras literarias de acuerdo con una ideología opuesta a las de las historias literarias analizadas en el apartado anterior: una ideología liberal progresista, relacionada en varios casos personal o intelectualmente con el movimiento regeneracionista y en concreto con la Institución Libre de Enseñanza y sus organizaciones acólitas (la Residencia de Estudiantes, la Junta para la Ampliación de Estudios, etc.).

Si Menéndez Pelayo puede considerarse, como ya hemos visto, como un precedente (no del todo directo) de los historiadores conservadores, Menéndez Pidal, junto con el ya mencionado Fitzmaurice-Kelly, pueden ser considerados los referentes fundamentales de la tendencia liberal. Ya hemos destacado la significación de la obra del segundo con respecto a las anteriores; el primero, por su parte, supone un paso casi definitivo en el proceso de formación de la moderna filología española, tanto por su obra como por la escuela investigadora que encabezó.

Ramón Menéndez Pidal es, al igual que Menéndez Pelayo, una figura compleja. Por una parte, como comentábamos más arriba, su labor estuvo directamente ligada a la Junta para la Ampliación de Estudios –iniciativa institucionista, como es bien sabido– desde 1910, a través de la Sección de Filología, y en ella desarrolló una labor científica y pedagógica fundamental en los campos de la lingüística histórica y de la historia literaria. Por otra parte, aplicó a la investigación filológica métodos científicos, alejados del excesivo idealismo e impresionismo que impregna buena parte de la crítica española anterior.

En la obra de Menéndez Pidal, sin embargo, también pueden encontrarse importantes elementos de continuidad con respecto a los presupuestos románticos. En primer lugar, como ya hemos visto, Pidal fue uno de los más firmes defensores de la idea decimonónica de que la literatura expresa el carácter o espíritu de la nación que la ha producido –como se manifiesta en su recurrente definición de las características de la nación española, "en su historia" o "en su literatura"-; es cierto, eso sí, que las características que atribuye a la nación son distintas de las que los románticos habían encontrado, apareciendo elementos novedosos como el "realismo" o la "sobriedad ética y estética", y desapareciendo otros como la religiosidad o, por supuesto, el orientalismo.

Una consecuencia de esta vinculación con las teorías románticas, es la preferencia de Menéndez Pidal por los géneros populares, en especial los romances y en general todo el género épico, para el que construyó una nueva teoría que explicaba su paso de los cantares de gesta extensos a los poemas breves[223]. Además, si Menéndez Pidal no fue el fundador de la identificación de lo español con lo castellano, sí fue a comienzos del siglo XX su mayor y más convencido vocero, hasta el punto de que después de la publicación de sus obras la fusión entre ambos conceptos es total, y apenas se cuestiona tal identificación.

[223] Además de lo que ya se ha apuntado en el apartado 6.16, dedicado íntegramente a Menéndez Pidal, volveremos a tratar el complejo tema de la épica medieval en el capítulo 8.1.

La figura de Menéndez Pidal puede ocupar, por lo tanto, con respecto a la historiografía liberal, un lugar equivalente, aunque no idéntico, al de Menéndez Pelayo con respecto a la conservadora: es una figura muy representativa que comparte algunos de los rasgos fundamentales de esta tendencia (la aplicación de métodos científicos positivistas a la investigación literaria, la superación de los subjetivismos románticos, la renovación del concepto del *Volksgeist* hispano), aunque mantiene también algunos de los apriorismos románticos y en especial en relación con la creencia en la superioridad de la literatura popular sobre la erudita.

Los historiadores que pueden ser clasificados como pertenecientes a esta tendencia son, fundamentalmente, Romera Navarro, Juan Chabás y Ángel Valbuena Prat, es decir, los autores de las tres últimas historias estudiadas. Romera Navarro, que escribe su obra en Estados Unidos, es el menos directamente vinculado con el institucionismo español, y el que menos claramente muestra su ideología en su obra; en el otro extremo se encuentra Juan Chabás, que fue colaborador de hecho del Centro de Estudios Históricos, y que no esconde, en las pocas páginas de su *Breve historia*, sus simpatías por el institucionismo o por los autores de las generaciones del 98 y del 27 –simpatía que está totalmente ausente de las historias conservadoras del mismo periodo–. Otro tanto puede decirse, por último, de Valbuena Prat, con menos relaciones personales directas con la intelectualidad madrileña de la época que Chabás, pero igualmente fundamental en la renovación de la filología española.

Al afirmar que estos autores se desvinculan de la tradición romántica en mayor medida que los conservadores, no queremos decir que la anulen o la ignoren por completo; de hecho, hay bastantes elementos de continuidad entre la historiografía decimonónica, la tradicionalista y la liberal, como ya hemos comentado en las páginas precedentes. Este grupo de historiadores, por ejemplo, no cuestiona ni el concepto heredado de "literatura", ni la configuración prototípica (narrativa y cronológica) del género histórico, ni tampoco la pidaliana identificación de la nación española con Castilla y lo castellano.

Sin embargo, la mayor diferencia estriba en que los principios románticos acerca de la relación entre la literatura y la nación se debilitan –sin desaparecer del todo– y pierde importancia también la definición del *Volksgeist* hispano. De hecho, ni Romera Navarro ni Valbuena Prat intentan una definición de los rasgos del alma nacional, y Chabás, que en esto está más cercano a los románticos, hace una breve caracterización,

apuntando después una subcategorización regional que estaba ausente de las historias literarias decimonónicas:

> Con decir todo esto no queda definido el carácter del pueblo español: sólo el pretenderlo fuera empresa demasiado difícil en los límites de pocas líneas... Sin embargo, pueden señalarse algunas particularidades psicológicas que se destacan a través de las diversas épocas y de la variedad regional y son: gran individualismo, acendrado amor a la independencia, sentimiento cerrado del honor, religiosidad estrecha y potencia de imaginación e instinto creativo. (Chabás 1933:5)
>
> Más fácil es determinar algunas características regionales: la tendencia lírica y melancólica, tal vez herencia céltica, del Noroeste; el espíritu aventurero e independiente de Vasconia; la energía y el tesón de aragoneses y navarros; la devoción a las artes plásticas y la facilidad para el comercio, de las costas del Este; el sentido lírico, la elocuencia, el ingenio y la agudeza de Andalucía, y la severidad, la austeridad áspera y orgullosa del castellano. (Chabás 1933:5)

Además, en relación con lo anterior, la prevalencia de lo popular sobre lo erudito disminuye. Romera Navarro, por ejemplo, afirma juzgar por igual a los autores y obras de todo origen, tanto eruditos como populares, algo impensable en la historiografía romántica:

> Libre de todo prejuicio político, religioso o literario, he tratado de comprender a los autores (y de presentarlos) dentro de su propia época, gustos y tendencia; pongo de relieve los méritos y marco los defectos, indiferente a la dirección que sigan, erudita o popular, religiosa o descreída, clásica, romántica o modernista; ni defender ni atacar tendencias de ningún género: mostrar la belleza dondequiera que se encuentre; la crítica ha de ser, ante todo, comprensión. (Romera Navarro 1928,IV)

Valbuena Prat y Juan Chabás cuestionan igualmente esta superioridad; el segundo, por ejemplo, propone eliminarla o al menos difuminarla en el momento en el que los historiadores románticos la trazaban con mayor claridad: la literatura medieval (recordemos, por ejemplo, a Amador de los Ríos):

> Durante mucho tiempo se ha supuesto que esta poesía popular se oponía a la poesía culta, eclesiástica, escrita por autores conocidos que llevan el nombre de *mester de clerecía*, considerando esta oposición como paralela a la división que escindía toda la sociedad estableciendo dos clases, clérigos y laicos, separación esencial que perdura largo tiempo sin que se confundan estos dos grupos sociales... Pero en los orígenes de la literatura, resultaría difícil marcar los límites de una y otra poesía, ya que algunas veces se funden los elementos de ambas. (Chabás 1933:8)

La cita recién apuntada de Romera Navarro apunta, por otra parte, hacia otro de los rasgos definitorios de este conjunto de obras: su intento de alcanzar la objetividad en el juicio crítico:

> He procurado, en la crítica, la mayor objetividad posible. En la valoración de libros y autores, creo haber procedido con circunspección y de una manera precisa y concreta. Hallo igual desequilibrio y mal gusto en los críticos que se incendian en llamaradas de entusiasmo, como en los sistemáticamente descontentadizos y negativos:

> a los autores, que, al fin, son criaturas, se les puede matar por exceso de calor y por exceso de frío. (Romera Navarro 1928,IV)

Esta objetividad, dentro de lo que es posible, se manifiesta efectivamente, como hemos visto, en la aceptación de géneros y obras distintas a las preferidas por los románticos; también, en una aceptación más positiva de las influencias extranjeras, en línea con el espíritu comparatista que se está desarrollando en esta época en los manuales de *Literatura española comparada con la extranjera*, como hemos visto en el apartado 6.12.3. En el caso de Valbuena Prat, se insiste además especialmente en las relaciones interiores entre distintos periodos de la literatura española, buscando en las obras del pasado antecedentes o precedentes de los autores más próximos al presente:

> Mena es, más que nada, un precursor, un valor histórico, que hay que situar en su tiempo, mientras que Góngora es el gran artista culto, definitivo, universal. (Valbuena Prat 1937:I, 239)
>
> Ante el problema de España, parece hallarse en las *Cartas* un precedente del criticismo de Larra y hasta del de la generación de 1898. (Valbuena Prat 1937:II, 599)
>
> Como se trataba de un momento en que, a diferencia de la grandeza triunfante del Siglo de Oro, España era sólo un lugar de tragedias o fracasos, en la elección del tema [de los *Episodios Nacionales*] cabe pensar en un precedente del 98. (Valbuena Prat 1937:II, 754)

En cualquier caso, y pese a que es cierto que en las historias de estos autores no encontraremos juicios morales o religiosos de las obras literarias, como los que abundan en la historiografía conservadora, no es menos cierto que la ideología condiciona su labor del mismo modo –no en la misma medida en todos los autores– que lo hacía en el caso de Cejador o Risco. Así, por ejemplo, Chabás y Valbuena se muestran inmoderadamente entusiastas con los institucionistas, los regeneracionistas y la generación del 98 en sus historias (Chabás 1933:69; Valbuena Prat 1937:II, 771), mientras que se mantienen distantes –fríos en algunos casos, agresivos en otros– hacia escritores conservadores como Pereda (Romera Navarro 1928:573; Valbuena Prat 1937:II, 745), Fernán Caballero (Romera Navarro 1928: 551) o el propio Cejador y Frauca (Valbuena Prat 1937:II, 830).

Otro elemento que muestra este intento de alcanzar una nueva visión de la historia y la crítica literaria se manifiesta también en la recuperación de autores eruditos considerados como heterodoxos, esotéricos o antinacionales por los románticos –y por los historiadores conservadores del siglo XX–. Los casos más significativos son los de Gracián y Góngora. El primero, situado en una clara segunda fila durante todo el siglo XIX, fue uno de los principales focos de atención de Romera Navarro, que editó y estudió sus obras; el segundo fue reivindicado por Chabás y Valbuena Prat,

simultáneamente a la defensa que escenificaron los escritores y críticos de la Generación del 27:

> Ningún autor español es merecedor de tanto estudio, y ninguno, sin embargo, ha sido casi siempre tan torpemente estudiado; y ello porque Góngora sobrepasa esa sana materia literaria en la que suelen ocuparse los más secos eruditos, para plantear un verdadero problema estético. Y sucede que para hablar de culteranismo, de conceptismo, de barroquismo, de preciosismo y de todas estas palabras que nos salen al encuentro al considerar a autores como Góngora, valen mucho más que la erudición seca el buen gusto y juicio literario, pues todas estas tendencias, y concretamente el caso de Góngora, nos plantean rigurosamente, aparte de muchos problemas históricos, cuestiones trascendentales de arte literaria; y menos mal que ya la crítica moderna se orienta en este sentido procurando ver en los mismos llamados defectos de Góngora, que fueron siempre de calidad, no motivos de execración, sino de explicación de su arte. (Chabás 1933:29)
>
> Durante mucho tiempo se ha partido de la base de dos estilos o maneras de Góngora, una clara, sencilla, popular; otra que se consideraba oscura, culta, retorcida, hinchada. No basta sólo con rehabilitar el segundo estilo o "culteranismo"; hoy, con los estudios de Artigas y Dámaso Alonso, especialmente, se advierte que no hay dos épocas cerradas, en que se dan el estilo popular, primero; el culto, después; sino más bien dos líneas paralelas, que en un determinado momento tienen, una u otra, más relieve e importancia, pero sin perderse la continuidad. (Valbuena Prat 1937:II, 145)

Estos son, por lo tanto, los rasgos fundamentales de la historiografía literaria liberal: en primer lugar, un mayo distanciamiento con respecto a la romántica que el que observábamos en el caso de los autores conservadores –aunque en ningún caso se produce una revolución total ni una negación explícita de sus principios–. De entre los elementos que se suavizan o que desaparecen, destaca la menor importancia del concepto de *Volksgeist* en la configuración de la narrativa histórica, y como consecuencia algunos de los géneros privilegiados por los románticos, por su carácter popular y su mayor cercanía, por lo tanto, al espíritu del pueblo, ven reducida su trascendencia.

En segundo lugar, hay una tendencia entre estos historiadores a pretender alcanzar una cierta objetividad crítica, definida como la capacidad para juzgar las obras literarias con independencia de su origen y de su ideología; en realidad, como hemos visto, no logran estos autores sustraerse a la impronta de sus propios principios ideológicos, que les influye poderosamente en sus juicios de autores y movimientos de tendencia coincidente o contraria a la propia. En cambio, este anhelo de objetividad crítica se plasma efectivamente en la recuperación de determinados autores considerados heterodoxos o no nacionales durante el siglo XIX.

7.2.- El concepto de "nación española"

Como se ha venido apuntando a lo largo de este estudio, los tres conceptos fundamentales que integran el sintagma "historia de la literatura nacional" –esto es, "historia", "literatura" y "nación"– sufren una evolución paralela, y hasta cierto punto interdependiente, en el tránsito entre el neoclasicismo del siglo XVIII y el romanticismo de comienzos del XIX. En lo que respecta al tercer miembro del sintagma, la identidad nacional, se ha discutido ya con profusión la idea del tránsito de unas identidades prenacionales, o "culto a la dinastía", como las denomina Álvarez Junco (2001:39), a un tipo de identidad que se puede llamar propiamente nacional (véase apartado 2 de este estudio). En el caso de España, la Guerra de la Independencia ha sido identificada, por Álvarez Junco entre otros, como el momento de tránsito en el que, si no se puede decir estrictamente que nazca la nación española, sí nace la idea de crear un nacionalismo español, en manos inicialmente de los sectores políticos liberales.

La labor de los historiadores se vio igualmente sacudida por esta transformación en la idea de entender y compartimentar el mundo: las historias cosmopolitas y de inspiración enciclopédica –verbigracia, los *Orígenes…* del Abate Juan Andrés (1782-1806)– dieron paso a historias nacionales, basadas en las divisiones estancas entre naciones. De hecho, es sin duda significativo que las dos primeras historias de la literatura española del siglo XIX (las de Bouterwek y Simonde de Sismondi) formasen parte de proyectos más amplios de historias de la literatura europea, -uno de ellos colectivo, el otro individual-, pero que a la vez, gracias a esa división estricta entre nacionalidades, pudieran ser desgajadas del conjunto y publicadas independientemente, sin menoscabo de su integridad.

Ahora bien, la transición entre dos paradigmas historiográficos no pudo realizarse sin vacilaciones. Historiar por primera vez, en su sentido moderno, la literatura española, exige plantearse como pregunta previa qué es la literatura española; y ésta, a su vez, reclama otra pregunta anterior: qué es lo español. Las respuestas a esta pregunta fluctuaron entre distintas posturas, sobre todo durante el siglo XIX, hasta cristalizar en una definición convencional que se mantuvo prácticamente sin discusión durante más de un siglo.

Efectivamente, los historiadores de la literatura española, en relación con su definición de la nación española –*ergo*, de su literatura– debían plantearse al menos tres

cuestiones primordiales: la cronológica (cuándo comienza a existir la literatura española), la geográfica-lingüística (qué manifestaciones, y en qué idiomas, componen la llamada "literatura española") y la de su caracterización, que es quizás la más compleja y la más trascendental, para este estudio, de las tres: decidir cuáles son los rasgos que definen a la nación española y a su literatura y cuáles, por lo tanto, son las obras que, dentro del inmenso corpus de textos disponibles, más merecen entrar en el canon como encarnaciones de lo verdaderamente español.

7.2.1.- La cuestión cronológica

La primera pregunta planteada al historiador de la literatura española debe ser, lógicamente, desde dónde empezar a narrar: dónde situar el inicio del objeto historiado, o sea, de la literatura española. Esta pregunta es solidaria, aunque no sinónima, de otra pregunta más general, como es la de en qué momento nace la nación española. De hecho, aunque algunos autores señalan diferencia o distancia entre ambos nacimientos, para la gran mayoría de ellos nación, idioma y literatura están tan inseparablemente unidos que contestar a una de las preguntas es contestarlas todas.

En efecto, ya a comienzos del siglo XIX, el planteamiento más extendido en las primeras historias de la literatura situaba el surgimiento de la nación, y por tanto de la literatura, en un momento y lugar concretos: en la Edad Media, en los reinos cristianos del norte, momento en el que surge la lengua española o castellana. Así lo encontramos en Bouterwek ("Aunque el verdadero origen de la poesía castellana se pierde en las tinieblas de la Edad Media, no puede dudarse que los primeros acentos poéticos que resonaron en el norte de la España fueron romances y canciones populares", Bouterwek 1829:25) y en Simonde de Sismondi, quien además cree que es en la Edad Media, y en las peculiares circunstancias de la Reconquista, cuando se forja el espíritu nacional, que tanto influirá en la literatura española, tanto en la zona arabizada como en la cristiana:

> Los cristianos que habían conservado su independencia en las montañas eran gente ruda, de un carácter salvaje, pero al mismo tiempo enérgico, valeroso, e inflexible, para no someterse al yugo extranjero... La dignidad castellana que admiramos hasta en el mendigo, las consideraciones y respeto que se tributan en España a todo hombre, cualquiera que sea su fortuna, han nacido sin duda en las costumbres españolas en aquella época. La forma del lenguaje, los hábitos de civilidad y de decoro, que parecen como innatos en los hijos de esta nación, han conservado hasta nuestros días esa dignidad de que hablamos. (Simonde de Sismondi, 1841:I, 8)

Conviene recordar en este punto que la elección de la Edad Media como momento de nacimiento de las naciones no es ni obvia ni accidental. No es obvia,

puesto que el siglo XVIII había intentado otra bien distinta: recordemos la *Historia literaria de España*, de los hermanos Rodríguez Mohedano (1766-1791), que comenzaba su narración con los primeros pobladores de la Península, antes incluso de la llegada de los romanos; o el *Abate Llampillas*, cuyo *Ensayo histórico-apologético* (1789) comienza con una defensa de los escritores hispano-latinos. Fueron los nacionalismos de comienzos del siglo XIX los que efectuaron, de forma sistemática la identificación de lengua, nación y estado, dando lugar a divisiones estancas y monolíticas. En el caso español, como veremos más abajo, este esquema planteaba algunas dificultades, que no fueron obstáculo sin embargo para que terminara por imponerse en la práctica totalidad de las historias literarias de este periodo.

Así, por ejemplo, otros historiadores extranjeros como Schack y Ticknor, también sitúan en este punto de la Edad Media el nacimiento de la literatura español (identificada por ellos con la castellana), si bien conceden una relación de continuidad entre los cristianos de los Reinos del Norte y los pueblos que anteriormente poblaban la Península:

> ...poblada por una raza cuya imaginación y fogoso carácter han sobrevivido a las convulsiones y trastornos que por tantos siglos la han agitado, se ve rayar en la Península Ibérica la aurora del sentimiento poético... con sus caracteres distintivos (Ticknor 1851-6: I, 8)
>
> ...un pueblo indígena, que, a pesar de su mezcla con otras razas, aún no ha perdido los rasgos distintivos de su carácter, igual al descrito en las más antiguas historias (Schack 1885:I, 87)

Y sin embargo, esa continuidad no oculta el hecho de que, para Schack como par Ticknor, la nación y la literatura española no comienzan a existir efectivamente hasta la Edad Media, momento en que nace el idioma castellano:

> La historia del teatro español, rigurosamente hablando, sólo comienza en la época en que la nación llamada España, surgió con su lenguaje especial de los restos de los diversos pueblos, que invadieron sucesivamente la Península pirenaica (Schack 1885:I,165)

De este modo, ambos autores parecen aceptar que, aunque la nación española (pre)existía desde la antigüedad, en cambio su literatura sólo nace cuando por primera vez gozan de un idioma propio, es decir, en la Edad Media.

Esta antigüedad de la nación española es más explícita y más trascendental en la *Historia Crítica* de Amador de los Ríos, el único historiador del siglo XIX que, quizás por ser el primero de origen español, o quizás por su propia formación como historiador, ofrece una definición cronológicamente diversa de la nación española. Así,

Amador llega hasta el punto de situar en los pueblos prerromanos el origen de la nación, y el de la literatura española en el contacto de los nativos con la civilización romana:

> He aquí, pues, lo que sucede con la literatura española: sus verdaderos orígenes arrancan de aquel grande acontecimiento, porque sólo bajo el manto de los Césares despiertan los ingenios españoles (Amador de los Ríos 1861-5: I, 29)

De ahí que, una vez establecido este inicio, la amplísima *Historia Crítica* de Amador de los Ríos repase la obra de los autores hispanolatinos, los escritores cristianos de la Alta Edad Media así como los escritores hispanoárabes e hispanojudíos. Esta concepción ahistórica de la nación española (que parece existir eternamente, a pesar de que el propio Amador rechaza las narraciones míticas en torno a su nacimiento) no es gratuita: a lo largo de las dilatadas páginas que siguen, el historiador, con evidente afán patriótico, intenta demostrar que los rasgos arquetípicos de la literatura española no se deben a su "contaminación" por otras razas y culturas, sino que son autóctonos, y pueden detectarse en los autores hispanolatinos y latino-eruditos anteriores a la entrada de los árabes en la Península.

Sin embargo, esta antigüedad de la nación española se ve matizada más adelante, cuando el propio Amador concreta el momento de nacimiento de la nación española "propiamente dicha":

> Fórmase en esta lucha [la Reconquista] el pueblo español propiamente dicho... ella es el campo siempre abierto, donde se fortalecen sus creencias, donde nace y florece su patriotismo, donde se crea, finalmente, su carácter (Amador de los Ríos 1861-5: I, XCIX)

Esta actitud de Amador se reproduce tímidamente en Fitzmaurice-Kelly, quien construye su historia a partir de la romanización de la Península, pese a lo cual ya denomina "españoles" a los pueblos prerromanos: "La tradición literaria española es enteramente latina. Vencidos por las legiones romanas, los españoles tomaron su revancha haciéndose maestros en el idioma e invadiendo la capital de sus vencedores" (Fitzmaurice-Kelly 1901:2). Sin embargo, en la historia de Fitzmaurice-Kelly esta postura carece de las derivaciones posteriores a que hacíamos referencia en el caso de Amador, y no pasa de ser una mera introducción o antecedente de la verdadera historia de la literatura española; de ahí, también, que los escritores previos a la aparición del romance castellano se recorran en apenas tres páginas, de modo que ya el segundo capítulo se centra en los primeros escritos literarios en romance (el *Auto de los Reyes Magos*, el *Poema del Cid*...).

Así, lo que a principios del siglo XIX era una cuestión aún abierta y moldeable, a comienzos del siglo siguiente se ha convertido ya en un lugar común: la nación española nace con el idioma castellano, es decir, en la Edad Media, en los reinos cristianos de la cornisa norteña, y su aparición y configuración está unida a la lucha contra el invasor musulmán. Poco valió en contra de esta poderosa corriente la posición contraria de Menéndez Pelayo, quien por formación y por gusto sentía de forma especial la necesidad de implicar a la literatura clásica, en especial la hispano-latina, con la posterior literatura española (que, como veremos más abajo, no se limita a la castellana):

> Bien sé que los principios son en todas las cosas áridos y enfadosos y que es mucho más cómodo y hasta artístico (si el arte de la historia fuera como el de un poema o una novela) comenzar a la manera de Ticknor (en otras cosas tan loable) con un capítulo en que se describiese el amanecer de la poesía castellana entre arremetidas y algaradas, entrando *ipso facto* y sin más explicación en el *Poema del Cid*. Pero si semejante traza y disposición puede satisfacer a una *young lady* britana que por recreación y deporte tomó en manos el libro de Ticknor, ha de causar forzosa extrañeza a quien busque la razón y fundamento de los hechos y se encuentre con disertaciones sobre un poema escrito en una lengua de cuyos orígenes no se ha hablado, en un ritmo que no se sabe de dónde viene y en alabanza de un héroe celebrado antes en cantos latinos y en libros históricos de que se le da ninguna o muy breve noticia. Por tales razones he juzgado oportuno seguir el buen ejemplo del señor Amador de los Ríos (mi maestro de dulce memoria) comprendiendo en el programa la literatura hispano-latina y las tres vulgares en toda su extensión y desarrollo. (Menéndez Pelayo 1878:11)

Pese a la gran influencia de Menéndez Pelayo en los historiadores posteriores, muy pocos coinciden en esta amplia visión de la literatura española que muestra su maestro. No lo hace, por supuesto Cejador, cuya *Historia de la literatura castellana* sólo incluye las obras escritas en dicho idioma, pero tampoco los manuales de enseñanza del primer tercio incluyeron a los escritores anteriores a la Edad Media: ni Jünemann ("Nacida en el siglo XII, crece la literatura española, hasta llegar a su apogeo en los siglos XVI y XVII; decae hasta casi morir en el XVIII; renace vigorosa en el XIX", Jünemann 1913,3), ni José Rogerio Sánchez, quien tiene dudas sobre el origen geográfico, pero no sobre el cronológico:

> Así como no puede con rigor histórico decirse que la nacionalidad española, o sea la reconquista, empieza en un solo punto de los Pirineos, sino que está demostrado que hubo varios focos iniciales que coadyuvaron a la obra de Pelayo, del mismo modo no aparece un romance español único, sino que con escasa diferencia cronológica vemos surgir las *hablas*. (Sánchez 1915:25)

Tampoco la gran mayoría de los manuales que se ajustan al plan de estudios de 1927 incluyeron capítulos dedicados a la literatura anterior a la Edad Media, situando por tanto el origen de la literatura española en el momento de nacimiento de las lenguas

romances. Así por ejemplo Tomás H. Redondo ("eso mismo ocurre en nuestra Literatura, en la que el primer documento literario conservado es el *Cantar de Mío Cid*, de mediados del siglo XII", Redondo 1929:13) o Alonso Cortés ("El primer periodo [de la literatura española]... comprende desde los primeros monumentos literarios (siglo XII) hasta don Alfonso X el Sabio...", Cortés 1930:1). Antonio de Roxas, de forma muy significativa, distingue (sin explicar muy claramente por qué) entre "historia de la literatura *en* España" e "historia de la literatura española":

> Desde el punto de vista del idioma, la Historia literaria de España, mejor dicho, la Historia de la Literatura en España y sus antiguas posesiones, comprende: A) Literatura Hispano-Latina; B) Literatura Hispano-judía; C) Literatura Hispano-Arábiga; Ch) Literatura Española y Literatura Hispano-Americana; D) Literaturas regionales: a) Catalana; b) Gallega... En la Historia de la Literatura Española, donde entran sólo obras compuestas en idioma Español, hay que distinguir cuatro grandes épocas: A) Orígenes de la Literatura Española; B) Edad de oro de la Literatura Española: Siglos XVI y XVII: Casa de Austria; C) Prosaísmo de la Literatura Española: Siglo XVIII y primer tercio del XIX: La Casa de Borbón, hasta la muerte de Fernando VII; Ch) Desde el Romanticismo hasta el día. (Roxas 1928:12)

Sólo unos pocos autores, escapando a la tendencia dominante, incluyen apartados –siempre breves– sobre los autores hispano-latinos. Así por ejemplo Salcedo Ruiz (1910) dedica un capítulo a los "antecedentes pre-romanos de nuestra literatura" y otro a la literatura hispano-latina, que por lo tanto considera propiamente española, aunque más adelante, llevado por la costumbre y cayendo en cierta incoherencia, afirme que "El más antiguo monumento conocido de nuestra poesía es la *Gesta de Mio Cid el de Vivar*" (Salcedo Ruiz 1910:38).

Lo mismo que decimos de los manuales puede decirse también de las últimas historias de la literatura anteriores a la Guerra Civil: Romera Navarro sitúa los "orígenes de la literatura española" en los siglos XII y XIII", del mismo modo que Chabás, quien, pese a tener una visión mucho más amplia de la nación española y de su literatura, como veremos, sigue excluyendo de ella a los autores anteriores a la Edad Media: "...podría afirmarse que la literatura castellana data del siglo XII. (Juan Chabás 1933:7). Lo mismo sucede con Valbuena Prat, cuya historia de la literatura española comienza, significativamente, sin introducción ni prólogo donde se expliquen sus planteamientos generales, con un capítulo titulado "Los orígenes del castellano".

Tanto la trayectoria que hemos dibujado en las páginas precedentes como este último caso son significativos: demuestran que la cuestión sobre los orígenes de la nación y la literatura españolas, que a finales del siglo XIX era una pregunta de

respuesta variable –con dos tendencias principales, una que sitúa su nacimiento en la Hispania latina, o incluso antes; otra que lo retrasa hasta el nacimiento del idioma español en la Edad Media-, es ya en el primer tercio del siglo XX un debate que no sólo se ha cerrado, sino que algunos autores, como el propio Valbuena Prat, ni siquiera se sienten en la obligación de planteárselo, al menos expresamente. Ello no dice nada, obviamente, sobre la verdad o falsedad de la respuesta adoptada (si es que existe una respuesta adecuada sobre el nacimiento de una nación o de una literatura), pero sí mucho de modo cómo la historiografía –literaria, en este caso– se va configurando y estableciéndose, a lo largo de todo un siglo, alrededor de un determinado concepto de la identidad nacional.

7.2.2.- Extensión geográfica, lingüística y cultural de la nación española

Como hemos comenzado a ver en el apartado anterior, y continuaremos explicando en éste, para los historiadores literarios, más aún que el territorio, es el idioma el criterio fundamental que marca exclusiones e inclusiones, es decir, los límites externos del objeto historiado. En el caso de la literatura española, sin embargo, al igual que sucedía con el criterio cronológico, existen dos tendencias fundamentales: una que tiende hacia la reducción, es decir, a identificar la literatura española con lo escrito en castellano, y otra que tiende a la amplificación, incluyendo también a los autores hispano-latinos, hispano-árabes, hispano-judíos, y también las obras escritas en gallego o catalán.

Obviamente, existe una relación entre la extensión cronológica y la extensión lingüística, aunque no se trata de una relación unívoca: los autores que sitúan el nacimiento de la nación española en la antigüedad clásica, necesariamente aceptarán que pertenecen a la literatura española obras no escritas en castellano; ahora bien, entre los que optan por la Edad Media como momento de su surgimiento, algunos historiadores insistirán en identificar lo español con lo castellano, mientras que otros autores incluirán también obras escritas en árabe, hebreo, latín, catalán o gallego, aunque siempre, como veremos, el centro organizador de las historias es la literatura castellana.

Las primeras historias del siglo XIX, por influencia de la identificación entre nación e idioma a la que hacíamos referencia más arriba, escritas además por extranjeros cuyo conocimiento de las literaturas españolas no castellanas quizás no fuera excesivo, identifican sin matices a la literatura española con el idioma español.

Así sucede en Bouterwek, que en su estudio de la literatura medieval sólo incluye las obras escritas en castellano, y quien considera que este dialecto debía ser intrínsecamente superior al resto de lenguas peninsulares:

> Pero sin duda la grata lengua de los trovadores [catalán y valenciano] debió de carecer de perfección. De lo contrario, los poetas de Cataluña no se hubieran convertido tan rápidamente en prosélitos de la lengua castellana... La falta de perfección de la lengua de los trovadores pudo deberse asimismo a las fluctuaciones entre sus distintos dialectos. (Bouterwek 1829:14, nota 3)

Muy similar decisión toma Sismondi, para quien "la más poderosa de las monarquías españolas era la de Castilla, que ha recibido en herencia las conquistas, la grandeza y la gloria de los demás estados de la Península, y que por lo mismo merece más atención." (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 83), y que de hecho no incluye ningún autor ni obra catalana, gallega, hispano-árabe ni hispano-latina en su obra –como tampoco lo hacen sus traductores y comentaristas, quienes, sin embargo, sí amplían la obra del ginebrino en otros aspectos[224]-; algo similar sucede en la obra del Conde de Schack (1885), donde las literaturas catalana y gallega están totalmente ausentes.

La misma identificación de la literatura española con la castellana se produce en la obra de Ticknor, quien cree justificado afirmar que "Muy difícil es, por no decir imposible, designar con precisión la época en que nació la poesía española, o hablando con más propiedad, castellana" (Ticknor 1851-6: I,15), si bien después de dedicar dos capítulos (I, XVII y I, XVIII) a las literaturas provenzal y catalana. Al igual que Sismondi, Ticknor también considera que el motivo para esta superioridad debe buscarse en la propia configuración de las lenguas:

> El cambio no fue por cierto ni injusto ni inoportuno: la lengua del Norte era en aquel tiempo más llena, robusta y rica en idiotismos, y bajo todos los conceptos más apta y adecuada que los dialectos del sur, para ser la lengua nacional (Ticknor 1851-5: I, 362)

Los autores considerados hasta ahora comparten, por lo tanto, dos elementos fundamentales: consideran que la literatura española sólo comienza en la Edad Media; e incluso después de ese momento, creen que la literatura escrita en castellano es la que merece ocupar el lugar central, cuando no ser tratada en exclusiva, ignorando en cambio casi completamente las literaturas escritas en catalán o gallego, y la hispano-árabe, hispano-latina (que continuó existiendo durante la Edad Media) o hispano-judía. En cambio, Amador de los Ríos, que como hemos visto aboga por una antigüedad muy superior de la nación, y por tanto de la literatura española, considera por ello como

[224] Véase apartado 6.2 de este estudio.

propiamente españoles textos escritos en latín, en árabe y en hebreo; por autores cristianos, musulmanes y judíos; y por último, ya a partir de la Edad Media, obras escritas en castellano, catalán (o provenzal) y gallego. Así, a un concepto cronológicamente amplio de España corresponde uno igualmente amplio en cuanto a la extensión, no ya geográfica, sino lingüística, religiosa y cultural.

Y pese a ello, la misma tendencia reductora que operaba en la *Historia Crítica* en cuanto a la cronología (recordemos que situaba en la Reconquista el nacimiento del pueblo español "propiamente dicho") se repite también en el ámbito lingüístico y geográfico: así, la España Central y el castellano se ven privilegiados, aunque el resto de lenguas y regiones tengan su representación en la obra:

> ...aunque semejante desarrollo, que hemos procurado caracterizar en todas sus relaciones, se ha operado principalmente en la España Central y teniendo por intérprete la lengua castellana hablada en tan diversas comarcas, no es lícito olvidar la correspondencia legítima que halla en las regiones de Oriente y Occidente, donde hemos visto formarse dos diferentes dialectos, aspirando al par a constituir dos distintas literaturas (Amador de los Ríos 1861-5: IV,102)

La razón de dicha superioridad, en este caso, no es lingüística (como apuntaba Bouterwek), sino geopolítica, o para ser más exactos, de mayor identificación con la identidad cultural española, con el *Volksgeist*: "Cabe a la España Central, que había adoptado por término de expresión la lengua castellana, la gloria de reflejar más poderosamente y con un fin más general aquella múltiple cultura" (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 151). De esta forma, aunque admite dentro del calificativo de "literatura española" una muy amplia variedad de textos, reserva el centro simbólico para las producciones castellanas, con lo cual su postura se encuentra más cercana de lo que aparentaba con respecto a los historiadores anteriores.

Un ejemplo aún más explícito de la limitación del concepto de "literatura española" lo encontramos en la historia de Rodríguez Miguel, quien igualmente distingue entre el "sentido amplio" del concepto –que incluiría a todas las obras escritas en España, sea cual sea su lengua de expresión-; y el "sentido estricto", según el cual sólo pueden considerarse españolas las obras escritas en castellano –que serán, de hecho, su objeto de estudio:

> No es nuestro propósito ocuparnos de la Literatura Española en el amplio sentido de tal denominación. Ni la fragmentaria literatura de los primitivos tiempos, así como la hispano-latina, la latino-eclesiástica, hispanoárabe y semita, ni las que se apellidan literaturas regionales, que emplean el idioma distinto del castellano, van a ser objeto de nuestro estudio, que se consagra únicamente al de las producciones escritas en castellano, desde su origen hasta finalizar el siglo XVIII. (Rodríguez Miguel 1892,7)

La *Historia de la Literatura* de Fitzmaurice-Kelly, por su parte, desarrollaba planteamientos similares, aunque mucho más modestos, a los de Amador de los Ríos: consideraba que la nación española había nacido en la Antigüedad, y por tanto incluía

(si bien brevemente) a los autores hispanolatinos en su obra. Sin embargo, una vez alcanzada la Edad Media, el castellano se hace con todo el interés del historiador. Los vascos sólo son mencionados al comienzo de la obra, y para declinar su tratamiento por la total ausencia de literatura; como obra catalana sólo se menciona el *Libro de los Trabajos de Hércules* de Enrique de Villena, cuyas obras castellanas se comentan por extenso; y las *Cantigas* de Alfonso X se comentan con el siguiente párrafo:

> Tales *Cantigas*, en número de cuatrocientas veinte, poco más o menos, no pertenecen a la literatura castellana, puesto que están escritas en gallego, lengua que han empleado bastantes autores castellanos; pero no podemos dejar enteramente a un lado un monumento de semejante importancia (Fitzmaurice-Kelly 1901: 40)

En cambio, los escritores hispanoamericanos, salvo muy contadas excepciones, están ausentes de su historia, hasta la aparición de la figura de Rubén Darío, la primera en la que la influencia viaja desde América a España, en vez de

> Hasta ahora, hemos omitido adrede a los autores modernos que, a pesar de escribir en castellano, no son de nacionalidad española por nacimiento o adopción... Ha sido forzoso omitir varios nombres célebres... Todos ellos pertenecen a la tradición literaria española, pero según parece, ninguno vio la Península... Cualquiera que fuese su originalidad, no habrían podido ejercer influjo en la literatura española. Las condiciones de la vida moderna lo han trastornado todo. El día de hoy, en todos los pueblos, la literatura se asimila rápidamente elementos nuevos que proceden de fuera. Muchos autores americanos han pasado largos años en Madrid: un poeta de América central es el reconocido jefe de un nuevo movimiento poético que se dibuja desde hace algunos años. (Fitzmaurice-Kelly 1901:453)

Menéndez Pelayo en su ya mencionado "Programa de literatura española" (1878), en cambio, se muestra radicalmente contrario a realizar particiones por idiomas en la literatura española, hasta el punto de incluir bajo el calificativo de "españolas" a todas las lenguas habladas en la Península, las cuales forman parte de la literatura española merced a una unidad superior, la nacionalidad[225]:

> Españoles fueron en la Edad Media los tres romances peninsulares: los tres recorrieron un ciclo literario completo, conservando unidad de espíritu y parentesco de formas en medio de las variedades locales. Eran tres dialectos hijos de la misma madre, habla dos por gentes de la misma raza, y empeñadas en común empresa. Las tres literaturas reflejaban iguales sentimientos y parecidas ideas, y recíprocamente se imitaban y traducían y cedieron el mismo paso a extrañas influencias. (Menéndez Pelayo 1878:6)

[225] Véase lo que afirma poco después: "No desconozco, ni en modo alguno niego, la importancia de la lengua como prenda de nacionalidad y signo de raza, pero creo que la lengua no es más que la vestidura de la forma. Ni lo sustancial ni lo formal lo da la lengua sino el estilo, comprendiendo bajo esta palabra todo el desarrollo mórfico necesario para que la concepción artística deje de ser idea pura." (Menéndez Pelayo 1878:9-10)

Lo mismo afirma el santanderino de la literatura latina, tanto la hispano-latina clásica como la latina-eclesiástica (Menéndez Pelayo 1878:10), lo cual es comprensible teniendo en cuenta su clasicismo estético. Incluso, Menéndez Pelayo va más allá que lo que nunca fueron los historiadores del siglo XIX, al afirmar que la literatura portuguesa, en su conjunto, debe formar parte de la historia de la española:

> Mucho puede la lengua, pero no basta a partir en dos a un escritor Gil Vicente, Sá de Miranda, Camoens, Corte-Real, Gallegos, Melo..., escriben con el mismo espíritu y emplean las mismas formas en portugués que en castellano, con igual desembarazo manejan un instrumento que otro: a veces los dos en una misma composición. ¿Tomaremos un trozo y dejaremos lo demás? ¿No sería incompleto y casi inútil ese estudio parcial, cuando para quilatar el mérito de un escritor y seguir los pasos de su ingenio, es fuerza tener a la vista el conjunto de sus lucubraciones, y relacionarlas y compararlas? (Menéndez Pelayo 1878:7)

Más dudoso se muestra en cambio con respecto a si se deben considerar como españoles a los autores hispano-judíos e hispano-árabes. La razón por la que finalmente los incluye es su prolongado trato con la nación española, durante el cual sin duda se produjeron influencias mutuas; sin embargo, estas literaturas no son españolas estrictamente hablando, debido a las diferencias raciales y culturales que las separan, por lo que se les dedica un espacio proporcionalmente menor:

> Mucho he dudado (ingenuamente lo confieso) y aún al presente dudo, si incluir a los escritores judíos y musulmanes. Por una parte es evidente que su larga residencia en nuestro suelo los hizo españoles, y que su cultura se modificó más o menos por el trato con los mozárabes hasta distinguirse bastante en sus caracteres, de la poca o mucha que trajeron de Oriente. Nadie dudará que sus glorias nos pertenecen, y que ellos tienen derecho a sonar en la historia de nuestra cultura, siquiera como elemento antitético. Además, aunque su influjo en la amena literatura de los pueblos cristianos no fuera tan grande como en otros tiempos se imaginó, tampoco ha de negárseles el papel de medianeros en la transmisión de ciertos géneros como el didáctico-simbólico, aparte de la influencia en lo científico y filosófico, que nadie pone en duda, y que no dejó de trascender, en bien o en mal, a las letras humanas. Hay sin embargo, tan radicales diferencias de religión, de raza y de lengua entre esos dos pueblos semíticos y la población cristiana y latina de la península, que su historia literaria, intercalada en la nuestra, había de parecer, si no cosa extraña y pegadiza, episodio demasiado largo y propio para romper la unidad y armonía del programa. En tal duda y desconfiando siempre del acierto (pues casi tenían igual peso en mi ánimo las razones favorables que las adversas) he adoptado un término medio que quizá no contente a nadie. En tres lecciones y con el título de influencias semíticas hago breve recopilación de los principales géneros cultivados por árabes y hebreos y fíjome sobre todo en los que fueron o pudieron ser imitados por los cristianos. (Menéndez Pelayo 1878:11-12)

Las opciones planteadas por Menéndez Pelayo son por lo tanto similares a las de Amador de los Ríos: es cierto que lo castellano es el núcleo o el centro de lo español –en historia política como en historia literaria-, y como tal se manifiesta en su programa de literatura española, en el cual, a partir de la Edad Media, la literatura escrita en este

idioma es claramente dominante; sin embargo, a este núcleo se le agregan complementos de una extensión nada desdeñable, sobre todo comparados con su total ausencia en gran parte de las historias literarias de la época: capítulos dedicados a las literaturas semíticas, a los textos hispano-latinos, a la literatura catalana y galaico-portuguesa...

En cambio, un programa similar compuesto por su otro maestro Milá y Fontanals y publicado en *Principios de Literatura General y Española* (1873) poco antes de que M. Pelayo redactara el suyo, sigue caminos muy distintos, al identificar completamente literatura española y lengua castellana, obviando todo precedente anterior al siglo XII, e incluyendo sólo muy breves apartados destinados a las demás literaturas de la Península.

No fue, por lo tanto, como estamos viendo, Menéndez Pidal quien inventó la identificación de España con Castilla, pero sí quien la consagró definitivamente en el cambio del siglo XIX al siglo XX. Sus obras, en efecto, parten del principio fundamental de que fue Castilla, y no León ni ningún otro reino o región, la que encabezó el proceso de unificación, y la que por tanto alberga los rasgos más propios del espíritu nacional español –que se manifestaron profusamente en su literatura. Así lo expresa Menéndez Pidal:

> Es cierto que Castilla, sobre todo desde el siglo XIII, sobresalió entre las otras comarcas hermanas por ver las cosas que atañen a la vida total de España con una vehemencia y generosidad superiores, y es cierto que, desde el siglo XV, logró y dirigió la unificación política moderna. Por eso se cree que la idea de España es una invención castellana y hasta entre los doctos en historia está arraigada la opinión de que durante la alta Edad Media no había ni asomos de un concepto unitario en la Península. (Menéndez Pidal 1929:31)
>
> Castilla, más evolutiva, más innovadora que León, podía, mejor que éste, servir de guía a España en el momento de renovación que representa el siglo XI. (Menéndez Pidal 1929:57)
>
> Por eso la historia de la materia épica castellana nos permite considerar la historia entera de la literatura española, uno de cuyos caracteres distintivos es precisamente esta armoniosa unidad de inspiración. (Menéndez Pidal 1909a:12)

De esta forma, la poesía épica medieval castellana, género que ocupa una buena parte de los análisis de Menéndez Pidal, se convierte en representante de toda la literatura española, es decir, en la literatura española por antonomasia:

> La poesía épica española es en su origen concretamente castellana; castellanos son todos sus héroes primitivos: el conde Fernán González, los infantes de Lara, el conde Garci-Fernández, el infante García y el Cid. Los poemas que cantaban a estos héroes fueron compuestos primitivamente en los siglos X, XI y XII, y luego, renovados y refundidos hasta en el siglo XV. (Menéndez Pidal 1909b:13)

En el campo de los manuales de enseñanza y de las historias de la literatura del primer tercio del siglo XX, una vez más, y pese a la gran influencia de Menéndez Pelayo en otros aspectos, la tendencia dominante está mucho más próxima al programa de Milá y Fontanals o a los postulados pidalianos: las literaturas en otras lenguas peninsulares distintas al castellano, cuando aparecen, lo hacen a modo de mero complemento o antecedente, con una importancia que va de lo secundario a lo anecdótico. Un ejemplo lo tenemos en Ángel Salcedo Ruiz, quien, pese a que al comienzo de su *Resumen histórico-crítico de la literatura española* afirma con espíritu comparatista que "es imposible conocer, ni aun elementalmente, la particular de ninguna nación sin tener, ante todo, una idea clara de sus relaciones con las otras" (Salcedo Ruiz 1910:7), sin embargo renuncia, aduciendo motivos de espacio, a incluir en su obra la historia de ninguna otra literatura que no sea la castellana:

> Lo que no ha sido materialmente hacedero es comprender, dentro de los límites de la obra, siquiera hubiera sido de un modo somero, las literaturas regionales, ni las hispanoamericanas, complemento de la castellana, como hubiera sido nuestro deseo; pero de satisfacerlo hubiese resultado el libro voluminoso en demasía. (Salcedo Ruiz 1910:8)

Lo mismo sucede en Rogerio Sánchez, quien califica al castellano como lengua nacional, de donde se deduce que la literatura nacional es igualmente la castellana (única de la que se ocupa), justificando a partir de la propia historia esta decisión:

> Verificada la unión política, y siendo Castilla el núcleo de esta nacionalidad, el Estado español que más había hecho por la unidad de la patria y más intereses había sacrificado a tan alta empresa, y siendo, por último, el que cupo sobrevivir a todas las demás manifestaciones nacionales, su lengua fue el idioma nacional, la del Estado español. (Sánchez 1915:31)

Mención aparte merece la *Historia de la lengua y literatura castellana* de Cejador y Frauca, cuyo planteamiento es como ya hemos visto distinto al del resto: en efecto, opta Cejador por una delimitación de su objeto de trabajo distinta a la de los demás historiadores: al hablar de "literatura castellana" y no de "literatura española", está optando por emplear la lengua de composición como único criterio de selección de las obras. De ahí que incluya, aunque en un claro segundo plano con respecto a los españoles, a los "autores hispano-americanos", que, en el resto de historias ocupan un lugar muy secundario –si es que ocupan alguno-, con breves menciones a Sor Juana Inés de la Cruz o a Rubén Darío.

En otros casos, como en el manual de Hurtado y Palencia (1921), se mantiene la línea establecida, y la mención de las literaturas hispano-latina, hispano-judía, hispano-

árabe y catalana se reducen a un capítulo cada una; en la *Historia* de Romera Navarro (1928), como en la de Valbuena Prat (1937) apenas se menciona obra alguna que no fuera escrito en castellano, y Sor Juana Inés de la Cruz y Rubén Darío son los aislados representantes de la literatura hispanoamericana. Juan Chabás, igualmente, se disculpa por no incluir en su *Breve historia* otras literaturas aparte de la castellana:

> La breve extensión forzosa de este libro hacía más difícil aún el conseguirlo. No he podido, en gracia a esa brevedad, ni hacer mención de la literatura catalana ni de la americana. De aquélla he preferido omitir toda referencia para no desvirtuar ni su carácter ni su volumen. De la última me limité a las citas indispensables para mejor conocimiento de nuestras letras. (Chabás 1933:3)

La evolución de la historiografía literaria española en este aspecto es, por lo tanto, muy similar al anterior: los primeros románticos alemanes introdujeron una visión de la nación y la literatura españolas en la que lo castellano –geográfica y lingüísticamente– era el elemento central, por no decir el único; esta visión fue contestada por algunos de los filólogos españoles del siglo XIX (principalmente, Amador de los Ríos, y también su discípulo Menéndez Pelayo); sin embargo, la corriente historiográfica ya se había establecido, y más aún cuando, a finales de siglo, Menéndez Pidal la articuló en el conjunto de sus teorías y estudios sobre la épica medieval, explicando a través de esa centralidad castellana los rasgos fundamentales de la nación española, transparentados en su literatura. A partir de ese momento, la tendencia a la reducción ya no tendrá contrapartida: a lo máximo, algunos historiadores se contentarán con incluir capítulos introductorios sobre la literatura producida en la Península Ibérica con anterioridad a la Edad Media, o la producida después de la Edad Media en idiomas distintos al castellano.

7.2.3.- El *Volksgeist*, "espíritu nacional" o "carácter del pueblo"

Quizás sea innecesario recordar que, de acuerdo a la teoría herderiana, adoptada por los Schlegel e importada a España por Böhl de Faber (apartado 5.2), la literatura es un medio privilegiado de expresión del carácter del pueblo; o dicho de otra manera: sólo será verdadera aquella literatura que exprese el *Volksgeist* de la nación en que se ha creado. De esta forma, si las decisiones de los historiadores descritas en los dos apartados anteriores delimitan los límites externos de la literatura española, la caracterización del pueblo español, y por ende de su literatura, marca los límites interiores, los distintos niveles concéntricos que van desde la periferia, e incluso la

heterodoxia, hasta el centro del canon, al que se accede, no está de mal recordarlo, por valores estéticos, quizás, pero sobre todo por representatividad nacional.

Es importante señalar, por otra parte, que estas características del *Volksgeist* nacional son a la vez deducidas e impuestas al corpus de obras literarias que se estudian. O quizás sea más exacto decir que los historiadores afirman deducir su caracterización de la nación *a posteriori*, pero lo que hacen es partir de una configuración determinada *a priori*, y buscar luego a través de la inmensidad de la historia literaria, aquellos autores y obras que mejor se adaptan a dicha configuración. Véase esta significativa afirmación de Gil de Zárate al comienzo de su manual, donde se aprecia que es la identificación del espíritu nacional la que condiciona la posterior lectura de las obras literarias, y no al revés: "Una vez encontrados estos caracteres, recorramos ya la historia de nuestra literatura, y veremos cuándo los ha tenido y cuándo se ha apartado de ellos" (Gil de Zárate 1844:I, 15); o éstas otras de Simonde de Sismondi y de Fernández Espino respectivamente:

> Es necesario penetrarse profundamente de su espíritu, y de ese carácter peculiar que la distingue, antes de juzgar las obras que ha producido; y sería un gran desacuerdo criticar a la luz de las reglas que prescriben las poéticas francesa, e italiana, producciones hijas de un sistema absolutamente distinto, y de ingenios que no las han conocido, o las han desechado. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 2)
>
> Esta obra no tiene por objeto la narración y examen de todos los escritores, sin distinción de mérito, que forman el innumerable catálogo de nuestros sabios e ingenios, sino el estudio de los que dan carácter al espíritu español. (Fernández Espino 1871,XVI)

También Amador de los Ríos afirma tajante que su evaluación de las obras literarias no se basará en criterios formales, sino en los contenidos de dichas obras, y en su mayor o menor adecuación al espíritu nacional: "No será parte a deslumbrarnos el brillo de ninguna forma, examinándolas todas con la misma imparcialidad y predilección, y procurando siempre descubrir y sorprender el espíritu, el sentimiento dominante que bajo ellas se esconde" (Amador de los Ríos 1861-5:I, XCVI).

La identificación apriorística del *Volksgeist* de una nación determinada, no tan evidente como quieren hacer ver los propios historiadores, y su aplicación subsecuente a la investigación histórica, se hace particularmente evidente por el hecho de que, con un mismo corpus de obras –sólo ampliado por nuevos descubrimientos filológicos, y convenientemente delimitado en su extensión y cronología-, los investigadores sean capaces de dibujar caracterizaciones muy diversas de dicha nación, llegando hasta el punto de afirmar, como vamos a ver en las páginas siguientes, caracteres que resultan incompatibles u opuestos, como la "tendencia a la imaginación" y el "realismo", si bien

en este aspecto, como en los dos estudiados en los subapartados anteriores, a medida que avanza el siglo se produce una fosilización de los rasgos prototípicamente asignados a la raza y a la literatura españolas.

Por otra parte, la literatura española no era una literatura cualquiera dentro del concierto de literaturas europeas, en la teoría romántica; de hecho, en su opinión, España es un representante privilegiado de la relación antes señalada entre literatura e identidad nacional: recordemos la tan citada frase de Schlegel, según la cual "en cuanto a nacionalidad, ocupa la literatura española el primer puesto" (Cejador y Frauca 1915-22:I,XIII)[226]. Esta idea, la de que la literatura expresa el *Volksgeist*, y la de que ninguna literatura lo expresa con más fuerza que la española, está presente por supuesto en las obras de los primeros historiadores alemanes, y en el resto de los extranjeros: Bouterwek, Sismondi, Schack...

Comienza a forjarse así uno de los tópicos historiográficos románticos que resultarán fundamentales en la configuración del canon español a lo largo del siglo XIX: el de que la mejor literatura es la más nacional, y que ésta suele coincidir con la creada por el pueblo, es decir, con la literatura popular como opuesta a la literatura culta o erudita. Schack presenta así esta doble idea:

> ...la poesía verdaderamente genial y original sólo da frutos sabrosos arraigándose en el suelo de la nacionalidad (Schack 1885:I,43-4)
>
> En las épocas afortunadas, las naciones aplauden espontáneamente sólo lo bello, y las obras dramáticas, de acuerdo en todo con el espíritu del pueblo, crean sólo lo grande y lo verdadero (Schack 1885:I,56)

La idea romántica de la relación entre literatura e identidad nacional –en general y en el caso concreto de la literatura castellana– se introdujo en España ya a principios del siglo XIX, como hemos visto en los apartados 5.1 y 5.2 de este estudio, en primer lugar a través de la polémica calderoniana entre Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín Mora, pero también a través de los estudios y ensayos de Agustín Durán sobre el teatro español (1828) y sobre el romancero (1849-50). Por ello, es natural que también se introdujese en las primeras historias y manuales escritas por españoles, todas ellas de inspiración romántica. Así, por ejemplo, Amador de los Ríos insiste en la inseparable unión de espíritu nacional y literatura:

> Identificada [la poesía española] con el carácter y el sentimiento nacional, se halla en estrecha armonía con las costumbres, con las creencias, con las necesidades, con los triunfos del pueblo castellano (Amador de los Ríos 1861-5: I,XCVI)

---

[226] Cita que también introduce Amador de los Ríos en su *Historia crítica*: "Bajo el aspecto de la nacionalidad ocupa la literatura española el primer puesto" (1861-5:II, 302)

Y Gil de Zárate, en su *Manual*, insistirá en la misma línea –aunque obviando esta vez la segunda parte de la ecuación, es decir, la identificación de lo nacional con lo popular[227]:

> El arte del escritor consiste en producir obras que al mérito literario reúnan el indispensable espíritu de nacionalidad, y pecará siempre quien desatienda cualquiera de estas dos cualidades, porque entonces no podrá satisfacer a la vez al sabio concienzudo y al pueblo menos culto. (Gil de Zárate 1844:I, 10)

No es necesario repasar una por una todas las historias de la literatura española escritas en el XIX para darse cuenta de que el tópico se mantiene vivo y estable durante todo el siglo, e incluso hasta el comienzo del siglo XX. Así, por ejemplo, la historia de Cejador y Frauca puede considerarse como un heredero tardío de esta concepción romántica, con una especial insistencia, más extrema aún que la de los propios románticos, en la idealización del elemento popular, que se convierte así en la única medida de la belleza:

> Lo nacional es lo único natural y grande en cada pueblo. Tal es la razón de mi criterio, que pudiéramos llamar democrático y que no es mío, sino de la ciencia y de la estética moderna, para la cual vale más un cantar enteramente popular que el mejor poema erudito, si no es popular a la vez. (Cejador y Frauca 1915-22:I,XIII)

No todos los autores continuaban en esa época –primer tercio del siglo XX– defendiendo las teorías románticas respecto al *Volksgeist* y su expresión en la literatura, al menos, no de manera consciente y expresa. Resulta casi simbólico que la primera historia de la literatura del nuevo siglo, la de Fitzmaurice-Kelly, apenas insista ya en la idea del "espíritu de la nación o de la raza", y que no emplee el adjetivo "nacional", como se venía haciendo hasta entonces, con un sentido valorativo. Después de él, ni Romera Navarro ni Valbuena Prat, por citar sólo dos de los historiadores más significativos, incluirán al comienzo de sus historias una caracterización de la nación española como la que solía encabezar las historias románticas. Otros, como Juan Chabás, lo hacen para remarcar precisamente lo complejo de delimitar unos caracteres monolíticos para la literatura hispánica:

> España es hoy, con todas las características de un país europeo, una nación llena de peculiaridades, que tanto por su literatura como por su historia y su vida contemporánea, y aun por su geografía, se distingue de todas las demás, recortando su gesto con el marco de varias líneas típicas... Con decir todo esto no queda definido el carácter del pueblo español: sólo el pretenderlo fuera empresa demasiado difícil en los límites de pocas líneas. (Chabás 1933:5)

---

[227] Dejamos aquí apuntada esta correlación de lo nacional y lo popular, a la que volveremos con mayor detenimiento más adelante (apartado 7.3).

Ello no quiere decir, obviamente, que para la labor historiográfica estos estudiosos no partan de una determinada definición de la nación española, y que no estén por tanto condicionados ideológicamente en uno u otro sentido; pero sí demuestra un cambio, cuando menos, de retórica, y cuando más de planteamientos estéticos e historiográficos: la caracterización de la nación no es ya el eje fundamental que articula estas historias, aunque siga siendo un importante elemento subyacente a la hora de privilegiar determinados autores y obras en detrimento de otros.

Al comenzar el siglo XIX, y por inspiración evidente de los historiadores extranjeros, son tres las características que corresponden al espíritu del pueblo español según los primeros historiadores decimonónicos: su orientalismo, su caballerosidad (asociada al sentimiento del honor) y su religiosidad. El primero de ellos, el orientalismo, se debe, según interpretación de Bouterwek, al contacto con el pueblo árabe, durante el largo periodo de la Reconquista:

> Durante el medio milenio de lucha casi ininterrumpida entre los moros y los cristianos de antigua raigambre europea, ambas partes, aun sin querer, tuvieron que aproximarse en mentalidad y costumbres, pese a lo fanático de su odio recíproco... Así surgió el espíritu caballeresco español, que representaba en el fondo el espíritu caballeresco general de la mayoría de los pueblos europeos de la época en una forma especial, porque en esa forma imprimió carácter oriental en el español (Bouterwek 1829:11)

También Sismondi comparte este juicio de Bouterwek en cuanto a la influencia oriental en el carácter y en la literatura española, hasta el punto de calificarla, no ya de intermedia o mestiza, sino completamente oriental: "La literatura española difiere esencialmente de las demás de Europa: puede decirse que éstas son europeas, mientras que aquella es oriental (Sismondi 1841: I ,1-2). Y al final de su obra insistirá nuevamente en este aspecto, hasta considerarlo casi como el elemento fundamental de su historia literaria:

> Bajo otra relación es la literatura española respecto a nosotros un fenómeno y un objeto digno de la observación y del estudio. Mientras que su esencia está sacada de la caballería, sus ornamientos y su lenguaje, son tomados de los asiáticos. En la comarca más occidental de nuestra Europa, se escucha el lenguaje florido, y se despliega la imaginación fantástica del oriente. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 372)
>
> ...cuanto nos sorprende sin cesar, y nos disgusta algunas veces, en la poesía española es la forma constante de la poesía de las Indias, de la Persia, de la Arabia y de todo el oriente... Si consideramos a la literatura española como revelándonos en cierto modo la oriental, y como encaminándonos a conocer un ingenio y un gusto tan diferentes de los nuestros, tendrá a nuestra vista mucho más interés. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 373)

No comparte este juicio en cambio su primer traductor, José Lorenzo Figueroa, en lo que representa la primera reacción de un español frente a este tópico extranjero –el único contra el que, como vamos a ver, se alzan los eruditos nacionales-:

> Tampoco es exacto lo que asienta el autor pocas líneas más arriba cuando dice que la literatura española difiere esencialmente de las demás de Europa, y que puede decirse que éstas son europeas mientras que aquella es oriental. Nuestra literatura ha tenido diversas épocas y no deben confundirse en un juicio común. (Sismondi 1841: I, 29 nota A)

Curiosamente, Gil de Zárate, autor español del primer manual de enseñanza de literatura española, no rechaza esta idea, sino que la asume gustoso: "sus costumbres, el carácter de sus habitantes, su literatura, todo en fin, recibió un tinte oriental indeleble" (Gil de Zárate 1844:I, 13). Y más adelante concreta los rasgos "orientales" que se introducen en la literatura española:

> El espíritu cristiano y monárquico, el galanteador y pundonoroso, estaba, pues, fuertemente impreso en el carácter español y debía reflejarse en la literatura. A esto se añade un tinte oriental muy subido, y por lo tanto, una gran tendencia a lo maravilloso, a las metáforas, a las imágenes atrevidas, a la pompa del lenguaje. (Gil de Zárate 1844:I, 14)

En cambio, Amador de los Ríos, quien, por otra parte, sucedió a Lorenzo Figueroa en la labor de traducción y edición de la *Historia* de Sismondi, se muestra contrario a considerar "oriental" el espíritu español, y sobre todo a aceptar su justificación a partir de la convivencia entre cristianos y musulmanes.

> Cuando… nos paramos a considerar el empeño con que la mayor parte de los críticos, así nacionales como extranjeros, procuran hacerla tributaria de otras literaturas, aun antes de tener vida, no sólo nos juzgamos obligados a rechazar tan erróneos asertos, sino que es para nosotros un misterio obcecación tan lastimosa (Amador de los Ríos 1861-5: II,288)

En su caso, este razonamiento viene apoyado por los planteamientos generales de su obra: si el pueblo español ya existía desde la Antigüedad, y ya mostraba su verdadero carácter en la literatura hispanolatina, es imposible que uno de sus rasgos centrales se haya configurado siglos más tarde, y por influencia extranjera. Por lo mismo, suponer que la literatura española haya nacido al calor de otra u otras extranjeras, le resulta a Amador una idea inaceptable:

> En los ingenios españoles que ilustran las letras romanas, resaltan pues como dotes principales la extraordinaria fuerza con que rechazan todo yugo y el amor ardiente con que acarician el vivo recuerdo de su libertad perdida... Pero tan decisivos y brillantes caracteres no son exclusivos de ninguna época determinada en la historia de la literatura española: perteneciendo igualmente a todas las edades forman, digámoslo así,

> los indestructibles polos en que estriba nuestra nacionalidad literaria (Amador de los Ríos 1861-5: I, 193)

En la misma línea se sitúa Fitzmaurice-Kelly, porque, como él afirma, durante la segunda mitad del siglo XIX se abandonó generalmente la idea del ascendente árabe en nuestra literatura: "No podría sostenerse que los árabes hayan influido del mismo modo en la literatura castellana" (Fitzmaurice-Kelly 1901:8). Valga, como una muestra más del abandono de este tópico historiográfico, el apunte de que Menéndez Pelayo apenas utiliza el término orientalismo en diecinueve ocasiones en su extensa bibliografía, y aun en estos casos se trata principalmente de apuntes relacionados con autores o géneros concretos, y no con la literatura española en general.

No deja de resultar significativo que el orientalismo, unido a la afición por lo maravilloso, desaparezca del mapa conceptual asociado a la nación española, casi al mismo ritmo al que, como veremos más adelante, entra en él un rasgo casi opuesto: el realismo, rasgo que está ausente de las primeras historias literarias del XIX, pero que va ganando adeptos a medida que avanza el siglo, y que se situará en el centro del prototipo literario nacional a comienzos del XX, sobre todo a través de las obras de Menéndez Pidal.

Menos polémicos, al menos en el siglo XIX, son los otros dos rasgos que se atribuyen, con casi total unanimidad, al carácter del pueblo español. El primero de ellos es su caballerosidad, que presenta distintas variantes: patriotismo, lealtad, alto sentido de la honra y del orgullo personal... A él suele asociarse, como par inseparable, la religiosidad, concebida como otro modo de lealtad. Este es un rasgo que aparece igualmente desde las primeras historias de la literatura española, por ejemplo en Sismondi: "La nación española otro tiempo tan valerosa, tan caballeresca, y cuyo orgullo y dignidad son proverbiales en Europa, se ha retratado al vivo en su literatura (Sismondi 1841: I, 2) o Gil de Zárate, quien reformula la caballerosidad como "honor y galantería", y la sitúa, una vez más junto a la religión, como uno de los rasgos que configuran el *Volksgeist* español:

> La religión, el honor y la galantería: estos son como hemos visto los tres ejes sobre los cuales ha girado la civilización de los tiempos medios, y las tres fuentes de todas las bellezas propias de su literatura. Estas tres causas han influido poderosamente en nuestra patria, y tal vez con más eficacia que en ninguna parte. (Gil de Zárate 1844:I, 11)

También Ticknor y Schack, con palabras sorprendentemente similares, consideran a la religión y al espíritu caballeresco como los dos ejes fundamentales que articulan el canon literario nacional: "...hay en la literatura española dos signos tan peculiares y exclusivos de ella, que es forzoso fijarlos desde el principio como puntos de partida, a saber la fe religiosa y la lealtad caballeresca" (Ticknor 1851-56:I, 109); "A semejante resultado contribuyeron los dos grandes factores de la civilización moderna, cuyas consecuencias han sido en todos uniformes, a saber: el espíritu caballeresco y la influencia del cristianismo (Schack 1885: I, 87)

Especial importancia tiene el elemento religioso en la *Historia Crítica de la literatura española*, de Amador de los Ríos. Con el lenguaje declamatorio que le es propio, sobre todo cuando trata de lo divino, identifica una vez más la causa patriótica con la fe religiosa:

> Apoyándose en el gran principio religioso, alma de la sociedad cristiana, que alienta y vivifica el entusiasmo patriótico, se eleva sobre la esfera del mundo visible, reflejando la idea de lo absoluto y de lo infinito, y desdeñando la naturaleza exterior para inspirarse en las dos grandes fuentes que constituyen la creencia: *Dios* y la *patria*: he aquí el doble dogma del arte castellano (Amador de los Ríos 1861-5: III, 4)

Para varios de estos autores, la decadencia de España tras el Siglo de Oro se producirá precisamente por una exageración de estos rasgos, por la extremosidad de sus lealtades políticas y religiosas, que llevarán al fanatismo (el doble yugo de la tiranía política y religiosa, en palabras de Sismondi (1841-2: II, 347):

> La antigua lealtad, que en otro tiempo fue un elemento tan principal del carácter y cultura de los españoles, se hallaba ahora inficionada por la ambición de un imperio universal... no hallamos otro sentimiento que el de una vanagloriosa admiración de todo lo nacional y una despreciable lisonja dirigida al Rey y a los grandes... El espíritu religioso, que había dado cierto colorido de magnanimidad y de heroísmo a las formas más rudas del entusiasmo militar, así como a las hazañas mismas del pueblo durante su larga lucha con los infieles, degeneró en un fanatismo fiero e intolerante (Ticknor 1851-6: II,18)

Y una especial culpabilidad recae en las dos instituciones que más representan estos excesos del espíritu nacional: la monarquía y la Inquisición. Así por ejemplo en Schack: "Felipe II fue el primero de aquella larga serie de monarcas, que disminuyó el bienestar de sus súbditos con su política estrecha y absurda. Su fanatismo sombrío y su sed insaciable de mando..." (Schack 1885:II,118):

> Hacia esa época había sido tan grande el influjo moral de ese terrible tribunal de la fe en el espíritu de la nación, y lo había emponzoñado hasta tal punto, y lo había hecho tan fanático, que a pesar de la injusticia repugnante de sus sentencias y ejecuciones, ni excitó su indignación, como era de presumir, ni reconoció en él más que títulos indudables a su veneración y respeto (Schack 1885:II,120-1)

La pervivencia de estos elementos como definidores de la nación y la literatura españolas se debió, principalmente a que los propios historiadores españoles los asumieron como ciertos, y los repitieron en sus manuales durante todo el siglo XIX. Así, Revilla y Alcántara pueden enumerar, a finales de siglo, en acumulación casi caótica, gran parte de los tópicos acumulados durante los cien años anteriores por los historiadores extranjeros y, en menor medida, nacionales:

> Su fantasía poderosa, rica y plástica; su sensibilidad viva y enérgica; sus tendencias sensuales; su espíritu soñador y aventurero; sus exaltados sentimientos patrióticos; su fervoroso e intransigente sentimiento religioso, idolátrico y supersticioso a la vez; su inteligencia penetrante y poco reflexiva y su falta de sentido práctico; su amor a las formas externas; su valor personal y colectivo; su vanidad y orgullo nacionales a la par que individuales; su culto verdaderamente idolátrico por los sentimientos generosos y caballerescos, cuya manifestación más bella son la idea del honor y esa galantería poético-sensual que tan preciosos elementos ha suministraron a nuestra literatura, muy principalmente a la dramática; todo este conjunto, en fin, de cualidades, constituye desde muy antiguo los caracteres distintivos de nuestro espíritu nacional, y dan razón de las principales ideas y sentimientos que, constituyendo verdaderos ideales, han inspirado en cada una de sus épocas a la literatura española. (Revilla y Alcántara 1872:II, 17)

Y todavía más tarde, en 1892, Rodríguez Miguel:

> ...los caracteres del genio español en todas las edades, épocas y periodos de nuestra historia literaria, tales son: el fuego, entusiasmo y riqueza de imaginación, que siempre distinguió a nuestros poetas; las ideas de patria, religión y amor a la institución monárquica, que en todas ocasiones inspiró al genio, y fueron poderosos incentivos del arte, además de una prodigiosa fecundidad reconocida por los mismos extranjeros, de que dieron muestras muchos escritores. Añádanse a estos caracteres los que reflejan las costumbres, como son: la galantería, el respeto a la mujer, los altos conceptos del honor, la lealtad y amor filial que resplandecen en casi todas las obras de más valía de poetas y literatos de todos los periodos de nuestra historia literaria, y se tendrá cabal idea de los caracteres del genio e inspiración de los poetas castellanos. (Rodríguez Miguel 1892:9)

De hecho, el elemento religioso siguió siendo fundamental en la filología y la historiografía literaria de finales del siglo XIX y principios del XX: autores como Milá y Fontanals, Jünemann, Risco o Cejador y Frauca continúan la línea romántica que identificaba el cristianismo (más concretamente el catolicismo) como uno de los elementos fundamentales de la identidad (literaria o no) española.

> Mas encima de estos principios brillaba otro venido de región altísima, anterior a la definitiva formación del carácter nacional, y de constante predominio en los sucesivos periodos de nuestras letras. Prevaleció antes de que la fantasía popular se complaciese con el relato de hechos históricos, antes de que la nación se diese cumplida cuenta de su propia entidad, y en honor del mismo principio debió balbucear la lengua naciente. Era, no hay que advertirlo, la *inspiración religiosa*. (Milá y Fontanals 1874:15)
>
> Católicas, eminentemente católicas son las letras españolas; caracterízalas el espíritu católico, que las informa, que anima a los autores, que alienta en sus obras,

> hasta en las más profanas y de suyo menos accesibles a él... Gloria de la Iglesia católica son por tanto las letras españolas; que a su sombra nacieron, florecieron y fructificaron con tanta magnificencia. (Jünemann 1913,6-7)
>
> Otro rasgo de la literatura, digno de notarse, es la influencia que sobre ella ejerce *la Religión*. La primera cuerda que vibra en el corazón de los pueblos es la religiosa, y aunque el amor profano y el patrio llegan a ser después inagotables fuentes de poesía, no deja de resaltar por eso la idea de Dios sobre estos dos amores. Un pueblo ateo jamás se sentiría inspirado. (Risco 1927,2)

Como hemos visto en apartados anteriores, el más extremo de los tres, Jünemann, llega incluso a contradecir a los demás historiadores al afirmar que la Inquisición no sólo no fue un factor de retroceso, sino que llevó a cabo una purificación de la propia literatura española:

> Siendo evidente que el espíritu religioso es la luz y el calor de las letras y artes: la luz del entendimiento, el calor del corazón, luz y calor sin los cuales, por propicio y fértil que sea el suelo, no han crecido nunca ni podrán crecer plantas poéticas lozanas, provechosas; siendo esto evidente, como lo es, eslo también que ningún espíritu favorece tanto a las letras como el católico, pues ningún otro es tan pura y altamente religioso. Es asimismo de primera evidencia que, cuanto más impere dicho espíritu, más benéfico será a la literatura. Pues bien, cual en ninguna otra parte, imperó en España. ¿Merced a qué? Merced, sin duda, a la Inquisición. (Jünemann 1913,7)

Por supuesto, en este contexto es imposible no citar a Marcelino Menéndez Pelayo, en especial en su versión juvenil, en la que sus planteamientos son más extremos, y más exaltada su expresión. No es necesario volver a recordar, por ejemplo, su "Brindis del Retiro", en el que comenzó brindando "por la fe católica, que es el substratum, la esencia y lo más grande y lo más hermoso de nuestra teología, de nuestra filosofía, de nuestra literatura y de nuestro arte" (Menéndez Pelayo 1881:385); o el epílogo de *Heterodoxos españoles*, donde define a España como "evangelizadora de la mitad del orbe, España, martillo de herejes, luz de Trento, espada de Roma, cuna de San Ignacio...; esa es nuestra grandeza y nuestra unidad: no tenemos otra" (Menéndez Pelayo 1882:508).

Sin embargo, exceptuando estos monumentos juveniles del catolicismo ortodoxo, la postura de Menéndez Pelayo con respecto a la definición de la nación española es más compleja que esta versión estereotipada, repetida interesadamente tanto por los detractores como por los defensores del crítico santanderino. De hecho, en una obra prácticamente contemporánea de las anteriores, el "Programa de literatura española" que venimos citando, presenta un a visión más elaborada de la identidad nacional española, y de cómo se formó a lo largo de los siglos. En primer lugar, niega la posibilidad de reducir los rasgos de un pueblo a un estándar prototípico, como venía haciendo los románticos: "Si de algo conviene huir en crítica es de ese afán de

considerar encerradas todas las fuerzas vivas de un pueblo en una unidad panteística, llámese estado, genio nacional, índole de raza" (Menéndez Pelayo 1878:4). La realidad histórica muestra que no hay naciones monolíticas y uniformes:

> El ideal de una nacionalidad perfecta y armónica no pasa de utopía. Para conseguirla sería necesario no sólo unidad de territorio y unidad política sino unidad religiosa, legislativa, lingüística, moral.., et sic de caeteris, ideal que hasta ahora no ha alcanzado pueblo alguno. Es preciso tomar las nacionalidades como las han hecho los siglos, con unidad en algunas cosas y variedad en muchas más, y sobre todo en la lengua y en la literatura. (Menéndez Pelayo 1878:4)

De esta forma, para Menéndez Pelayo la unidad no se la da a la literatura española la lengua (puesto que como ya hemos visto más arriba, incluye en su programa a autores de obras en diversos idiomas), ni siquiera la religión, con ser éste un elemento que "viene a dar nueva y más poderosa unidad a la gente ibérica" (Menéndez Pelayo 1878:10); "Ni lo sustancial ni lo formal lo da la lengua sino el estilo, comprendiendo bajo esta palabra todo el desarrollo mórfico necesario para que la concepción artística deje de ser idea pura". (Menéndez Pelayo 1878:8-9) Lamentablemente, ni en esta obra ni en otra que hayamos podido encontrar, explica Menéndez Pelayo en qué consiste esta "unidad de estilo" capaz de abarcar a toda la literatura española, desde los escritores hispano-latinos hasta los novelistas y poetas contemporáneos.

Esta matizada reticencia de Menéndez Pelayo a enumerar las características de la nación y la literatura españolas contrasta llamativamente una vez más con la obra de Menéndez Pidal, en la que este tipo de caracterizaciones son frecuentes. En los estudios pidalianos, como ya se ha visto, lo nacional español es lo castellano, por lo que los rasgos del pueblo castellano serán los mismos rastreables en la literatura española, y en especial en la poesía *tradicional* española –que incluye los cantares de gesta, los romances, e incluso, como medio posterior de transmisión, las crónicas y el teatro nacional–. Además de las menciones ocasionales a los rasgos fundamentales de la nación española, Pidal dedicó a la caracterización del espíritu nacional un texto que reeditó, con leves modificaciones, al menos en tres ocasiones: se trata de "Algunos caracteres primordiales de la literatura española" originalmente publicado en *Bulletin Hispanique* en 1918, e incluido posteriormente como introducción a *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja (1949) y en la obra *Los españoles en la historia y en la literatura*, de 1951.

En este texto de múltiple aparición, después de afirmar como obvia la existencia de caracteres fijos y comunes para cada nación y, por tanto, para cada literatura[228], justificada por "propensión racial" y por "imitación cultural de los coterráneos" (Menéndez Pidal 1951:165), Menéndez Pidal enumera cinco rasgos amplios, que a su vez se subdividen y explican en otros más concretos: sobriedad, arte para todos, austeridad ética y estética, caracteres contradictorios, y tradicionalismo. Es evidente que el cuarto rasgo chirría dentro de cualquier caracterización de este tipo: resulta ciertamente borgiano afirmar que lo típico de una literatura es tener rasgos incompatibles entre sí; y sin embargo, eso es precisamente lo que afirma Menéndez Pidal:

> Con razón se ha señalado el caso frecuente del lector extranjero que recibe una impresión dañosa y depresiva al recorrer alguna historia literaria española donde se tiene por español y "castizo" tan sólo el realismo (entendido como bajo realismo según el pobre gusto del autor), tan sólo el localismo, y tiene por advenedizo y antiespañol cuanto a esas notas no se ajusta, con lo cual aparta la literatura hispana de toda universalidad equiparable a la de las otras grandes literaturas europeas... Otro error estriba en suponer que las cualidades antedichas son indefectiblemente solidarias entre sí. Abundan casos en contra: la austeridad moral se ve desmentida en obras de exagerado realismo como las del género celestinesco; los libros de caballerías, la más prolífica ficción idealista de la literatura de España, pertenecen sin duda al arte mayoritario, según conocidas anécdotas nos los muestran como lectura apasionante y cotidiana. (Menéndez Pidal 1951:210-2)

Además de estas contradicciones, destacan en esta caracterización de Menéndez Pidal dos rasgos que tendrán una extensiva aplicación en sus estudios sobre la épica medieval castellana: se trata del espíritu democrático (que se traduce en la abundancia de literatura anónima y popular) y el realismo, derivado a su vez de la austeridad estética y moral, y que será precisamente el elemento que más claramente diferencie a la épica castellana de la de otras naciones europeas:

> ...no sería exacto atribuir la mayor verosimilitud e historicidad de la epopeya castellana únicamente a la proximidad en que se halla respecto a los sucesos cantados; hay que explicar esas cualidades por otra causa más general: la fuerte tendencia realista que predomina en todas las épocas de la literatura española, realismo que es, a la vez, la causa de la misma proximidad y contemporaneidad mencionadas. (Menéndez Pidal 1909a:38)

---

[228] "Que el acto individual participa de los caracteres dominantes en lo común tradicional de cada nación, es hecho que pertenece a la experiencia de todos. Lo que más puede dudarse es que tales caracteres nacionales perduren a través de los siglos. Obedecen en parte a las aptitudes predominantes en la colectividad, y en parte a las circunstancias históricas, cosas ambas mudables con la sucesión de los tiempos; pero no obstante debemos admitir la continuidad de algunas modalidades psíquicas muy generales que prolongan su fuerza tradicional determinando una mayoría de actos semejantes a pesar de los cambios ocurridos en la composición racial de la colectividad y en las circunstancias concurrentes" (Menéndez Pidal 1951:161-2)

En ningún otro crítico del siglo XX tiene quizás tanta importancia como en Menéndez Pidal la idea de que la literatura, cuando es nacional (y popular, casi siempre) expresa la identidad del pueblo que la produce. De ahí que las obras fundamentales de la épica española –nacionales como pocas otras obras de la literatura universal– expresan a las claras el carácter nacional castellano, y por tanto español:

> En el Cid se reflejan las más nobles cualidades del pueblo que le hizo su héroe: el amor a la familia...; la fidelidad inquebrantable; la generosidad magnánima y altanera aun para con el rey; la intensidad del sentimiento y la leal sobriedad de la expresión. Es hondamente nacional el espíritu democrático encarnado en este "buen vasallo que no tiene buen señor. (Menéndez Pidal 1913:113)
>
> El espíritu profundamente democrático de Castilla estaba pronto a reconocer en cada villano un hidalgo: todos los días se obraba en la vida jurídica la transformación que en el arte ha inmortalizado el *Peribáñez* de Lope de Vega. Y ese espíritu democrático exigía un cambio de rumbo en la epopeya. Era preciso que la poesía aristocrática, de largas dimensiones, hecha para oírse en los días ociosos de la paz, en reposadas sobremesas, fuese sustituida por otra más breve, que pudieran gustar hombres menos descansados, otra más propia de gente llana. (Menéndez Pidal 1909b:14)

Se habrá podido observar, por otra parte, que la caracterización pidaliana bebe bastante poco de los tópicos románticos establecidos, y aceptados aún, en su época, por la rama historiográfica conservadora: la religiosidad no aparece mencionada, ni la caballerosidad, ni mucho menos el orientalismo, uno de cuyos rasgos, la imaginación abundante y el gusto por la exuberancia estética, se incluye sólo como uno de los "rasgos contradictorios" de la literatura española. De esta forma, los historiadores de la literatura española del primer tercio del siglo XX tenían dos modelos descriptivos en los que basarse para sus caracterizaciones de la nación y literatura españolas: el modelo romántico –algunos de cuyos elementos fundamentales habían sido abandonados– y el modelo pidaliano, que empezaba a abrirse paso gracias a la influencia de obras como *La leyenda de los infantes de Lara* (1896), *La epopeya castellana a través de la literatura española* (1909a) o *Cantar de Mío Cid: Texto, Vocabulario y Gramática* (1908-11).

Como ya se ha apuntado, los manuales e historias más cercanas al catolicismo conservador tienden a continuar la tradición romántica imperante en el siglo XIX, acentuando la religiosidad, la caballerosidad e incluso el orientalismo. Así lo hace por ejemplo el jesuita P. Risco, quien relaciona cada uno de los rasgos propios de la identidad nacional con uno de los estratos que se han añadido a ella:

> Esta multitud de elementos heterogéneos, que forman la lengua española, parece que han de influir en el mismo carácter de nuestra raza y de nuestra literatura, y así es. Diríase que hemos tomado de los griegos la percepción exquisita de la belleza; de los romanos, la arrogancia, a veces, tal vez desmedida; del godo, el espíritu caballeresco

> y el amor al hogar; finalmente, de los árabes la imaginación y la fantasía oriental. Son las notas que forman la armonía de nuestra rica literatura. (Risco 1927,6)

En cambio, autores más cercanos al liberalismo o cuyas obras están menos marcadas ideológicamente, optan por ofrecer una versión intermedia, influida ya por las teorías de Menéndez Pidal, aunque sin desprenderse completamente de los tópicos decimonónicos. Es el caso de Hurtado y Palencia, por ejemplo, quien incluye en su lista de caracteres algunos de los tradicionales (religiosidad e influencia oriental) pero sobre todo añade los rasgos apuntados por Menéndez Pidal (realismo, persistencia de la tradición épica, popularismo, etc.):

> Los caracteres más salientes y definidos de la Edad Media española en lo literario son: el espíritu religioso, el realismo, la energía, la variedad, la persistencia de la tradición épica castellana, las influencias orientales, las provenzales y galaicoportuguesas en la lírica, el poderoso arraigo de lo popular y su frecuente convivencia con los elementos eruditos, las influencias literarias extranjeras, las tendencias moralizantes y satíricas. (Hurtado y Palencia 1921:60)

No deja de ser sorprendente que Juan Chabás, ideológicamente liberal, considera que la nación española es una suma de estratos históricos, como Risco, y como él continúe en lo fundamental la caracterización romántica –de origen extranjero, recordemos– de la nación y la literatura españolas: religiosidad, sentido del honor (que era uno de los elementos centrales de la caballerosidad) e incluso "potencia imaginativa" (rasgo que tradicionalmente se enlazaba con el orientalismo) aparecen en una lista en la que los elementos aportados por Pidal –que debían ser ya bien conocidos para Chabás– apenas dejan su impronta:

> Es, pues, la actual raza española una mezcla de razas africanas, griegas, romana, germánica y árabe en aleación de muy diversas proporciones. Romanos y árabes cuentan como elementos principales de esta amalgama, siendo de notar los otros elementos modificadores que en los primeros introdujeron los pueblos bárbaros. (Chabás 1933:5)
>
> Sin embargo, pueden señalarse algunas particularidades psicológicas que se destacan a través de las diversas épocas y de la variedad regional y son: gran individualismo, acendrado amor a la independencia, sentimiento cerrado del honor, religiosidad estrecha y potencia de imaginación e instinto creativo. (Chabás 1933:5)

Sin embargo, lo más significativo de algunas de las historias de la literatura fundamentales en este primer tercio del siglo XX, como ya se ha apuntado más arriba, es el hecho de no incluir una caracterización explícita de la nación española, con lo cual, se podría suponer, el rastreo de la historia literaria para la configuración del canon podría basarse en criterios puramente estéticos. Así lo afirma, por ejemplo, Romera Navarro, al comienzo de su *Historia*:

> Libre de todo prejuicio político, religioso o literario, he tratado de comprender a los autores (y de presentarlos) dentro de su propia época, gustos y tendencia; pongo de relieve los méritos y marco los defectos, indiferente a la dirección que sigan, erudita o popular, religiosa o descreída, clásica, romántica o modernista; ni defender ni atacar tendencias de ningún género: mostrar la belleza dondequiera que se encuentre; la crítica ha de ser, ante todo, comprensión. (Romera Navarro 1928:IV)

Y aunque no lo diga expresamente, una opción similar –estéticamente ecléctica, ideológicamente liberal– es la adoptada por Valbuena Prat–. ¿Significa esto que estas historias sean realmente revolucionarias en su articulación del canon, o en la selección de los hitos fundamentales que jalonan la historia literaria española? Salvo en algunos aspectos concretos, no: la fuerza de la tradición, o la asunción inconsciente de los principios románticos aparentemente superados, hace que se privilegien prácticamente los mismos autores y géneros que durante todo el siglo XIX (el romancero, el teatro nacional...) aunque, eso sí, se reivindique a algunos de los "heterodoxos" tradicionales de la literatura española (Góngora, Gracián, Juan de Mena, etc.)

7.3.- El concepto de "literatura"

Una de las primeras tareas a las que tuvieron que enfrentarse los historiadores de la literatura española, como ya hemos señalado, fue la de redefinir el objeto de su trabajo, que delimitaban de manera muy distinta a sus predecesores neoclásicos, como ya hemos visto. Hemos apuntado ya también que esta redefinición se refería a los tres aspectos fundamentales de la tríada "literatura – nación – historia". En el apartado anterior nos hemos ocupado de la evolución sufrida por el concepto de nación; en éste nos ocuparemos de cómo evolucionó el concepto de literatura en el paso entre el siglo XVIII y el XIX, hasta establecerse de manera casi definitiva durante este siglo, de manera que apenas se modifica hasta llegar a la Guerra Civil[229].

Por otra parte, aunque toda obra contenida en una historia de la literatura puede, obviamente, ser considerada literaria, no todas ellas tienen el mismo interés ni ostentan la misma posición dentro del canon. Esto no se refiere únicamente a autores y obras individuales, sino también a géneros enteros, y a tipos completos de literatura. Ya hemos visto en el apartado anterior cómo la nación española se definía no sólo con criterios geográficos o lingüísticos, sino también a partir de los valores o principios que definían el *Volksgeist*, y ya hemos adelantado que estos principios se filtraban constantemente a la crítica literaria romántica, condicionándola; en este apartado daremos un paso más en este análisis, estudiando lo que los románticos denominaban "literatura nacional", relacionada íntimamente, y en ocasiones identificada, con lo que también se denominaba "literatura popular", opuesta a la "literatura culta o erudita".

7.3.1.- De las *Belles Letres* a la literatura

En el apartado que dedicábamos a las historias de la literatura escritas por los neoclásicos –que sólo en sentido muy amplio podían calificarse como "historias de la literatura", como hemos visto-, su espíritu enciclopédico se traducía en una amplitud de miras casi suicida, que les llevaba a querer abarcar desde los principios de los tiempos hasta la actualidad, todas las naciones conocidas, y todas las ramas o géneros literarios existentes. Un ejemplo de esta amplitud, hablando ya exclusivamente de la definición de la literatura, la encontramos en la amplísima obra del Abate Juan Andrés, que divide la "literatura" en Buenas Letras, y en Ciencias Humanas y Naturales; las Buenas Letras, en

[229] Algunos materiales sobre la evolución del concepto de "literatura" pueden obtenerse en Abad Nebot (2001) o en Aullón de Haro (1994b).

cuatro grandes géneros: Poesía, Elocuencia, Historia y estudios filológicos; y a su vez la Poesía la subdivide en poesía épica, didascálica, lírica y dramática, además de otras formas sueltas y de los romances. Dicho de otra forma, la definición de "literatura" en Juan Andrés es mucho más amplia que la de los románticos, que vendrá a coincidir con bastante exactitud con lo que el Abate denomina "buenas letras", es decir, los géneros épicos, líricos y dramáticos, más la elocuencia y la historia, y excluyendo las obras científicas.

Algo similar, aunque de manera mucho menos metódica, se proponen los hermanos Rodríguez Mohedano en su *Historia literaria*, en la que, como ya hemos visto, no desdeñan ocuparse de ningún género ni tema con tal de defender a la nación española de las acusaciones de los eruditos italianos. De hecho, aunque la obra se titula "historia literaria", en su declaración de intenciones indican que "Intentamos escribir la Historia Literaria de España, los progresos que ha hecho esta Nación en las Ciencias y demás conocimientos desde su primera población hasta nuestros días" (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I,I). Otros autores, como Velázquez o Moratín, reducen su ámbito de estudio a un género concreto (la poesía y el teatro respectivamente) por lo que no emplean el término de "literatura para referirse a su objeto".

Sin embargo, quien da el que probablemente sea el mejor indicio del cambio en el concepto de literatura sea el abate Llampillas, quien se queja de que la mayoría de los "sabios" no consideren como literarios a los escritores de obras teológicas, morales o filológicas, lo que redunda en perjuicio de España, que destacó precisamente en estos géneros:

> Estos [los sabios modernos] son de dos clases: los primeros, los que no hacen estimación ni aprecio de otra erudición que la que se contiene en las bellas letras, y estudios amenos; los segundos, los bellos ingenios de nuestro siglo, que no cuentan por erudito al que no tenga por lo menos una tintura de las letras que se cultivan en Francia, y en la Inglaterra, y sobre todo de la filosofía moderna. Los unos, y los otros desprecian, y aun se burlan de los estudios clásicos. En consecuencia de esto, no tienen por literatos a los teólogos, moralistas; a lo que se dedican a la historia eclesiástica, y al derecho civil, canónico, etc. Para conseguir el nombre de literato, es menester presentar algún título de académico, o filósofo moderno. (Llampillas 1789III, 1-2)
>
> No se puede negar que España ha tenido siempre ingenios que han cultivado con fruto las bellas letras, pero son más los que se han dedicado a los estudios clásicos, y así son éstos los que se han de considerar como parte esencial de nuestra literatura, en la cual han sido los españoles como los maestros de la Europa, presentando en todos tiempos varones insignes por su ciencia y doctrina. (Llampillas 1789III, 2)

En estas citas se aprecia además que la definición de Llampillas de "bellas letras" es idéntica a la de "buenas letras" del Abate Juan Andrés, es decir, lo que más

adelante se llamará literatura, mientras que el término de "literatura" abarca para él todo lo escrito, y dentro de ella no son las "bellas letras" el elemento fundamental, sino los estudios sagrados y clásicos –como corresponde a un historiador religioso y neoclasicista como Llampillas-:

> No se entienda por esto que procuro disminuir la estimación que merecen las bellas letras, y estudios amenos, cuya utilidad, entretenimiento, y deleite son dignos del mayor aprecio. Sólo quiero decir, que en tratándose de formar un juicio recto de la importancia, y nobleza de las ciencias, deben contarse en primer lugar los estudios sagrados, y clásicos. (Llampillas 1789:III, 9)

Así, el cambio de extensión conceptual que se produce a comienzos del siglo XIX puede explicarse sencillamente como un trasvase de significados entre dos significantes distintos: lo que para los neoclásicos eran las "Bellas Letras", pasará a llamarse "literatura" en el caso de los románticos, que excluyen así de ella a las obras científicas, religiosas o filológicas –aunque no de manera estricta, como veremos–. Así, ya en el prólogo a la historia de Bouterwek se nos indica con claridad que:

> Esta obra de Bouterwek no comprende la historia de todas las ciencias en España, sino sólo de la literatura propiamente dicha, a saber: la poesía, la elocuencia, la crítica, la historia y las composiciones amenas, ingeniosas o agradables que comúnmente se comprenden entre las producciones o creaciones del ingenio. (Bouterwek 1829:3)

En las historias que siguieron a éstas, como las de Simonde de Sismondi o Ticknor, aunque no aparezca una definición explícita de literatura el corpus es aproximadamente el mismo: lo que los neoclásicos llamaban "poesía" (lírica, épica, teatro, prosa de ficción...), más la historia y, en menor medida, la elocuencia. Igualmente, Gil de Zárate divide su obra en tres apartados, "escritores en verso", "teatro" y "escritores en prosa", de los que el tercero se convierte en un verdadero "cajón de sastre" en el que conviven escritores políticos, moralistas y críticos; escritores sagrados; historiadores (incluidos los historiadores sagrados) y novelistas. En palabras de Amador de los Ríos, en referencia precisamente a historias literarias precedentes a la suya, estas obras incluyen "sólo creaciones artísticas o filosóficas que reconocían la jurisdicción del ingenio, valiéndose de la palabra hablada y escrita" (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXXIII).

Son los manuales de enseñanza los que más se esfuerzan por dar una definición abstracta de "literatura", y casi todos lo hacen en términos similares. Así, para Revilla y Alcántara, la literatura es el "Arte bello, cuyo medio de expresión es la palabra, o lo que es igual, como la realización o manifestación artística de la belleza por medio de la

palabra" (Revilla y Alcántara 1872,I, 11); "La literatura es el Arte que realiza o manifiesta esencial o accidentalmente la belleza por medio de la palabra" (Revilla y Alcántara 1872,I, 12), mientras que Rodríguez Miguel, más vago, declara que "todas las obras bellas expuestas en la lengua castellana, son el objeto de esta asignatura" (Rodríguez Miguel 1892,8). Menéndez Pelayo, por su parte, distingue dos acepciones del término "literatura" ("ciencia de letras" y "ciencia de la belleza traducida y realizada por medio de la palabra"), pero, afirma, prescinde totalmente de la primera –que es la que aparece en las obras de los Tiraboschi, Mohedano, etc., para centrarse únicamente en la segunda: "Nuestro estudio ha de limitarse a las producciones españolas en que predomine un elemento estético" (Menéndez Pelayo 1878:4-5). Milá y Fontanals es aún más explícito en la distinción de ambos conceptos, el amplio y el estricto:

> La literatura (en la acepción que nosotros debemos dar a esta palabra) no comprende cuanto indica su etimología (*littera*), es decir, todas las obras escritas o que pueden escribirse; sino que se ciñe a aquellas que teniendo por medio el lenguaje oral, ofrecen como carácter esencial o accidental la belleza. De aquí el nombre de *bellas letras* o *bella literatura* que algunos han adoptado, como limitación del sentido más general por el cual no sólo se dice literatura poética o histórica, sino también literatura médica o matemática. (Milá y Fontanals 1873:IX)

No es ésta una cuestión que crease excesivo debate ni en la que quepa apreciar diferentes tendencias entre distintos autores. Al comenzar el siglo XX, la definición romántica de la literatura está firmemente establecida, hasta el punto de que la única ampliación reseñable que se produce de dicha definición se debe a la mayor extensión temporal abarcada: cuando las historias de la literatura comienzan a incluir el siglo XIX (lo cual empieza a suceder, fundamentalmente, después de la publicación de la historia de Fitzmaurice-Kelly), los filólogos y críticos literarios pasan a formar parte de la nómina de literatos, algo que hasta ese momento no sucedía (salvo que se considere a Luzán, excepción casi única hasta ese momento).

Por lo demás, las definiciones de la literatura apenas varían en este periodo: Jünemann, por ejemplo, explica la distinción entre literatura (que él denomina, como los neoclásicos, "bellas letras") y el resto de las producciones escritas, en las que no existe componente estético, y que caen por consiguiente fuera de su objeto de estudio:

> Por historia de la literatura se ha de entender sólo la de las bellas letras y sus principales obras; y por bellas letras, las creadas por la fantasía artística. Las demás son meros productos de la erudición, esto es, de la inteligencia y la memoria, no de la imaginativa. (Jünemann 1913:3)

Alonso Cortés, partiendo de una definición parecida, da una clasificación bastante extraña de los géneros literarios: "Las obras literarias, agrupadas según ciertos

caracteres comunes, constituyen los *géneros literarios*. Tres son los admitidos tradicionalmente: *Poesía, Didáctica* y *Oratoria*" (Cortés 1930:XIV), y aclara que "las obras pertenecientes a la Poesía se escriben generalmente en verso; las correspondientes a la Didáctica y Oratoria, en prosa" (Cortés 1930:XIV). A su vez, la poesía se divide en poesía épica, poesía lírica y poesía dramática, la didáctica en obras doctrinales, historia y obras de crítica, y la oratoria está compuesta por los "discursos" de cualquier tipo – con lo cual, como podrá observarse, en esta clasificación no hay espacio para la prosa de ficción, pese a que luego sí incluye a los novelistas en su obra.

Los últimos historiadores del periodo estudiado, por su parte, no modificarán ni un ápice la extensión del término literatura: seguirán incluyéndose en ella todos los géneros "poéticos" tradicionales (lírica, épica, dramática), además de la historia, la oratoria y, como género aislado, la crítica literaria. Estos son los géneros tratados por Romera Navarro, Chabás o Valbuena, quienes, por otra parte, eluden realizar una definición explícita de lo literario, porque, sin duda, lo consideraban como algo obvio y no discutido por nadie.

7.3.2.- Literatura nacional / literatura popular / literatura culta

En el apartado anterior hemos delimitado el alcance máximo del concepto de literatura, que es, en último término, el objeto sobre el que trabajan los historiadores de los que nos ocupamos. Sin embargo, no toda literatura es igualmente importante para estos autores, de manera que, como veremos más detalladamente en el capítulo 8, determinadas obras, autores y géneros, ocupan una posición más cercana al centro del canon que otros. Es aquí donde cobra singular importancia el concepto de "literatura nacional". Con este sintagma se designa, precisamente, a aquellos productos literarios que mejor se adecuan al *Volksgeist* propio, que mejor expresan los sentimientos y valores de la nación, tal y como quedó definido previamente (véase el apartado 7.2); el término "castizo", tan utilizado durante todo el periodo, hace referencia precisamente a lo propio, lo nacional, como opuesto a lo extranjero.

Al concepto de "literatura nacional" se debe unir, en el caso de la crítica romántica, otro con el que tiene muy estrecha relación, aunque no llega a identificarse exactamente: el de "literatura popular". La literatura popular, definida con vaguedad por los románticos como la "creada por el pueblo", había sido menospreciada por los críticos neoclásicos hasta el punto que Velázquez de Velasco, por ejemplo, ni siquiera menciona los romances, como veremos en el capítulo 8. Los primeros historiadores

románticos reaccionaron contra este arrinconamiento, y situaron a la poesía popular en general, y a la poesía épica popular en particular, en el centro de su interés. De esta forma, para los críticos románticos, en palabras de Cejador y Frauca, "lo popular es lo nacional", y se sitúa, por principio, por encima de las creaciones de los autores cultos o eruditos, que distorsionan u olvidan los principios nacionales.

Veremos reaparecer este principio constantemente a lo largo de la historiografía literaria del siglo XIX, e incluso, aunque con una intensidad algo menor, a comienzos del XX. Bouterwek otorgaba ya una singular importancia a los géneros literarios populares, que consideraba singularmente reseñables en el caso de "la antigua poesía castellana, portuguesa y gallega" (Bouterwek 1829:20); muy parecido es el caso de Simonde de Sismondi, quien, en materia de aceptación del romanticismo está sin embargo un paso por detrás de Bouterwek. En España, por tanto, la primera presentación explícita de esta visión de la "literatura nacional", identificada fundamentalmente con la literatura popular, deberemos esperar al manual de Gil de Zárate, quien lo expresa en términos muy similares a los que poco más tarde empleará Amador de los Ríos: existen dentro de la literatura española dos grandes corrientes paralelas, la popular y la erudita, de las que la primera es la nacional y por tanto la más digna de estudio:

> ...existían a la par dos literaturas: la una sabia, formada en la escuela de la antigüedad; la otra vulgar que nada tenía que ver con la primera y que se lo debía todo a sí propia... ambas no producían sino obras de escaso mérito; pero la una, con todo su aparato de erudición, nada representaba y se consumía en vanos esfuerzos, mientras la otra era la expresión de los afectos populares y estaba llena de vida y de esperanzas. (Gil de Zárate 1844:I,7-8)

Gil de Zárate, seguidor fiel en esto de los principios románticos, identifica además la rama nacional con determinados géneros privilegiados:

> Nuestra literatura popular, la única realmente nacional, han sido los romances, los libros de caballería y las comedias, y por lo tanto, los romances, los libros de caballería y las comedias son los tres géneros que mejor hemos cultivado, donde más ha brillado nuestra fecundidad, y en que hemos producido obras más admirables. (Gil de Zárate 1844:II, 8)

Esta preferencia por la literatura popular sobre la erudita suponía además reducir el valor de la forma literaria, que quedaba claramente supeditada a la expresión del espíritu nacional; dicho de otra manera, un origen popular garantiza a una obra literaria su inscripción en el canon, incluso aunque su manifestación literaria no sea formalmente tan perfecta como la de las producciones eruditas:

> Tosca y desaliñada, [la poesía popular] era sin embargo más bien que la otra, la expresión de las necesidades de esta misma nación, y llevaba en sí mayores gérmenes de vida y de fecundidad... Esta poesía tan espontánea, tan llena de vida, fue por lo mismo maravillosamente fecunda, llegó a ser la verdadera poesía nacional. (Gil de Zárate 1844:I, 371)
>
> ...el pueblo no aceptaba como suyas estas magníficas composiciones cuyas bellezas estaban fuera de su alcance, y anhelaba otras que pudiese comprender, para solazarse con ellas. Ateníase, pues, a sus romances y a sus libros de caballería... que formaban la única literatura nacional, así por las ideas, como por el lenguaje; lo demás era solo una literatura extranjera con palabras castellanas. (Gil de Zárate 1844:II, 6)

Naturalmente, los historiadores románticos no podían rechazar ni obviar completamente las producciones de autores individuales y cultos, que, de hecho, cuantitativamente constituyen la mayor parte de la literatura de sus historias, y alguno de cuyos representantes (Cervantes, Lope de Vega, Quevedo...) ocupaban un incontestable lugar de autoridad dentro del canon; por ello, Gil de Zárate evita despreciarla de manera absoluta, aunque repita una vez más, y hasta la saciedad, que la auténtica literatura nacional es la popular:

> En estos dos géneros [romances y teatro] está nuestra riqueza y verdadera gloria literaria; mas no es esto decir que la literatura erudita, por serlo, merezca despreciarse, antes bien, encierra tan apreciables tesoros, que aun solo con ellos podríamos envanecernos. (Gil de Zárate 1844:III, 296)

Muy similar es, como hemos avanzado, la teoría que articula una buena parte de la *Historia crítica* de Amador de los Ríos: dejando a un lado ahora su división de la literatura española en "manifestación latina" y "manifestación vulgar", que puede inducir a confusión, y centrándonos especialmente en la segunda de ellas, Amador distingue, como Gil de Zárate, dos tradiciones paralelas, una popular y otra erudita, y considera igualmente que la primera es la más nacional, por expresar con mayor exactitud los rasgos del alma de la nación, y está más libre de influencias extranjeras que la poesía culta (aspecto éste que constituye una de las preocupaciones fundamentales de Amador, como ya hemos observado. Cabe señalar, además, que ya en esta obra se encuentra una distinción importante en la definición del "pueblo" redactor de esta literatura: no se trata de la *plebs* o vulgo, sino de la *demos* o *populus*, es decir, del conjunto de los que pueblan la nación:

> Si nadie, que no quiera cerrar los ojos a la luz de la razón y de la filosofía, podrá negar que refleja con grande exactitud la literatura y la poesía cultivada por los eruditos, el estado de las costumbres y de las creencias de la sociedad, a que pertenecen, con mayor razón deberá asegurarse que es la popular más fiel espejo de las mismas creencias y costumbres. Y no porque nacida en el seno del vulgo, sirva de intérprete a sus preocupaciones y extravíos, aspirando a santificarlos; sino porque engendrada del común aliento de grandes y pequeños, vive de la savia universal que alimenta y nutre a la república, crece con sus esperanzas y deseos, y rechazando toda idea extraña y todo

> sentimiento repugnante a la nacionalidad que representa, asiste a todos los actos de la vida, da fuerza y color a las mismas costumbres y contribuye a formar el carácter del pueblo, en que según la expresión del Rey Sabio, se cuentan todos los ciudadanos, desde el príncipe al último pechero. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 518)

Así se explica, en efecto, que la literatura popular –la literatura nacional– sea el objeto predilecto de estudio para los historiadores románticos, en su búsqueda del *Volksgeist*: "Ningún medio más eficaz y completo, para conocer la índole especial de cada pueblo y su espontáneo movimiento en las vías de la civilización, que el estudio de la poesía popular" (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 518).

Ticknor también concede a la literatura popular un espacio distinguido dentro de su historia, muy especialmente en el capítulo dedicado a la Edad Media, aunque no desarrolla un discurso tan explícito como Gil de Zárate y Amador de los Ríos acerca de la relación entre lo popular y lo nacional. Además, su definición de lo popular es algo distinta a la de los anteriores historiadores, ya que incluye bajo dicha denominación cuatro géneros: Romances, Crónicas, Libros de Caballería y Teatro, dos de los cuales (las crónicas y los libros de caballería) no solían aparecer en la nómina tradicional. En lo demás, Ticknor sigue la concepción romántica al afirmar que "[las composiciones populares castellanas] fuertemente asidas a las hondas raíces del carácter nacional, y apoyadas en él, son totalmente diversas de las escuelas provenzal, italiana y palaciega" (Ticknor 1851-6:I, 113).

De esta forma, los españoles parecen haber asumido rápidamente y articulado la teoría romántica acerca de la literatura popular y nacional, aplicándola a los géneros populares propios (los dos más notables, los romances y el teatro, aunque no son los únicos, como hemos visto. Los manuales de enseñanza de literatura española, a remolque de las historias precedentes, también incorporaron esta división entre "literatura popular" y la "literatura erudita", y la preferencia por la primera de ellas. Así aparece en Revilla y Alcántara:

> Si se estudia con alguna atención el desenvolvimiento de la literatura en todos los tiempos y países, se observará que existen manifestaciones literarias producidas exclusivamente por las muchedumbre, por las clases populares que transmiten por medio de ellas de boca en boca, de generación en generación, las hazañas de sus héroes o del pueblo a que pertenecen, y la expresión de sus sentimientos, de sus creencias y de sus aspiraciones. Igualmente se observará que hay otra literatura producto de las aristocracias religiosa, militar e inteligente, y que es hija del estudio o se halla modificada por él. La primera de estas literaturas se denomina *popular* y la segunda *erudita*. (Revilla y Alcántara 1872,II, 10-1)
>
> ...siempre resultará que la poesía popular, más esponténea que la erudita, vive de las ideas y sentimientos que constituyen la nacionalidad del pueblo que la produce, y está divorciada de todo espíritu y de toda tendencia, que no sean la tendencia y el

> espíritu... que caracteriza predominantemente a la nación en que fructifica el género de literatura a que ahora nos referimos. (Revilla y Alcántara 1872,II, 327)

Cabe señalar, sin embargo, que Revilla y Alcántara introduce una modificación en la teoría anterior, al afirmar a diferencia de Amador o de Gil de Zárate que la "literatura nacional" no es exclusivamente la popular, sino más bien la fusión de ambas tradiciones (la erudita y la popular) para formar una sola:

> Como ambas literaturas (la popular y la erudita) llegan al cabo a compenetrase, a confundirse en la que se llama en todos los países *literatura nacional*, importa mucho conocer la división que dejamos establecida con referencia a la vida social del artista que produce la obra literaria, porque mediante dicho conocimiento podremos apreciar mejor los elementos que constituyen la literatura total de un pueblo. (Revilla y Alcántara 1872,II, 11)

Veremos reaparecer esta misma teoría unos años más adelante, en la historia de Cejador y Frauca. Al mismo tiempo, comenzaba a desarrollarse también, por otros caminos distintos, el estudio de la literatura épica popular, gracias a los estudios de Milá y Fontanals, continuados por los de Menéndez Pidal. Para Milá, efectivamente, la épica medieval española es popular, pero, al igual que para Amador, este término no debe interpretarse como "perteneciente al pueblo *plebs*", sino al pueblo *demos* o *etnos*, aunque, efectivamente, el pueblo llano fuera el principal consumidor y continuador de esta tradición:

> Los primeros que llamaron popular a cierto género de poesía daban a la voz "pueblo" la significación corriente de "clases inferiores de la sociedad", que eran, en efecto, las guardadoras de aquella poesía, y no, como han propuesto recientes escritores, el sentido étnico de "nación" ni el jurídico de "conjunto de todas las clases de un estado". Aquellas más humildes eran entonces iletradas, de costumbres sencillas y a veces, no siempre, ásperas, apegadas a los antiguos usos, y aunque provistas de documentos o máximas de sabiduría práctica, más sujetas al dominio del sentimiento que a la especulación reflexiva. (Milá y Fontanals 1874:493)

Esta teoría de Milá fue recogida, como volveremos a ver más adelante (en el apartado 8.1), por Menéndez Pidal, quien continuó con el estudio científico de la literatura épica medieval. También para él lo popular ostentaba un nivel superior a lo erudito por principio, y la poesía épica no era sino un ejemplo privilegiado de esta relación, con el aliciente añadido de que contribuía a situar a la española entre las literaturas más importantes del mundo: "Estos pocos pueblos que han producido una gran epopeya, popular y nacional, son en la antigüedad la India, la Persia y la Grecia, y entre los pueblos modernos, la Bretaña, la Germania, la Francia y la España únicamente". (Menéndez Pidal 1909b:13). Como veremos también en dicho apartado, Menéndez Pidal alteró más tarde levemente su teoría, sustituyendo el término "popular"

por el de "tradicional", pero manteniendo en lo sustancial su idea de la intervención esencial del pueblo en la transmisión y modificación de las obras literarias:

> Claro es que toda creación en los productos sociales o colectivos (tales como la poesía tradicional, el lenguaje o la costumbre) es obra de un individuo que en un momento de iniciativa se eleva sobre el nivel común de las gentes; pero la creación individual sólo llega a hacerse popular cuando es asimilada por el pueblo; cuando éste la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciativas individuales, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean. (Menéndez Pidal 1914-16:201)
>
> Una poesía de este modo producida y reformada durante su transmisión de boca en boca, debe recibir el nombre de *poesía tradicional*. Hemos de evitar conceptos poco precisos y confusiones embarazosas que se originan de usar para ella el nombre de *poesía popular*. (Menéndez Pidal, 1914-16:203)

La teoría de lo popular como sublimación de lo nacional daba ya sin embargo muestras de cierto desgaste: los historiadores del primer tercio del siglo XX mantenían muy en el centro del canon a los géneros tradicionalmente denominados populares (la épica medieval y el teatro nacional del Siglo de Oro, fundamentalmente), pero apenas reformulaban en sus obras la afirmación romántica de la identidad entre lo popular y lo nacional (no lo hace, significativamente, Fitzmaurice-Kelly, el historiador que abre el siglo y que marca una nueva tendencia en la historiografía literaria española). Esta teoría iba a recibir, incluso, algunos ataques, aunque aislados. Porque un ataque directo contra la idealización de lo popular es lo que realiza en su manual, por ejemplo, Guillermo de Jünemann, para quien este tipo de literatura no puede alcanzar una gran altura si no lo modifica la pluma erudita:

> Porque la poesía popular, nacida del pueblo mismo, aun cuando sea verdadera poesía, no puede menos de estar plagada de mal gusto, vulgarismos, flojedades e incorrecciones; y necesita, por consiguiente, ser reformada por la poesía culta.... La popular, así como sale de los labios del bajo pueblo, es vulgar y chabacana, por muchos pensamientos felices que tenga; que de ordinario ni son muchos ni muy felices... Lo ideal en poesía popular es lo popular tratado popularmente, pero con arte y gusto por hombres de gusto y de arte; como en los romances y canciones hispánicos, en gran parte, se ha realizado. (Jünemann 1913,25)

Esta postura de Jünemann, sin embargo, fue una excepción, que contrasta con la historia de Cejador y Frauca, publicada en época similar, y cuya postura es diametralmente opuesta. Ninguna historia realizará una defensa igual de los géneros populares frente a los extranjeros, hasta el punto de que lo popular se convierte en la medida de lo literario, y sobre todo de lo nacional. Las citas de Cejador en este sentido podrían multiplicarse, pero escogemos a continuación dos representativas:

> En literatura yo pongo muy por cima de cualquier obra erudita la menor obra del pueblo, la comúnmente no escrita, la sancionada en cambio por el consentimiento de

> la raza española, como aprecio el habla popular, la única natural, mucho más que cualquier otra modificación que en ella introduzcan los eruditos (Cejador y Frauca 1915-22:I,XII)
>
> Aventajan en universalidad y profundidad a las obras literarias eruditas, cuanto al habla erudita aventaja el habla popular, por ser lo popular lo más nacional, mejor dicho, lo único nacional y digamos personal de la nación, y valer tanto más cualquiera obra de arte cuanto más de personal tiene (Cejador y Frauca 1915-22:I,51)

En todo caso, la versión de Cejador, puramente romántica, podíamos decir, no era la más extendida entre los historiadores ni entre los redactores de manuales de enseñanza. Más habitual era, en cambio, la teoría levemente modificada, tal y como la advertíamos por ejemplo en Revilla y Alcántara, según la cual la literatura nacional era la que surgía de la fusión de lo popular y lo erudito. Esta es por ejemplo la versión que encontramos, muy de soslayo, en la historia de Hurtado y Palencia, quienes al hablar sobre las distintas fusiones que llevó a cabo Lope en su teatro "nacional", afirman que reunió:

> ...lo religioso y lo profano, lo nacional y lo extranjero, lo popular y lo erudito, lo real y lo fantástico, lo histórico y lo novelesco... fundido al calor de la inspiración popular y animado por genuino soplo de vida del carácter nacional, dio por resultado aquel repertorio inmenso, en que hay incluso comedias medianas y malas. (Hurtado y Palencia 1921:625)

Y de manera mucho más explícita aparece esta idea en la obra del P. Risco, ya cuando casi está terminando la segunda década del siglo:

> Las Bellas Letras en todos los países comienzan a ser cultivadas por *el pueblo*; la clase elevada las desdeña; por fin se contagia, las cultiva, y de esta unión de ambas floraciones, la *popular*, espontánea y desaliñada, pero varonil y fresca, y la *erudita* o de escuela, acicalada, pero más artística y brillante, se forma la *literatura nacional* y emergen los *siglos de oro* de las diversas naciones. (Risco 1927:2)

Las plasmaciones explícitas de la teoría romántica decaen en general en los últimos años del periodo estudiado; ello no quiere decir, como ya hemos repetido, que la estimación de lo popular se resienta, ni siquiera que los historiadores (excepción hecha de Jünemann) reaccionen contra ella. Así, por ejemplo, Romera Navarro, quien en la introducción a su historia afirma: "pongo de relieve los méritos y marco los defectos, indiferente a la dirección que sigan, erudita o popular, religiosa o descreída, clásica, romántica o modernista" (Romera Navarro 1928:IV), en cambio más adelante explica que "Aparecen los romances, y su nota popular, nacional, se da también tímidamente en la poesía culta, con villancicos, cantarcillos, serranillas, etc., hasta entonces desdeñados como vulgares por los poetas cortesanos" (Romera Navarro

1928:60); y más adelante aún, al tratar de las obras de Encina, que "su inspiración es popular, y por lo tanto nacional y realista" (Romera Navarro 1928:112).

Citas similares pueden encontrarse también en los últimos autores de historias de la literatura española de antes de la Guerra Civil, como Chabás o Valbuena: pese a que en ningún momento presentan la propuesta romántica sobre lo popular como propia, la tienen aparentemente interiorizada, y sale a la superficie en sus aproximaciones al romancero o al teatro del Siglo de Oro, géneros que califican indistintamente de "populares" y "nacionales":

> La máxima importancia dramática de Lope de Vega está en haber fijado en su comedia un tipo de teatro netamente nacional y popular. Lope procura y sabe dar movimiento e interés a la tradición heroica española y revivir la huella frondosa del romancero. El tipo de comedia fijado por Lope es un extenso cuadro de la vida humana con tonos nacionales y populares. (Chabás 1933:47)
>
> Lope crea el teatro nacional español. Fija en una fórmula, en un procedimiento todos los elementos dispares del período anterior. Alma popular en lo esencial, comprende el sentido épico, tradicional, de la raza, y el que puede agradar y entretener a su público. (Valbuena Prat 1937:II, 210)
>
> Puede considerarse la "comedia" de Lope como un extenso cuadro amplio y variado de la vida, en su aspecto nacional y popular. A los momentos de más fina calidad supranacional, se llega precisamente por ahondar en leyendas y problemas de su raza. (Valbuena Prat 1937:II, 212)

En resumen, la literatura popular ocupa, desde la introducción del romanticismo en España y hasta la Guerra Civil, un lugar central en los intereses y en las preferencias de los historiadores. La teoría romántica se introduce rápidamente en España y se implanta, en lo referente a la literatura popular, en dos versiones distintas: la que identifica estrechamente lo popular con lo nacional –línea que va desde Gil de Zárate hasta Cejador– y la versión reformada que considera que lo nacional surge de la unión de lo popular y lo erudito –Revilla y Alcántara, Hurtado y Palencia, Risco...–. Incluso aquellos historiadores que no comparten explícitamente ninguna de las dos teorías anteriores (historiadores que eluden, por lo general, pronunciarse sobre la literatura popular en su conjunto), la aplican implícitamente al conceder una singular importancia a los géneros populares, o al emplear los términos "nacional" y "popular" como si fueran intercambiables o, mejor dicho, reforzándose mutuamente.

7.3.3.- Otros criterios de valoración: estética, ideología y moralidad

En el apartado anterior hemos observado cómo el origen popular era uno de los criterios de juicio fundamentales de la crítica romántica, por encima incluso de los criterios meramente formales. Lo nacional (esto es, lo autóctono y lo popular) ocupa

automáticamente algunos de los primeros puestos del canon; a continuación intentaremos investigar con qué criterios (ideológicos, morales, estéticos) ordenan los historiadores el resto de autores y obras. En algunos casos, estos criterios aparecen expresamente en las introducciones de las historias estudiadas; en otros, será necesario deducirlas de juicios estéticos concretos pero significativos. En especial, nos interesará estudiar hasta qué punto las valoraciones estéticas son independientes de la moralidad o de la ideología, o en caso contrario en qué épocas o autores la relación entre ellas es más estrecha.

En la crítica neoclásica, los criterios estéticos estaban claros: las normas clásicas marcaban el límite entre lo aceptable y lo inaceptable, si no entre lo literario y lo extraliterario[230]. Esta superioridad absoluta de las normas fue abandonada por los críticos románticos, quienes, aunque aceptaban, como vamos a ver, la necesidad de seguir ciertas normas, estaban dispuestos a perdonar ciertas irregularidades que no afectasen a los principios literarios esenciales, y más aún en los escritores pertenecientes a épocas en dichos principios eran desconocidos (es decir, la Edad Media). Así le reprocha José Lorenzo Figueroa a Simonde de Sismondi el no reconocer adecuadamente estas normas superiores distintas de las neoclásicas:

> No debe condenarse absolutamente una producción literaria, porque el autor haya infringido algún precepto de los recomendados por Aristóteles y Horacio, pero la infracción de los que son esenciales será siempre un defecto que no debe disculpar un buen crítico, como lo hace M. Sismonde de Sismondi. Cuando esas infracciones no se combaten se erigen bien pronto en reglas destructoras del buen gusto y de la buena literatura. Puede disculparse al autor del poema del Cid, al de Alejandro y a todos los que escribieron antes de la restauración de las letras en Europa, atendida la ignorancia y rudeza de los tiempos, el no haber obedecido las reglas que son esenciales en toda poesía, y que constituyen, por decirlo así, el *Código del Buen Gusto*. Pero no cabe la misma indulgencia respecto de Lope de Vega, Calderón y otros que florecieron más tarde. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 28)

Los historiadores románticos, que por lo tanto situaron al genio individual por encima de las normas preestablecidas, debieron desarrollar sus propios criterios literarios. El traductor de la historia de Simonde de Sismondi, José Lorenzo Figueroa, preconizaba por ejemplo esta necesidad de emplear ciertas normas constantes, aunque esas normas no fueran las mismas propuestas por los neoclásicos:

> El historiador de la literatura debe ser crítico: debe elogiar las bellezas y censurar los defectos... porque el genio sufre también sus calamidades... Si ha de ser

[230] Por supuesto, esto no es tan simple como los románticos, o incluso algunos neoclásicos, querían creer: las derivaciones e interpretaciones de las *Poéticas* clásicas eran variadas, e incluso fueron adaptadas y puestas en tela de juicio ya por autores y críticos de los siglos XVI y XVII.

> crítico el historiador de la literatura es claro que debe tener ideas fijas, sistema, reglas a cuya luz examine las obras de los escritores. (Simonde de Sismondi 1841-2:I,11-12*)

Además de los ya estudiados hasta aquí (fidelidad al espíritu nacional, popularismo, etc.), no son pocos los historiadores que realizan juicios morales sobre las obras literarias, considerando la moralidad (cristiana) como un valor literario. Así aparece por ejemplo en Bouterwek, en su valoración, por ejemplo, del *Amadís*:

> Esta pintura sublime y verdadera del heroísmo y de la buena fe, de un amor libre de toda sujeción legal y que sin embargo nunca ofende a la moral ni al pudor; estas sensaciones exaltadas que traspasan los límites de lo natural pero que, en fuerza de la sencillez de la narración agradan aun al lector más delicado; finalmente, todo este conjunto merecía sin duda alguna el grande aprecio que obtuvo en su tiempo. Por lo que hace al carácter particular de esta obra, puede asegurarse, sin ningún temor, que es más propio de la nación española que de la francesa... (Bouterwek 1829:32)

También el otro traductor de Sismondi, Amador de los Ríos, se muestra preocupado por la moralidad de las obras que juzga, algo que podía esperarse al contemplar que la religiosidad –el cristianismo en concreto– era uno de los rasgos que atribuía a la literatura española. De hecho, esto se comprueba especialmente en su encendida réplica a las palabras del ginebrino, quien se considera incapaz de analizar la obra de Fray Luis de León por no compartir, precisamente, la cosmovisión católica en la que supone que se incluyen: "Los sentimientos que animaron a este vate español están muy lejanos de los míos: comprendo con grande imperfección el éxtasis y la alegoría religiosa para apreciar todo el mérito que se le atribuye" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 251). Amador de los Ríos reacciona con dos afirmaciones hasta cierto punto contradictorias: que el crítico no tiene necesariamente que compartir las creencias de los autores que juzga; pero que, al mismo tiempo, la moral es un criterio que debe estar presente a la hora de evaluar una obra literaria:

> Tampoco sabemos que para juzgar las obras poéticas de los grandes ingenios, sea necesario participar de los sentimientos y creencias que los animaron: la buena crítica, como compañera inseparable de la buena moral, no debe prescindir, sin embargo, de que las afecciones y las miras del poeta vayan dirigidas a un fin laudable. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 381)

Años más tarde, y quizás con Sismondi en mente, acusaba Amador de los Ríos precisamente a la crítica neoclásica de no haber sabido apreciar la literatura nacional española porque su "incredulidad" les cegaba para apreciar sus valores y sentimientos:

> Descaminada en tal forma por el genio de la incredulidad, que parecía presidir los destinos del siglo XVIII, no podía la crítica literaria, aun ejercida por los más doctos, regocijarse en los bellísimos cuadros de costumbres, ni quilatar, hasta connaturalizarse con ellos, los generosos sentimientos que animaron a nuestros padres durante los siglos XII, XIII y XIV; costumbres y sentimientos que, brillando en los

> primeros albores de la poesía española, se habían transferido más tarde al teatro y constituían la verdadera nacionalidad literaria del pueblo de los Cides y Fernán González. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXV)

En efecto, para Amador, como estamos viendo, el contenido es más importante que la forma en el momento de analizar una obra literaria, y ese contenido debe estar acorde con una elevada idea moral:

> En una literatura donde no brilla y sirve de perpetuo faro una idea luminosa, un hecho de alta y fecunda moral, o de vivificador patriotismo, que haya menester manifestarse y trasmitirse a las generaciones venideras por medio de ciertas formas de arte y de lenguaje, nada importa en verdad que sean éstas más o menos clásicas, ni que sea el estilo más o menos alambicado o sencillo, ni el lenguaje más o menos delicado o grosero... No será parte a deslumbrarnos el brillo de ninguna forma, examinándolas todas con la misma imparcialidad y predilección, y procurando siempre descubrir y sorprender el espíritu, el sentimiento dominante que bajo ellas se esconde. (Amador de los Ríos 1861-5:I,XCV -XCVI)

Milá y Fontanals, por su parte, recomienda igualmente en sus *Principios de literatura general y española* elegir sólo aquellas obras en las que prime el sentido estético y moral de armonía, ya que, a su juicio, como volveremos a ver en el apartado 7.4, el crítico y el historiador literario tienen una finalidad educadora además de la meramente científica:

> ...en el estudio de las letras y en general de las bellas artes deben recordarse las siguientes observaciones:
>
> I.- *Se ha de subordinar el cultivo del sentimiento estético a los deberes religiosos y sociales*, y, atendiendo, no menos que a la índole de las obras que lo producen, a las disposiciones personales del que lo cultiva, *buscar lo que promueve o conserve la armonía del alma*, no lo que la destruya o la perturbe
>
> II. *No se han de dejar nuestros principios y convicciones a merced de las impresiones causadas por las obras de índole estética,* pues muchas de las que mayormente se distinguen por su valor literario o artístico, no son igualmente recomendables bajo el aspecto moral, a lo menos en todas las partes de que constan, ni en todas las ideas que contienen. (Milá y Fontanals 1873:XIV)

También en su "Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española, leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 a 1866", recomienda elegir aquellas obras literarias con capacidad para "elevar el ánimo":

> Nunca en materias literarias ni científicas les aconsejaremos el aislamiento y un mal entendido españolismo, pero sí la prudencia más exquisita para distinguir, en las obras de ingenio, lo que debe levantar sus ánimos de lo que puede abatirlos y mancillarlos, y en las de ciencia, los resultados debidos a una observación cauta y sesuda, de presuntuosos y mal cimentados sistemas. (Milá y Fontanals 1874:39)

No todos los historiadores ni autores de manuales del siglo XIX compartían esta opinión, al menos expresamente. Así por ejemplo, Fernández Espino señala precisamente que algunos críticos se dejan llevar exclusivamente por criterios "filosóficos", y desprecian el estudio de la forma a la hora de evaluar las obras literarias:

> No faltan críticos que, movidos de la idea filosófica más de lo conveniente, y dando sólo importancia al pensamiento, descuiden el estudio y examen de las formas: al seguir tal rumbo olvidan que sin la perfección de estas no puede aparecer aquel con todo el atractivo y hermosura que su autor entrevé cuando se halla en su mente en confuso embrión, y como piedra preciosa, que no despojada de todo punto de las conchas opacas que la envuelven, apenas comienzan a vislumbrarse sus destellos... El examen, pues, de ambas cosas, constituye la perfección de la crítica: el olvido de cualquiera de las dos dará siempre por resultado análisis imperfectos. (Fernández Espino 1871:XII-XIII)

Revilla y Alcántara, autor de otro manual de fecha similar, por su parte, declara haber elegido un método crítico que mantiene la separación entre Religión y Ciencia (o crítica, en este caso), una afirmación que no compartirían sin embargo historiadores posteriores en casi medio siglo como Jünemann o Cejador:

> A proceder así, nos ha movido además, en ciertas ocasiones, 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 terminante por la crítica moderna, que con tanto acierto ha trazado los infranqueables límites en que ha de moverse la razón humana. (Revilla y Alcántara 1872,I, VIII-IX)

Otros autores, como Schack, por ejemplo, se ufanaban de haber alcanzado una sedicente "objetividad" o "imparcialidad" crítica, basada en los fundamentos de la "buena filosofía" (como había dicho ya Amador de los Ríos). Así lo hace por ejemplo Schack, quien afirma que "en la crítica he procurado ser concreto e imparcial" (Schack 1885:I, 41). Además, aprovecha Schack para declararse heredero directo de las tendencias críticas románticas alemanas: "Los principios estéticos, en que fundo mis juicios, son los que he adquirido estudiando incesantemente, y con placer siempre nuevo, a los grandes poetas antiguos y modernos, así como los escritos de Schlegel, Tiek y otros maestros de la crítica literaria. (Schack 1885:I, 71).

Por su parte, ya en el cambio de siglo, Fitzmaurice-Kelly se sitúa más cerca de los historiadores que se presentan como "objetivos" ante el contenido de las obras artísticas, y que afirman basar sus juicios en las formas:

> Lo que determina un gran autor no es el tema que ha escogido: es su manera de tratarlo, su pensamiento, su expresión, su capacidad interpretativa, el rasgo característico de su genio individual: en una palabra, es el estilo. (Fitzmaurice-Kelly 1901:IX)

La historia de Fitzmaurice-Kelly marca por lo tanto una tendencia general: a comienzos del siglo XX, la preocupación por el contenido de las obras literarias, y en concreto por su moralidad o inmoralidad, pierde importancia, sobre todo en aquellas obras de corte progresista. Los historiadores conservadores fueron quienes mantuvieron vivo este criterio valorativo. Jünemann, el más extremo en este aspecto, llega a afirmar que "ningún recurso vale contra la moral, la ley eterna" (Jünemann 1913:39)

No es de extrañar, por lo tanto, que a la hora de enjuiciar obras literarias concretas, invoque criterios morales entremezclados con los formales. Así, sobre la *Celestina* afirma: "Novela dramática, afectada, inmoral, rufianesca, es la Celestina de rebuscada concisión, de poca inventiva; pero de bellísimo lenguaje y muchas frases felices". (Jünemann 1913:27); y sobre el teatro nacional: "¿Los tienes [defectos] reales? –Tiénelos, y muy graves. Desde luego, la inmoralidad de ese eterno pelear, de esas tablas siempre llenas de espadachines, de príncipe a escudero, siempre salpicadas de sangre por motivos a menudo futilísimos" (Jünemann 1913:39)

También Cejador, conservador como Jünemann, realiza valoraciones morales de las obras literarias; más aún, en el caso de Cejador la carga ideológica de muchos de sus juicios es más que evidente. Es el caso, por ejemplo, de su presentación del institucionismo, y de los autores de la llamada generación del 98, en la que la propia ideología del historiador, y su distancia con respecto al objeto estudiado, se hace evidente:

> Unos cuantos jóvenes, aleccionados por la *Institución Libre de Enseñanza*, había criado en sus pechos odio mortal a la tradición española y al espíritu cristiano que le había informado, entregándose, poco a poco, en cambio, a la lectura del acérrimo enemigo del Evangelio, Federico Nietzsche (Cejador y Frauca 1915-22X,48)
>
> La soberbia con que pretendían ser los salvadores de España, y con que se creían ser los primeros que durante siglos de historia española, *bochornosa*, habían abierto los ojos a la verdad y al verdadera grandeza humana, explica la pedantería con que los poetas modernistas y los modernistas prosadores se creían llamados a enterrar para siempre el arte español pasado, inventando un arte nuevo, único y verdadero arte. (Cejador y Frauca 1915-22:X,49)

En los autores progresistas, en cambio, las afirmaciones de objetividad, o la ausencia de afirmaciones en cuanto a los criterios estéticos utilizados, es la norma. Esto no quiere decir que sus historias estén libres de ideología: en algunos casos, ésta será igualmente clara, aunque de signo opuesto a la de los conservadores; en otros, se manifestará de manera más sutil. Entre los que proclaman su objetividad en el juicio se encuentra Romera Navarro:

> He procurado, en la crítica, la mayor objetividad posible. En la valoración de libros y autores, creo haber procedido con circunspección y de una manera precisa y concreta. Hallo igual desequilibrio y mal gusto en los críticos que se incendian en llamaradas de entusiasmo, como en los sistemáticamente descontentadizos y negativos: a los autores, que, al fin, son criaturas, se les puede matar por exceso de calor y por exceso de frío. (Romera Navarro 1928:IV)
>
> Libre de todo prejuicio político, religioso o literario, he tratado de comprender a los autores (y de presentarlos) dentro de su propia época, gustos y tendencia; pongo de relieve los méritos y marco los defectos, indiferente a la dirección que sigan, erudita o popular, religiosa o descreída, clásica, romántica o modernista; ni defender ni atacar tendencias de ningún género: mostrar la belleza dondequiera que se encuentre; la crítica ha de ser, ante todo, comprensión. (Romera Navarro 1928:IV)

En Juan Chabás y Ángel Valbuena Prat, por su parte, no hay proclamas de objetividad (las proclamas están totalmente ausentes de la historia de Valbuena, como ya hemos apuntado en otras ocasiones); sin embargo, sus juicios sobre determinados autores, obras o movimientos están tan cargados de ideología como los de Cejador, aunque en el sentido contrario. Compárese el juicio de Cejador sobre los institucionistas y la generación del 98 con éste que aparece en la *Breve historia* de Chabás, y se apreciará cómo la distancia ideológica se traduce en distancia crítica:

> Los escritores del 98 intentan remediar estos males. Procuran conocer a España, su pasado y su paisaje; los viejos pueblos; los poetas antiguos...; los pintores que parecen encerrar en su color nuestro obscuro secreto... A fines del siglo XIX, el esfuerzo de don Francisco Giner de los Ríos consigue formar un núcleo intelectual capaz de realizar tal empresa. La Institución Libre de Enseñanza nos abrió las puertas de una cultura nueva y nos defendió en lo posible de la angosta y medieval enseñanza de los conventos. (Chabás 1933:69)

No especifica Chabás, en cualquier caso, cuáles son sus criterios para la inclusión o la exclusión de los autores en su historia. En una ambigua cita, afirma haber eliminado a aquellos autores contemporáneos que, pese a su éxito, no ofrecen ningún interés perdurable ni "dignidad literaria", cualidades que no define con claridad:

> Sólo figuran, en el examen de la literatura del siglo XX aquellos autores cuya dignidad literaria aconseja un trato frecuente o al menos su conocimiento y lectura. Cierta mercancía literaria, favorecida hoy por la venta o la popularidad, pero sin valor trascendente alguno, ha sido cuidadosamente omitida de la relación de esta época cuya perspectiva histórica, para los espectadores de su evolución, es tan difícil de fijar. (Chabás 1933:3)

Incluso en el templado Valbuena Prat pueden encontrarse, aunque pocos, algunos juicios en los que la ideología juega su papel y condiciona, al menos parcialmente, al juicio estético. Es el caso, por ejemplo, de sus críticas a Pereda, que se refieren más al contenido que a la forma de sus obras: "De mentalidad limitada e ideario derechista, el cariño a su tierra, a su paisaje, a sus montañas y su mar, cristalizó en una

forma de novela que se amoldaba a una primaria y poco profunda concepción del mundo y de la vida" (Valbuena Prat 1937:II, 745). Y especialmente ácida, sobre todo en medio de tanta templanza, es la crítica que Valbuena realiza de la obra de su antecesor, Cejador y Frauca:

> Julio Cejador... es ya él mismo un tipo de novela costumbrista... Su erudición y su crítica tiene mucho de carácter, terco, injusto a veces, tosco pero hondo en lo popular, incapaz de comprender finuras o exactitudes científicas. Así resulta su obra, puro producto ibérico... Si se le juzgase sólo por sus dislates, en filología especialmente, y aun en algunos casos de crítica literaria, parecería se trataba sólo de un individualismo negativo. (Valbuena Prat 1937:II, 830)

Se observa, por lo tanto que durante todo el periodo estudiado los historiadores entretejieron diversos criterios para formular sus valoraciones de las obras, autores y géneros literarios. A la fidelidad al *Volksgeist*, expresado sobre todo en las obras populares, se añadían criterios estéticos por una parte, e ideológicos, religiosos o morales por otro. Esta mezcla de criterios diversos contrasta con las afirmaciones de determinados autores, que dicen ser objetivos en sus juicios literarios; sin embargo, aunque la referencia a la moral dentro de los juicios críticos se limita en el siglo XX a los autores conservadores, la influencia de la(s) ideología(s) sigue haciéndose patente en las historias de la literatura de uno y otro signo, ya sea de forma expresa o subrepticia.

7.4.- El concepto de "historia"

Estudiados en los apartados precedentes los conceptos de literatura y de nación, en este intentaremos acercarnos a la visión de la historia que manejan los autores estudiados, es decir, cómo conceptualizan su propia labor como historiadores. Una vez más, la fuente principal de información la componen los propios prólogos o introducciones de las historias, en las que los autores suelen hacer sus declaraciones de intenciones con respecto a su obra, si bien las propias historias, y su configuración efectiva, también deberán ser estudiadas. Los antecedentes neoclásicos se utilizarán además para ofrecer un contexto y un contraste con respecto al paradigma romántico que constituye el objeto principal de nuestro estudio.

En primer lugar, analizaremos la idea de historia, centrándonos especialmente en distinguir entre los dos extremos entre los que se mueven los autores, con distintas etapas intermedias: la tendencia hacia la narración, y la tendencia hacia la taxonomía. En un segundo apartado, nos ocuparemos de la evidente relación que existe entre la historia y la pedagogía –relación que ya se ha puesto de manifiesto al tratar el género hermano de los manuales de enseñanza en los aparados 6.3 y 6.12–. Se pondrá así de manifiesto la doble dirección de la historia: investiga el pasado, pero al mismo tiempo intenta modificar el presente y el futuro, en este caso ofreciendo ejemplos y modelos literarios.

Pasemos pues a investigar cómo se configura por lo tanto la historia literaria en el siglo XIX y a principios del siglo XX

7.4.1.- La labor historiográfica: narración frente a enciclopedia[231]

Como se ha observado ya en el apartado 5.1, dedicado a los antecedentes neoclásicos de la historiografía romántica, la elección del género histórico no era en absoluto obvia para los autores que durante el siglo XVIII pretendieron dar una visión de conjunto de la literatura española (lo que excluye, en este caso, las obras de Moratín y de Velázquez, dedicadas exclusivamente a un género, el teatro y la poesía respectivamente). Llampillas, por ejemplo, optaba por escribir un *Ensayo histórico-*

[231] David Perkins describe así la oposición, no estrica ni estanca, entre una historia enciclopédica y una historia narrativa: "The two major forms of literary history are the encyclopedic and narrative. They are not opposites, since narrative is a way of combining events, while encyclopaedic form is a way of arranging essays to make a larger work. The essays may include narrative along with exposition and logical argument" (Perkins 1993:53).

apologético donde se proponía únicamente refutar, de manera vagamente cronológica las acusaciones de los eruditos italianos contra los autores nacionales:

> Repito que esta obra no es una Biblioteca de escritores españoles: mucho menos una historia literaria, sino solamente un Ensayo Histórico de nuestra literatura, que tiene por objeto principal hablar de aquellos literatos españoles que ilustraron a Italia. De los demás trato únicamente en cuanto es necesario para desvanecer algunas preocupaciones que han dado motivo a esta obra. (Llampillas 1789:III,s.p.)

La obra del Abate Juan Andrés, por su parte, tenía una pretensión más ambiciosa, que lo alejaba de lo que luego serían las historias literarias nacionales:

> Una historia crítica de las vicisitudes que ha sufrido la literatura en todos tiempos y en todas las naciones; un cuadro filosófico de los progresos que desde su origen hasta el día de hoy ha hecho en todos y en cada uno de sus ramos; un retrato del estado en que se encuentra actualmente, después del estudio de tantos siglos; una perspectiva, digámoslo así, de los adelantamientos que le faltan que hacer todavía... (Andrés 1782-1806:I,8)

En su obra, por otra parte, las dos tendencias que identificaremos en las obras estudiadas –la tendencia a la clasificación por géneros, y la tendencia a la narración– se solapan, de manera que los volúmenes I y II son propiamente narrativos –aunque segmentados por naciones– mientras que en los tomos III-VI la partición por géneros se impone a la narración histórica. De esta forma, los únicos autores que se plantean escribir, como tal, una historia de la literatura nacional española son los Hermanos Mohedano, que son conscientes del género que escogieron para su obra:

> Escogemos el método histórico, que es el más oportuno para que se informen los Lectores sin fastidio, sin trabajo y aun con deleyte. El enlace y coordinación de los sucesos, sin la monstruosa variedad de los Diccionarios; la narración seguida, limpia y despejada, sin las cortaduras e interrupciones de los Annales, sin el prolijo examen de las averiguaciones, o el confuso caos de las Memorias, da al método histórico la preferencia sobre los demás. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, XCVIII)

Pero es precisamente su amplísimo concepto de "historia literaria" el que da al traste con su proyecto: tan extensa es su idea de lo que debe incluir una obra de este tipo, que finalmente lo incluye todo, lo que explica que nunca llegaran a completar ni lejanamente su propósito:

> Una Historia Literaria completa pide no solamente la noticia, sino la inteligencia, y el examen de los Libros; se deben dar a conocer los Autores, los hombres Sabios, y en una palabra todo lo que pueda tener concernencia con las Letras. Para dar un exacto informe de los Escritores, no basta sólo la noticia de su Patria, y empleos, el simple catálogo de sus Obras, dónde o cuántas veces fueron impresas, si se han hecho ediciones o versiones de ellas en los Países Extranjeros. Esto sólo es como un esqueleto, o un rudimento informe de la Historia Literaria. Su cuerpo animado, y principal fondo, es dar una noticia compendiosa y exacta de lo que contienen sus Obras; informar del mérito de ellas, comparadas con otras de su siglo, de los anteriores y siguientes, y aun de los Países extraños; separar lo común de lo particular; dar a conocer qué inventaron

> sus Autores, qué añadieron, o con cuántas ventajas ilustran, y perfeccionan los puntos que tratan; mostrar sus adelantamientos, respecto del estado en que entonces se hallaban las Ciencias; qué juicios han hecho de ellas otros Sabios; si las censuras de estos corresponden a la justicia de la causa; si son demasiado severas, o por el contrario las celebraron con excesivos elogios; si notaron defectos imaginarios o ensalzaron perfecciones fantásticas; demás de esto pintar el carácter, y genio diferente de los Autores, formando retratos que los representen, y no los desfiguren; sin que en todo esto tenga la menor parte la precipitación de juicio, la emulación o la lisonja" (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, LXVIII-LXIX)

De esta forma, al iniciarse el siglo XIX, los primeros historiadores de la literatura no contaban con ningún antecedente que hubiera adoptado con éxito la forma histórica narrativa para presentar el devenir de la literatura española desde sus orígenes y en todos los géneros. Resulta significativo que, como se ha indicado ya anteriormente, las primeras historias de la literatura española escritas en el siglo XIX (la de Bouterwek y la de Sismondi) formasen parte de proyectos más amplios de historias literarias europeas, formando así un nexo entre obras enciclopédicas como la del Abate Juan Andrés, y las historias monográficas, dedicadas a una única literatura nacional, que predominan durante el resto del siglo.

En estas obras, además, se impone por primera vez de manera clara la disposición narrativa de las obras literarias, frente a su catalogación previa por géneros. Ninguno de ellos realiza una presentación explícita de los principios ni los contenidos a partir de los cuales configuran su narrativa, pero de hecho en ambos casos la presentación sucesiva de autores y obras, sin apenas introducciones generales ni presentaciones por época, constituye la única trama narrativa. En el caso de Simonde de Sismondi, además, los traductores se encargan de introducir nuevos análisis y explicaciones que complican y extienden la obra, diluyendo el posible curso narrativo original.

El manual de Gil de Zárate, por su parte, dependiente del sistema educativo recién instaurado en la época en la que se compuso, y que el propio autor había contribuido a diseñar, integra dos facetas distintas de la investigación literaria: el primer tomo incluye unos *Principios Generales de Poética y Retórica*, seguidos de un *Resumen Histórico de la Literatura Española*, que introduce ya, por primera vez en el sistema de enseñanza español, la narración histórica de la literatura española. Cabe señalar, por otra parte, que incluso en esta segunda parte Gil de Zárate prioriza la clasificación por géneros sobre la presentación cronológica: el resumen histórico se divide en tres secciones, dedicadas a los escritores en verso, al teatro y a la prosa, de manera que un mismo autor puede aparecer en varios momentos distintos de la obra (Cervantes es

considerado como dramaturgo en el vol. II y como narrador en el III; Quevedo, como poeta en el I y como prosista en el III, etc.).

De hecho, Gil de Zárate estaba con esta solución enfrentándose a un problema que aqueja a todos los historiadores de la literatura: si la historia se narra en estricto cronológico –como hará, por ejemplo, Cejador y Frauca-, y todas las obras de un mismo autor, sean del género que sean, se presentan al mismo tiempo, se pierde la visión de las relaciones internas en los distintos géneros; si, por el contrario, se presentan los distintos géneros por separado –incluso aun cuando esto se haga dentro de cada periodo-, siguiendo el orden cronológico sólo *dentro* de cada uno de ellos, ciertos autores necesariamente quedarán desgajados en varias secciones de la obra. Muy pocos historiadores optarán por las soluciones extremas (la división minuciosa por géneros previa a la narración sucesiva, o la mera cronología, obviando por completo las relaciones intragenéricas): la mayoría elegirá opciones o soluciones intermedias, como la adoptada por Gil de Zárate.

Tampoco Ticknor, como Bouterwek o Sismondi, incluye explícitamente su concepto de historia, ni explica cuáles son sus objetivos o los métodos empleados; el análisis de su obra permite apreciar que predomina la ordenación cronológica, con la posible excepción de los llamados "géneros populares", situados todos ellos conjuntamente al finalizar la presentación de la Edad Media. Por lo demás, la periodización se impone a la categorización por géneros, que sólo se realiza dentro de cada uno de dichos periodos; de ahí, también, quizás, que Ticknor dedique más espacio que los historiadores precedentes a consideraciones generales sobre cada una de las épocas en que se divide la historia literaria española.

La narración y la ordenación cronológica se impone también en la *Historia crítica* de Amador de los Ríos, que, como hemos visto ya, intenta demostrar mediante su obra que la literatura española es autóctona y nacional por definición: "Convienen los más, cualquiera que sea la extensión de sus trabajos y el fin adonde se encaminan, en que ocupa aquella, bajo el aspecto de la nacionalidad, el primer puesto entre cuantas literaturas se formaron desde la caída del Imperio romano" (Amador de los Ríos 1861-5:I, II). Éste será por lo tanto el propósito que guía toda su investigación, en la que, por otra parte, y esto es también lo que exige a todos sus predecesores, criticando duramente a aquéllos que no aciertan a descubrir la verdad de la nacionalidad española, que subyace a toda su literatura –como, por ejemplo, Ticknor-:

> ...no puede en justicia concedérsele igual lauro respecto del plan y método de su obra, donde ni salta desde luego a la vista un pensamiento fecundo y trascendental que le sirva de norte, ni menos se descubren las huellas majestuosas de aquella civilización que se engendra al grito de la patria y religión en las montañas de Asturias, Aragón y Navarra, se desarrolla y crece alimentada por el santo fuego de la fe y la libertad, y sometiendo a su imperio cuantos elementos de vida se le acercan, llega triunfante a los muros de Granada y se derrama después por el África, el Asia y la América con verdadero asombro de Europa. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXXVIII-LXXXIX)

Los manuales de enseñanza escritos a finales del siglo XIX, al igual que suponía con el concepto de literatura, son mucho más explícitos en su definición de su labor historiográfica. Así, por ejemplo, Fernández Espino explica su ordenación exclusivamente cronológica, en detrimento de la clasificación por géneros:

> Siendo esto así, el método de exposición, sin producir desorden, confusión y aun anacronismos, no puede ser otro que el de la misma historia de los acontecimientos humanos: cualquiera crítica que no tenga base en este principio, no puede explicar lógica y satisfactoriamente las causas de las evoluciones en el gusto literario. (Fernández Espino 1871,VII)

De hecho, Fernández Espino ataca a aquellos historiadores que optan por un modelo más taxonómico que cronológico:

> Este método de juntar los géneros literarios, prescindiendo de la cronología y aun de la historia, después de no producir... la claridad que sus autores creían encontrar por tal medio, tiene el gravísimo inconveniente de que haya necesidad de formar tantos juicios de cada escritor, como fueron las materias en que se había distinguido. (Fernández Espino 1871,VII)

Rodríguez Miguel, por su parte, reafirma una vez más la identidad entre la historia literaria y la identificación del *Volksgeist*, entendido como los "sentimientos, ideas y aspiraciones" de la nación:

> Todas las obras bellas expuestas en la lengua castellana, son el objeto de esta asignatura, con el fin de conocer los medios empleados por nuestros poetas y literatos para la producción de la belleza, estudiando los progresos, influencias y relaciones que los medios históricos llevan al arte; completando de este modo la relación sintética en lo humano, que no es completa, ínterin además de los hechos, nos sean también conocidos los sentimientos, ideas y aspiraciones que los motivaron. (Rodríguez Miguel 1892,8)

Este autor insiste, además, en los conocimientos necesarios para realizar una historia de la literatura completa:

> Para el conocimiento exacto de la historia de una literatura, es preciso conocer las fuentes de donde mana el saber que ella atesora; llamándose fuentes *mediatas*, el conocimiento del idioma, el de las leyes artísticas del pensamiento y desenvolvimiento de la forma, o sea, la estética y la preceptiva; el estudio de la historia política, el de las instituciones, usos y costumbres de cada época... Fuentes *inmediatas* son las obras de los autores, los datos biográficos de los mismos, el conocimiento de los historiadores de la literatura, con el de las monografías, o ramos especiales de los géneros y composiciones literarias. (Rodríguez Miguel 1892,13-4)

Aún más exigente se muestra Schack, quien hace una serie de consideraciones sobre los requisitos de un buen historiador literario que, de llevarse a su extremo, necesitarían un erudito capaz de escribir una verdadera historia de la cultura, en la que se inscribieran los distintos géneros, autores y obras:

> ...para escribir una historia de la literatura, y más la de un pueblo como España, tan rico en estas obras de ingenio, era necesario además poseer otros muchos conocimientos, tanto estéticos como históricos y literarios. Tropezaba a la vez con la grave dificultad de allegar materiales adecuados a sus propósitos, conocerlos bien, ordenarlos y clasificarlos, valorar su mérito respectivo y formar de ellos juicios estético-críticos que exigían profundos estudios previos, y sobre todo un buen gusto depurado por frecuentes observaciones y comparaciones con los modelos, que en cada género se han considerado hasta aquí como más perfectos. Es claro también que, al escribirse hoy una historia de cualquier literatura especial, se piden a su autor requisitos poco comunes, y entre ellos una extensión de conocimientos, que demandan mucho tiempo y mucho trabajo, ya que siempre es conveniente hacer continuas excursiones en el campo de otras literaturas extrañas, para comparar y calificar las producciones similares, y su valor relativo. Por último, es también indispensable trazarse un plan sensato y práctico, al cual ha de sujetarse los estudios y trabajos que se hagan, empresa tanto más difícil cuanto más nueva... (Schack 1885:I, 24-5)

Similares exigencias planteaba, por su parte, Ferdinand Wolf:

> La historia de la literatura nacional de un pueblo, si ha de merecer este nombre, no puede escribirse ni en totalidad ni en particularidades y detalles... sin tener en cuenta las condiciones genéticas de esta manifestación, las circunstancias geográfico-estadísticas, histórico-sincrónicas, sin considerar a los pueblos en sus elementos etnográficos y en sus relaciones internacionales, en los periodos en su conexión causal, y hasta a los individuos en su relación con las direcciones nacionales y del tiempo. (Wolf s.a.:II, 293)

Por su parte, Menéndez Pelayo propone una presentación ecléctica de las obras literarias, en la que la valoración estética (subjetiva) se equilibre con la presentación del contexto histórico y cultural en que se produjo la obra, sin que ello suponga considerar a la literatura como un mero producto automático de dicha época:

> En el espíritu y criterio de la enseñanza tal como del programa se deduce, procuro alejarme del doble escollo de la crítica puramente formalista y de la que llaman trascendental, ora aspire a grandes síntesis históricas, ora a inauditas revelaciones estéticas. No es ya lícito convertir la historia de la literatura en un descarnado índice de autores y de libros, juzgados sólo en su parte externa y formal, ni proceder caprichosa y arbitrariamente en el orden y disposición de las materias. No es acertado considerar al autor fuera de su época, pero aún es más dañoso anular su personalidad y convertirle en eco, reflejo o espejo de una civilización. El juicio-sentimiento de lo bello y la apreciación histórica deben caminar unidos. En medio de tanto escarceo y divagar inútil ha [p. 13] logrado la estética moderna asentar buen número de principios fecundos y razonables, que lejos de oponerse al examen detenido de las formas exteriores (mero desarrollo de la forma interna) contribuyen a que éste se haga a mejor luz. Por otra parte, el desarrollo de los estudios históricos ha hecho notar infinitas relaciones entre el arte y las demás actividades humanas, que naturalmente se completan y explican. De aquí la necesidad del criterio histórico al lado del estético. Según el período que se

> estudie debe predominar el uno o el otro. Las producciones de la Edad Media v. gr., suelen tener más interés arqueológico e histórico que propiamente estético. (Menéndez Pelayo 1878:12-3)

A comienzos del siglo XX, por lo tanto, la definición de la labor histórica aplicada a la literatura sigue siendo amplia, vaga y variable, y además del propio repaso y valoración de las obras literarias, incluye labores de investigación sociológica, histórica, y propiamente filológicas; por otra parte, la elección entre la narración y la clasificación a la hora de disponer la obra sigue abierta, predominando las posturas intermedias sobre las extremas. En este contexto, se introduce un nuevo aspecto, o mejor dicho, se acentúa un aspecto ya existente con anterioridad: el elemento comparatista. Éste aparece ya moderadamente en la historia de Fitzmaurice-Kelly:

> En cuanto era posible, he seguido el orden cronológico, haciendo constar, cuando se presenta ocasión, las relaciones que existen entre la literatura española y las de otros pueblos... Semejantes datos, aparte de su interés intrínseco, demuestran la solidaridad del arte literario y la práctica del libre cambio en la esfera de las ideas. (Fitzmaurice-Kelly 1901:VIII-IX)

Sin embargo, este comparatismo –más de intenciones que de hechos– se manifiesta sobre todo en los manuales de la asignatura de "Literatura española comparada con la extranjera"; incluso el *Resumen histórico-crítico* de Salcedo Ruiz, que no pertenece propiamente a este género, insiste en la necesidad de este comparatismo, probablemente porque, afirma, éste deja obsoletos la mayoría de los manuales existentes, lo que redunda en una mayor importancia del propio:

> Ha podido decir Brunetiére que no hay Literatura francesa, ni española, ni alemana, italiana o inglesa, sino sencillamente europea; y aunque rechacemos como exagerada esta afirmación, ya que la índole de cada pueblo imprime su sello característico, si no en todas, en muchas o algunas de las manifestaciones de su ingenio, ella indica la tendencia de los estudios modernos, y justifica la necesidad creciente de la *Literatura comparada*, porque es imposible conocer, ni aun elementalmente, la particular de ninguna nación sin tener, ante todo, una idea clara de sus relaciones con las otras. (Salcedo Ruiz 1910:7)

La historia de Cejador y Frauca, en esto como en tantos otros aspectos, presenta una interesante originalidad en su distribución de las obras literarias. Porque, en efecto, Cejador opta por una presentación estrictamente cronológica, introduciendo a cada autor una sola vez y analizándolo en su conjunto; dedicando cierto espacio a las introducciones generales de cada época, pero obviando por completo tanto la distribución por géneros, como la división por naciones –puesto que, recordemos, la historia de Cejador incluye a los escritores hispanoamericanos– como el componente narrativo. Así, debido además a que Cejador y Frauca no selecciona sólo a los autores

de primera fila, sino también a los de segunda y tercera, su historia presenta, sobre todo en épocas más cercanas al presente, una apariencia más cercana a la de una enciclopedia de autores (ordenada, eso sí, cronológica, y no alfabéticamente). De hecho, Cejador ataca, como Fernández Espino, a los historiadores que prefieren la taxonomía a la cronología:

> Todavía hay quien crea que la historia literaria debe escribirse agrupando autores y obras por géneros, sacrificando la cronología y la científica visión de la evolución literaria, que de la cronología depende, a este encasillamiento pueril, y partiendo la personalidad literaria de los escritores en cien pedazos, según los varios géneros que cultivaron. (Cejador y Frauca 1915-22:XII,315)

Hurtado y Palencia, por su parte optaban en esta misma época por una situación similar, aunque menos estricta, ya que sí admite la división por géneros, aunque subsumida en la cronología: en su obra los autores y obras aparecen numerados, de manera que, si es necesario citarlos en varios lugares a causa de su pertenencia a varios géneros distintos, puede hacerse una llamada al número correspondiente al autor, sin necesidad de fragmentar ni repetir la información pertinente. Esta solución no añadía narratividad al conjunto, pero sí al menos cierta facilidad para la lectura, al igual que el hecho de que Hurtado y Palencia sí son más selectivos que Cejador con los escritores incluidos en su obra.

El resto de historiadores que cierran el periodo estudiado optan por soluciones similares. En todos los casos, prima la narratividad y la selección sobre la categorización y la exhaustividad. Así lo explica, en su historia, Romera Navarro:

> He dado más importancia al estudio general de una época literaria que al interés tan frecuente en los manuales por hacer una lista erudita y completa de todos los autores a aquélla pertenecientes. En cada momento se han destacado, si no los nombres más importantes, al menos los que se consideran ejemplares. Muchas lagunas y omisiones han sido voluntarias y obedecen a un criterio de valoración orientado en ese sentido. (Chabás 1933::3)

Igualmente, Romera Navarro se sitúa en la línea de los que dan prioridad a la periodización por encima de la clasificación por géneros, e introducen breves presentaciones de estos periodos, y breves extractos y juicios críticos sobre las obras más destacadas:

> Echaráse de ver que a cada una de las épocas principales precede un bosquejo del desarrollo histórico, político y artístico, como fondo del cuadro literario. Útil me ha parecido, asimismo, al tratar de libros especialmente valiosos, la exposición sucinta de sus materias y la transcripción de pasajes significativos; éstos proceden de la edición más autorizada, excepto muy pocos casos, sin importancia, en que me fue inaccesible; y para conveniencia y guía del lector, se indica también la edición más moderna y manejable del mismo texto. (Romera Navarro 1928:III)

En el caso de Chabás, la selección se hacía imprescindible por la propia extensión elegida para su "breve historia", lo que contribuye igualmente al efecto narrativo general; la clasificación por géneros, por otra parte, aparece inmediatamente a continuación de la periodización, clasificando los autores y obras dentro de un periodo primero; de un género después. Algo muy similar hace Valbuena Prat, de quien, como ya es sabido, no se deben esperar manifestaciones explícitas de intenciones; en su caso, el análisis de las obras y autores concretos, por otra parte, ocupa un lugar sin precedentes en la historiografía anterior, de manera que, aunque hay un desarrollo cronológico, lo fundamental parece ser el estudio profundo de estas obras, y su relación, sobre todo, con los escritores anteriores y posteriores.

En definitiva, la historia durante el periodo estudiado se presenta como una tensión entre dos extremos: la disposición cronológica, unida al impulso narrativo, y la clasificación por géneros. Ante esta disyuntiva, la opción más habitual escogida por los autores pasa por la periodización de la literatura, dentro de la cual se subsume la taxonomía por géneros, en los cuales, a su vez, vuelve a establecerse la narración cronológica. Por otra parte, son pocos los historiadores que hablan explícitamente sobre su concepción de la historia; a juzgar por sus palabras, y sobre todo por sus hechos, la labor historiográfica durante este periodo se concibe como un crisol en el que, en distinta proporción, tienen cabida la historia cultural, la filología, la literatura comparada y la crítica literaria. El devenir cronológico, narrativamente dispuesto, es precisamente lo que da unidad a tan diversos materiales.

7.4.2.- La finalidad pedagógica de la historia

Acabamos de observar cómo el concepto de historia no es fijo ni constante a lo largo del periodo estudiado. Lo que sí permanece, en cambio, en casi todas las obras que nos ocupan, es un esencial impulso pedagógico, de intentar influir en el presente y el futuro literarios mediante la revisión de los autores y las obras del pasado. Este impulso es por supuesto más evidente en los manuales de enseñanza, en los que su misión primordial es precisamente servir al aprendizaje –no sólo literario, sino también moral y nacional– de los alumnos, pero existe también en las historias de la literatura que no estaban destinadas –al menos primordial y expresamente– a tales fines pedagógicos.

Este intento de contribuir, mediante la historia literaria, no es una innovación de los historiadores románticos, desde luego. Ya los hermanos Rodríguez Mohedano, por

ejemplo, propugnaban para su *Historia literaria* un fin regenerador, dirigido especialmente a la juventud, aunque no únicamente a ella, e intentando rescatar del desprestigio los nombres y las obras de los autores nacionales del pasado:

> Al mismo tiempo intentábamos en la referida Obra instruir con aquella noticia a la Juventud Española, que tiene tan escaso conocimiento del Mundo Literario, y desengañar (si posible fuera) a algunos Maestros preocupados, que manteniendo con tenacidad inflexible rancias preocupaciones, miran con desdén los nuevos descubrimientos, e ignoran, o afectan ignorar el feliz actual estado de las Ciencias en Europa. (Rodríguez Mohedano 1766-1791:I, VI-VII)

Ya en el siglo XIX, los traductores de Sismondi insisten en la utilidad de la historia literaria, como modelo para los jóvenes escritores ("No hay por consiguiente ninguna obra que más pueda contribuir a los adelantos literarios de una nación, que la historia crítica de su literatura", Simonde de Sismondi 1841-2:I, 8*), y también, con un matiz más específicamente romántico, para aquellos que quieran conocer a la propia nación que ha producido esa literatura:

> El estudio de una literatura, especialmente si es la nacional, es muy útil y deleitable para todos los que desean tener una instrucción sólida de la historia, costumbres y carácter de su nación, y mucho más para la juventud estudiosa que anteponiendo la gloria al descanso y bienestar que proporcionan otras ocupaciones más productoras de ventajas materiales, sigue las huellas de los grandes escritores de los pasados tiempos... A nadie es este estudio más provechoso que a esa juventud en cuyos esfuerzos libra la literatura todas sus esperanzas del porvenir, porque ¿quién puede dudar que los modelos de nuestros antepasados y sus grandes inspiraciones conmueven el alma, arrebatan la fantasía, cultivan el entendimiento y levantan el ánimo a las ideas nobles y sublimes? (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 7*)

Curiosamente, la primera obra que se escribe en España con fines directamente educativo (el manual de Gil de Zárate) no hace explícita dicha finalidad, mientras que la historia de Ticknor, que de hecho fue utilizada profusamente como manual aunque quizás no fuera ésa su intención primitiva, contiene un manifiesto final en el que aboga por que los españoles actuales aprendan de las lecciones del pasado:

> Dichoso él [el pueblo español] si, indoctrinado por la experiencia, ha llegado a comprender que, al paso que la reverencia a lo que es noble y digno constituye la esencia de la inspiración poética, y que la fe y los sentimientos religiosos son sus más firmes fundamentes, hay también cierta especia de respeto y lealtad bastarda, que así degrada al que hace alarde de ella como al que es objeto de su culto; cierta sumisión ciega y exagerada a la autoridad sacerdotal, que rebaja y envilece las más nobles facultades del alma, y que es tanto más peligrosa cuanto más sutilmente se insinúa. Pero ¡ay de él, si desprecia el aprovechamiento de esta lección solemne, escrita por el dedo mismo de Dios en los muros vacilantes del alcázar de sus antiguas instituciones; porque sonó ya la última hora de su brillante carrera de civilización y de literatura! (Ticknor 1851-6:IV, 155-6)

La historia de Amador de los Ríos, por su parte, tiene una finalidad más apologética que didáctica –de manera similar a la de los hermanos Mohedano-: su intención, como ya se ha dicho, es demostrar que la literatura española no es sustancialmente deudora de ninguna otra (ni de la árabe ni de la francesa, sobre todo); de ahí que comience parafraseando la famosa pregunta de Massonde Morvilliers ("¿Qué se debe a España?") e insista:

> Cuando… nos paramos a considerar el empeño con que la mayor parte de los críticos, así nacionales como extranjeros, procuran hacerla tributaria de otras literaturas, aun antes de tener vida, no sólo nos juzgamos obligados a rechazar tan erróneos asertos, sino que es para nosotros un misterio obcecación tan lastimosa. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 288)

La diferencia entre esta historia y los manuales que por esta época estaban escribiéndose la perciben los propios críticos contemporáneos: aunque obviamente la obra de Amador puede tener usos pedagógicos, no es ése su objeto primario, como sí lo es, en cambio, el de los manuales:

> Nuestro propósito ha sido escribir un Curso histórico-crítico de la literatura española para uso de la juventud, no una historia extensa. Iniciada esta última idea por el Sr. José Amador de los Ríos, y llevada a término hasta finalizar el siglo XV con pasmosa erudición y gran sabiduría crítica, a él corresponde perseguirla y darla glorioso remate. (Fernández Espino 1871,III)

En la misma línea se sitúa la afirmación de Revilla y Alcántara de que "La literatura como el Arte en general, tiene un carácter eminentemente educador" (Revilla y Alcántara 1872,II, 10); y su obra, que se manifiesta muy expresivamente dependiente de los vaivenes del sistema educativo español, intenta mantener un equilibrio entre lo científico puro y lo divulgativo:

> Es, pues, indispensable mantenerse en un término medio, muy difícil de precisar, y acometer la ardua empresa de escribir un tratado elemental, muy claro, metódico y de poca extensión, que cuando menos sirva para preparar el espíritu de los alumnos para más profundos y detenidos estudios. (Revilla y Alcántara 1872,I, VIII)

Pero uno de los autores que más decididamente preconizan el valor educativo –en sentido amplio– de la literatura es Milá y Fontanals, quien, como ya sabemos, nunca escribió una historia de la literatura española como tal, pero sí unos *Principios de Literatura General y Española*, en los que explica que un "curso de literatura" como el suyo puede tener tres finalidades:

> Lo consideramos:
> I.- Como *ciencia*, es decir, como *estudio de la teoría y de la historia literarias*, que forman parte de los humanos conocimientos
> II.- Como *educación estética*, o sea, como *cultivo del juicio y del sentimiento de lo bello*

> III.- Como *arte*, es decir, como *estudio de principios prácticos* que pueden servir de guía en la composición de obras literarias. (Milá y Fontanals 1873:X)

El objeto final de su obra, por lo tanto, es formar a los alumnos en los tres aspectos, que son inseparables:

> Estos tres fines no se presentan separados en el curso de nuestra enseñanza: el juicio de lo bello se fija y rectifica, y se acrisola el sentimiento, a medida que se adquieren los principios teóricos, unidos al examen de los modelos; al paso que las ideas aplicables se van deduciendo de los mismos principios que, dándonos a conocer la índole de los diversos géneros, enseñan hasta cierto punto la senda que ha de seguirse para cultivarlos con provecho. (Milá y Fontanals 1873:X)

Por otra parte, en su "Oración inaugural...", pronunciada unos pocos años antes, Milá se mostraba igualmente convencido de las capacidades didácticas de la historia literaria, tanto en el sentido de ofrecer modelos a los escritores, como en el más general de ofrecer enseñanzas útiles y verdades morales y *nacionales* a los alumnos:

> Al presentar a nuestros jóvenes alumnos algunas ideas respectivas a nuestra literatura nacional, sin tratar de infundirles una ciega admiración, ni de ofuscar su discernimiento para juzgarla, tanto en la parte literaria como en la moral, nos ha animado el deseo de excitar su respeto y su amor a este rico legado de nuestros padres. En él hallarán no sólo modelos únicos de lenguaje y no sólo brillantes producciones del ingenio, sino obras incomparables donde podrán aprender la sabiduría práctica, la primera a que deben aspirar; y en su conjunto, en medio de innegables extravíos, verán mantenerse los fundamentos de verdades superiores e incontrastables. (Milá y Fontanals 1874:39)
>
> Aprendan a estimar el nombre español por lo que ha valido y puede valer, y para avivar el harto decaído espíritu nacional; y sin proponerse por norma los desaciertos, en medio de nuevas circunstancias históricas y con otras aspiraciones políticas, conserven incólumes los principios de fe única, de honor y de lealtad de que se gloriaron nuestros mayores. (Milá y Fontanals 1874:40)

Muy similar es la opinión de Adolfo Federico Conde de Schack, quien cree que el estudio y la enseñanza de la historia literaria española puede tener un doble efecto beneficioso: para los españoles, por supuesto, pero también para el público alemán, que puede encontrar en la nación española un ejemplo de los caminos que llevan a la culminación dramática –esto es, el recurso a lo popular y a lo nacional-:

> A los españoles podrá servir este ensayo de una historia de su literatura dramática... para recordarles vivamente el periodo de su grandeza y originalidad literaria, y a exhortarlos quizás, en medio del tumulto de sus luchas actuales de partido, a no olvidarse de aquellos grandes hombres que llenaron de orgullo a sus abuelos, y cuya memoria debe ser entre ellos sempiterna, si no quieren despreciarse a sí mismos. (Schack 1885:I, 47)

La utilización de la historia literaria para evaluar o incluso para intentar modificar la situación presente sigue apareciendo con frecuencia en las historias y manuales de comienzos del siglo XX. No aparece explícitamente en la obra de

Fitzmaurice-Kelly, una de las más utilizadas precisamente con fines pedagógicos en esta época, pero sí, por ejemplo, en Salcedo Ruiz, quien aunque no habla directamente de una finalidad pedagógica, pero sí se inspira en el pasado literario español para augurar un futuro halagüeño a la literatura española:

> ...satisface al corazón dejar sentado que la gloriosa Literatura española, aun experimentando a través de su larga historia las vicisitudes y altos y bajos inevitables en todas las cosas humanas, no sólo vive todavía, sino que su vida es lozana y puede competir con las más florecientes del mundo. No es España, no, una nación muerta, sino viva, y muy viva; y si su pasado es tan insigne, su gran porvenir es seguro, si es que hay algo seguro en lo porvenir. (Salcedo Ruiz 1910:435-6)

También los historiadores conservadores de esta época, obviamente, veían en su obra potencialidades pedagógicas y formativas, más allá de lo meramente literario. Lo apunta solamente Jünemann, al afirmar: "Quiero escribir un libro útil y, en la medida de mis fuerzas, agradable" (Jünemann 1913,13); Cejador y Frauca, por su parte, ve su labor como un intento de contrarrestar las (erróneas) visiones de los historiadores extranjeros, incapaces de captar lo mejor y lo más auténtico de la literatura y la nación españolas:

> ...se me subió la sangre al rostro, considerando lo desairado del papel que representamos los literatos españoles al dejar que nos ganen por la mano y se nos adelanten los hispanófilos extranjeros en cosa tan nuestra que, por muy conocedores que sean de nuestras cosas, nunca pueden penetrar en el espíritu de la raza, que en ellas late y bulle, y mucho menos en cosas tan castizas y hondas como el idioma y la literatura. (Cejador y Frauca 1915-22:I,IX)

Además, aunque no hable explícitamente de su deseo de guiar a los lectores,y especialmente a los jóvenes, tenemos varios ejemplos que muestran esta preocupación de forma indirecta. Uno de los más claros lo encontramos en su crítica de Leandro Fernández de Moratín, agresiva y destructiva como pocas, como veremos en el apartado correspondiente, y que Cejador justifica por el daño que el mal ejemplo de Moratín podría hacer a un lector desprevenido:

> Además, que tengo muy arraigada en el alma la experiencia de que, escritores como Moratín, atraen por lo fáciles y descarrían a cuantos los leen. *El sí de las niñas* y su prosa se leen con agrado, cuando no se conoce la persona del autor, y su arte halaga e inficiona a los que incautamente se dejan arrastrar por ese halago. Por eso me detengo más en su persona y no hago hincapié en lo mejor suyo, que es el lenguaje, bastante castizo y rico. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,204)

También Hurtado y Palencia incluyen el patriotismo y el deseo de difundir la cultura entre los motivos que les llevaron a escribir su historia literaria, junto con la necesidad, más pedestre, de abastecer de manuales a la enseñanza española (especialmente la universitaria):

> Los anhelos de la cultura general, las necesidades de la enseñanza de esta interesante materia, sobre todo en nuestras Universidades, y las mismas exigencias del patriotismo han impulsado a los autores a la publicación de este libro. (Hurtado y Palencia 1921:V)

Las manifestaciones apuntando hacia esta misión educativa de la historia literaria disminuyen en los últimos autores estudiados, pese a que algunas de sus obras tienen un evidente afán divulgativo y pedagógico –muy notablemente, la de Valbuena Prat, que estuvo unido a la enseñanza universitaria toda su vida–. Así, ni Valbuena ni Romera Navarro presumen del potencial valor de sus obras como catalizadoras de la juventud, ni siquiera como modelos literarios para los jóvenes. Sí lo hace en cambio, con modestia, Juan Chabás, quien en el prólogo de su *Breve historia* dice dirigirse a un público no especializado –ciertamente, una obra de esa brevedad no podría satisfacer a un crítico o filólogo profesional-:

> He procurado que esta obrilla pudiera servir a quienes, sin dedicarse a la enseñanza o el aprendizaje oficial de la Literatura, tengan el noble deseo de conocer su panorama histórico y busquen una tabla de valores y un índice de problemas establecidos y planteados a tenor de la sensibilidad de nuestro tiempo. No creo que abunden los materiales útiles para servir a este empeño hasta el punto de hacer inútil el trabajo que me tomé al escribir este compendio. (Chabás 1933:3)

En definitiva, en las páginas precedentes hemos observado cómo la intención pedagógica está presente en gran parte de los autores estudiados, muy especialmente durante el siglo XIX: los historiadores eran conscientes de que al investigar el pasado no estaban realizando una mera labor arqueológica, sino que creían que podían, e incluso tenían la obligación de, modificar el presente, ofreciendo modelos formales y morales para los jóvenes. La convicción, además, de que la literatura era un camino privilegiado para conocer la esencia nacional, contribuye igualmente a que los historiadores se sintieran en la obligación "patriótica" de ordenar, presentar e interpretar los autores y obras punteros de la literatura española. El hecho de que esta intención pedagógica se verbalice menos en las últimas historias de la literatura escritas antes de la Guerra Civil puede ser un simple cambio en la retórica de estas historias –siempre menos abundantes en discursos y declaraciones-, o bien un atemperamiento del fervor divulgativo y patriótico que animaba a algunos de sus colegas decimonónicos.

7.5.- La periodización

Una vez establecidos los límites externos del objeto del que van a ocuparse (la definición de literatura, la definición de nación española), y una vez elegida una determinada configuración genérica para sus textos (la "historia" en su forma narrativa decimonónica), los críticos románticos debieron también establecer unos nuevos límites internos dentro de la historia literaria en general, y dentro de la española en particular – una periodización que subdividiese el conjunto de las obras literarias estudiadas y que se adaptase a la visión romántica y posromántica de las elevaciones y decadencias de la literatura española a lo largo de los siglos.

Una vez establecido ya más arriba el límite cronológico general de la literatura española en las obras estudiadas (apartado 7.1), en este capítulo nos ocuparemos de cómo se subdivide la historia y con qué criterios; cuáles son los límites internos establecidos entre los distintos periodos de la literatura española, y las relaciones que se establecen entre ellos. Debe tenerse en cuenta, además, que, dada la configuración narrativa de las historias literarias románticas, los distintos apartados se sitúan como capítulos en una trama, en el desarrollo del personaje principal, la nación española, con sus clímax y sus anticlímax. Se intentará también estudiar qué periodos son los privilegiados en la historiografía literaria del periodo estudiado, cuáles son relegados a un segundo plano, y cuáles son los motivos de estas preferencias de unos periodos por encima de otros.

Dado que ya hemos considerado antes qué historiadores incluyen en sus obras apartados dedicados a la literatura hispánica anterior a la Edad Media, sólo nos ocuparemos ya de las divisiones cronológicas que se establecen entre dicho punto y el siglo XX –o el siglo XIX, en aquellas historias literarias que, por razones obvias, no abarquen más allá–.

7.5.1.- Los periodos y sus nombres

La gran mayoría de las historias de la literatura española escritas a lo largo del siglo XIX partían, como ya hemos apuntado, de la Edad Media como momento del nacimiento de la nación y la literatura española; era el caso, sobre todo, de las historias escritas por extranjeros, como Bouterwek o Simonde de Sismondi. A partir de este hito inicial, las divisiones de sus obras e incluso la forma de presentar estas divisiones

variaba enormemente. Así, por ejemplo, Bouterwek optó por una división clara y explícita en tres grandes periodos: "desde comienzos del siglo XIII hasta principios del XVI" (donde finaliza lamentablemente la traducción española del texto); "desde comienzos del siglo XVI hasta la segunda mitad del XVII" y "desde su decadencia en la segunda mitad del siglo XVII hasta el final del siglo XVIII"; esta división en tres grandes bloques (Edad Media, siglos XVI y XVII, y siglo XVIII) está en la base de la mayoría de las periodizaciones posteriores –añadiendo, en las obras que lleguen a tratarlo, el siglo XIX y aun el XX. Cabe destacar, por otra parte, que Bouterwek no emplea el término "Siglo de Oro" para referirse a la producción literaria de los siglos XVI y XVII, pese a que, sin discusión, son los dos siglos centrales en su concepción de la historia literaria española.

Más difícil es apreciar la estructura de la obra de Sismondi, quien opta por dividir su historia en "Lecciones" de temática y extensión variables: "Origen del habla y la poesía española – el *Poema de Mío Cid*", "Poetas anteriores al siglo XV", etc. En general, sin embargo, la delimitación de las épocas de la literatura española parece hacerse por siglos ("poetas del siglo XV", "literatura del siglo XVI"...) aunque también se emplean otros criterios ("Época de Carlos V", "Teatro de Cervantes"...). Por otra parte, los traductores y comentadores (José Lorenzo Figueroa y sobre todo Amador de los Ríos) modifican la estructura y la extensión de las lecciones del ginebrino, por lo que las conclusiones que se pudieran extraer de estas particiones deben tomarse con precaución.

La *Historia* de Ticknor, por su parte, presenta una división que se diferencia de la de Bouterwek en un aspecto sustancial. En vez de tres, son dos los grandes periodos en que se divide la historia literaria española: uno coincidente con la Edad Media, hasta el reinado de los Reyes Católicos, y otro con la Edad Moderna, incluyendo en ella los siglos XVI, XVII y XVIII, en que finaliza su narración. Además, la caracterización de ambos periodos es igualmente representativa del planteamiento historiográfico romántico y nacionalista de Ticknor: la primera etapa se identifica con la poesía "nacional"; la segunda, con las influencias extranjeras.

Dos son, por consiguiente, las divisiones que admite a nuestro entender la historia de la literatura española: abraza la primera la poesía y prosa nacional desde su origen hasta los tiempos de Carlos V, y la segunda contiene la parte en que, siguiendo las huellas de los escritores italianos y provenzales, fue, según el gusto dominante, separándose, ya más, ya menos, del carácter y genio nacional: el conjunto de ambas

épocas constituirá un cuadro completo en que se verá los elementos constitutivos de la literatura española, según ha existido hasta nuestros días. (Ticknor 1851-6:I, 9-10)

Amador de los Ríos, dejando aparte el amplio espacio dedicado a la "manifestación latina" de la literatura española, también divide en dos "ciclos" a la literatura española: la Edad Media (subdividida a su vez en seis subapartados) y la Edad Moderna, en la que distingue tres etapas: la que va desde la época de Garcilaso hasta la de Góngora; la que va de Góngora a Luzán, y la que llega desde Luzán hasta el siglo XIX –lo cual viene a coincidir, de una manera vaga, con los siglos XVI, XVII y XVIII respectivamente, o mejor dicho con el Renacimiento, el Barroco y el Neoclasicismo. Lamentablemente, como ya es bien sabido, Amador de los Ríos no llegó a completar el segundo ciclo.

En los manuales de literatura española de la época no hay tampoco, todavía una división establecida de las subdivisiones de la nación española: Gil de Zárate, por ejemplo, impone en primer lugar la clasificación por géneros (poesía, teatro, prosa) a la cronológica, e incluso la subdivisión por periodos en cada uno de estos géneros es confusa: la poesía por ejemplo se clasifica en "hasta el siglo decimoquinto", "siglo decimoquinto", "siglo XVI" (que se extiende durante más de un capítulo), pero luego comienzan a aparecer capítulos dedicados a autores individuales, a "poetas de los siglos XVII y XVIII", poetas místicos, poetas épicos, didácticos, poesía popular (los romances)...

De esta forma, la división en etapas no parece ser una prioridad para Gil de Zárate, al igual que para Fernández Espino, que emplea los siglos como demarcadores de las distintas fases de su obra. Déniz, por su parte, divide su historia en "tiempos caballerescos (desde mediados del siglo XII hasta fines del XV)", "siglo de Carlos V (primera mitad del siglo XVI)", "Reinados de los tres Felipes y Carlos II (segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII)" y "Siglo decimoctavo", con lo que, por primera vez, divide a los siglos XVI y XVII en dos periodos distintos, aunque no simétricos: el reinado de Carlos V por un lado, y el resto del siglo XVI y el XVII por otro. Por último, Revilla y Alcántara optan por dividir la historia literaria, a la manera de Amador de los Ríos, en solamente dos épocas: la Edad Media y la Edad Moderna, adaptando por lo tanto la historia literaria a las subdivisiones de la historia *tout court*:

> La historia de las letras españolas corre casi la misma suerte que la nacionalidad, distinguiéndose en ella dos épocas, que corresponden exactamente a la

> división que de la Historia universal se hace en Edad Media y Edad Moderna. (Revilla y Alcántara 1872,II, 13)

Muy similar, casi idéntica, es la periodización de Rodríguez Miguel, quien, aunque reniega de la clasificación de la literatura por edades tomadas de la historia política, acaba estableciendo dos grandes ciclos –una vez más, como Amador de los Ríos, que coinciden casi exactamente con los establecidos por Revilla y Alcántara:

> El primer *ciclo* comprende: desde los orígenes y primeros monumentos de la literatura castellana, hasta la propagación y el establecimiento definitivo de la imprenta en España, fecha que puede fijarse al finalizar el reinado de los Reyes Católicos... Comprendemos en el lapso de tiempo del segundo *ciclo*, desde 1504, muerte de Isabel la Católica, hasta el año 1800, en el que damos por terminada nuestra tarea. (Rodríguez Miguel 1892,11)

Singularmente interesante es la periodización del Conde de Schack, por su influencia posterior, sobre todo en el ámbito del teatro nacional. Para Schack la historia del drama español se divide en cuatro periodos –o tres, con el segundo desgajado en dos núcleos-: el primero alcanza desde el surgimiento del teatro en Europa y en España "hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega, a fines del siglo XVI (1588 a 1590)"; el segundo, la Edad de Oro del Teatro Español, desde 1590 hasta principios del siglo XVIII –con dos subfases: el "tiempo de Lope de Vega" y la "Edad de Oro del teatro español", es decir, el tiempo de Calderón de la Barca-; el tercer periodo está compuesto por la "decadencia del teatro español en el siglo XVIII", la "irrupción y predominio del gusto francés" y los "últimos esfuerzos".

Varios aspectos de esta cronología merecen reseñarse: en primer lugar, la denominación de Siglo o Edad de Oro, utilizada para el periodo central de la literatura española, que ya aparecía tímidamente en Ticknor, en Gil de Zárate y aun en las anotaciones de José Lorenzo Figueroa a la historia de Sismondi, pero que hasta este punto no había aparecido como encabezamiento de una sección o periodo de la literatura española; por otra parte, se instaura la bicefalia, equilibrada además, entre los dos siglos que lo componen: el XVI –época de Lope– y el XVII –época de Calderón-, frente a autores anteriores que lo restringían únicamente al siglo XVI, como veremos más adelante.

De esta época es también el programa de literatura española de Milá y Fontanals (1877), en el que el erudito catalán, aunque no llega a escribir una historia de la literatura española propiamente dicha, ofrece el esqueleto de una, esqueleto que se divide en cuatro periodos: el de la "poesía heroico popular" (siglo XII y principios del XIII); el del "primer cultivo literario de la poesía y de la prosa castellana" (desde

principios del siglo XIII a mediados del XIV); la "época de los trovadores castellanos" (desde mediados del siglo XIV a principios del XVI); la "época clásico-nacional" (desde principios del siglo XVI hasta el fin del XVII), y la de "predominio del gusto francés" (desde 1700 hasta 1840). Es decir, que salvo por la división de la Edad Media en tres periodos, se ajusta a la división tripartita: Edad Media, Siglo de Oro (aunque no con esa denominación) y siglo XVIII.

Fitzmaurice-Kelly, por su parte, a comienzos del siglo XX, optará por una división en etapas *sui-generis*, es decir, abarcando periodos generalmente breves de tiempo, y sin establecer unidades superiores. Así, su historia está dividida en "Época anónima", "Época de Alfonso el Sabio y de Sancho IV (1220-1295)", "Época didáctica (1295-1406)", "Época de Juan II (1406-1454)", "Época de Enrique IV y de los Reyes Católicos (1454-1516)", "Época de Carlos V (1516-1555)", "Época de Felipe II (1555-1598)", "Época de Lope de Vega (1598-1621)", "Época de Felipe IV y de Carlos II (1621-1700)", "El siglo diez y ocho (1700-1808)", "Época de Fernando VII y de Isabel II (1808-1868)" y "La literatura desde 1868". Así, opta principalmente por emplear los reinados como marcas temporales, aunque rompe la norma de manera llamativa en los casos de la "época didáctica" y la "época de Lope de Vega", así como en el "Siglo diez y ocho". En cambio, evita emplear expresiones como Edad de Oro o "decadencia" para referirse a los siglos XVI, XVII o XVIII.

Pero mientras que Fitzmaurice-Kelly evita estas expresiones, los historiadores españoles las aceptan y las convierten en lugar común. Así, para Ángel Salcedo Ruiz tras la Edad Media y la Segunda Edad Media viene el Siglo de Oro (dividido a su vez por géneros, pero no pero no por subciclos); y tras él el Siglo XVIII y la "literatura moderna"; lo mismo sucede con el manual de Jünemann, quien divide su historia en cuatro ciclos: "tiempos antiguos", "Edad de Oro (siglos XVI y XVII)", "Decadencia. Neoclasicismo" (el siglo XVIII) y "Reflorecimiento. Segundo Siglo de Oro" (el XIX); además, aclara, "De estos cuatro ciclos el 1º es de fluctuaciones; el 2º nacional; el 3º de imitación; el 4º nuevamente nacional" (Jünemann 1913,3).

La *Historia* de Cejador y Frauca ocupa un lugar singular en cuanto a su periodización, como analizaremos de nuevo en el siguiente apartado: en efecto, los primeros tomos de su obra ventilan rápidamente la Edad Media (tomo I), la época de Carlos V (tomo II), la de Felipe II (tomo III), Felipe III (tomo IV) o todo el siglo XVII (tomo V) –incluido el periodo de decadencia durante el reinado de Carlos II, 1665-1700– y XVIII (tomo VI), mientras que los siglos XIX y XX –en sus dos primeros

decenios– se subdividen en numerosos periodos y subperiodos que son analizados con amplitud, como más adelante veremos. Así por ejemplo el siglo XIX contiene la "época romántica" (tomo VII), la "época realista" (tomos VIII y IX) y la "regional y modernista" (tomos X, XI y XII), y el XX abarca la "época contemporánea" (tomos XIII y XIV). La división por siglos o edades históricas ha dado paso, en esa segunda mitad de su obra, a una división por criterios y movimientos puramente literarios –romanticismo, realismo, regionalismo, modernismo, etc.– que se corresponden con el mayor interés del historiador por este periodo, como veremos de nuevo más adelante.

En cambio el P. Risco, cuyo manual parte de planteamientos católicos y conservadores como la *Historia* de Cejador, aunque más moderados, sigue el esquema tripartito de principios de siglo –formación, apogeo y decadencia-, agregándole tan sólo una carta etapa, de nueva recuperación, identificada con el romanticismo y el siglo XIX:

> Dividiremos nuestra literatura en cuatro épocas muy bien definidas. *Primera*, de FORMACIÓN, desde la Reconquista hasta el *Renacimiento*, en el siglo XV. *Segunda*, de APOGEO, desde el Renacimiento hasta la corrupción del buen gusto, que nos trajo la imitación francesa con el advenimiento de los Borbones en el siglo XVIII. *Tercera*, de DECADENCIA, que abarca este mezquino siglo; y *Cuarta*, de ROMANTICISMO, hasta nuestros días. (Risco 1927,2)

Igualmente clásica –es decir, continuista con las tradiciones del siglo XIX– es la periodización de Romera Navarro, muy similar de hecho a la propuesta por Milá y Fontanals. Su *Historia* en efecto se divide en "orígenes de la literatura española" (siglos XII Y XIII), "época didáctica" (siglo XIV), "época de transición" (siglo XV y comienzos del XVI), "época clásica" (siglos XVI Y XVII), "decadencia de las letras" (siglo XVIII y comienzos del XIX), "renacimiento de la literatura" (siglo XIX) y "la literatura en el siglo XX"; una vez más el término Siglo de Oro no aparece en los encabezamientos –aunque sí en el texto, como veremos-, y sí en cambio el de "decadencia", aplicado al siglo XVIII, que se alarga hasta el final del reinado de Fernando VII.

La periodización de la *Historia ilustrada* de Juan Chabás presenta algunas ligeras modificaciones con respecto a la anterior, con la que coincide en lo fundamental: en primer lugar, divide la Edad Media en dos etapas (la primera, desde el siglo XI a fines del XIV; la segunda, que denomina "El Renacimiento en España", entre 1406 y 1516); lo mismo hace con el Siglo de Oro –al que denomina con ese término-; tras él se presentan el siglo XVIII ("siglo de decadencia", dirá en el texto), el siglo XIX y la "época contemporánea". La misma división –con escasos matices– de obras como la de

Jünemann o Romera Navarro, que demuestra que también en este aspecto se han instalado ya como casi inamovibles algunas convenciones historiográficas.

Tampoco Valbuena Prat será especialmente original en este aspecto: de hecho, recupera la estructura tripartita que ya existía, por ejemplo, en Bouterwek o Schack, al dividir su historia en tres grandes bloques: época medieval, Siglos de Oro (que contiene el "apogeo del Renacimiento" en el siglo XVI; y el "periodo nacional" en el XVII) y la época moderna, subdividida a su vez en el "periodo crítico" (el siglo XVIII), el siglo XIX, en que se desarrollan el romanticismo y el realismo, y el periodo contemporáneo (entre 1898 y 1935).

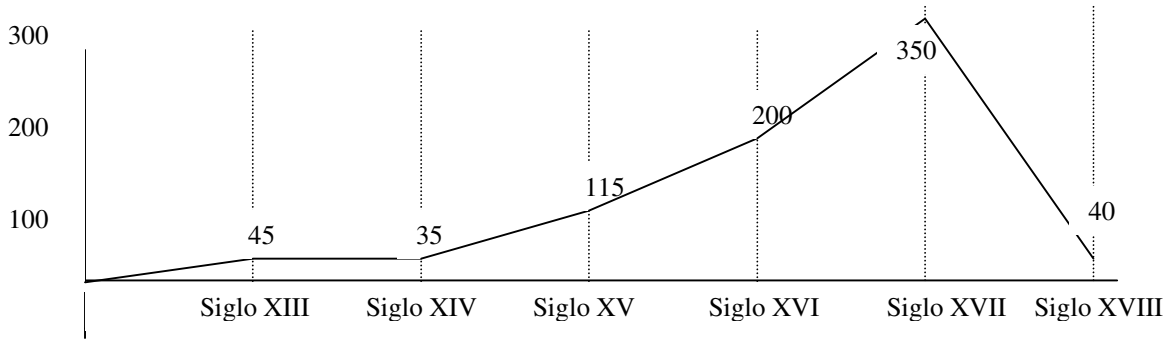
7.5.2.- Una distribución irregular

Era el propósito del apartado anterior ofrecer una primera aproximación a las distintas periodizaciones empleadas por los historiadores del periodo estudiado, los términos y los conceptos utilizados por ellos y su evolución a lo largo del tiempo; en este segundo subapartado, nos proponemos estudiar otro elemento que debe tenerse muy en cuenta a la hora de analizar cómo se configura el canon literario español: se trata de la relación puramente cuantitativa –en número de páginas o tomos, dependiendo del caso– de cada uno de estos periodos.

Esta medición, aunque puramente externa en un principio, sirve para calibrar el peso específico que cada periodo tiene en la concepción de cada uno de los historiadores, así como las similitudes o diferencias que se pueden encontrar entre ellos, y nos permitirá en apartados sucesivos estudiar la evolución de la importancia concedida a los distintos periodos, así como su situación en la narrativa histórica de la literatura española. La extensión, obviamente, implica en sí misma una valoración: si periodos equivalentes de tiempo ocupan espacios proporcionalmente diversos en una historia, es porque uno de esos periodos atrae más poderosamente la atención del historiador que el otro, y ocupa, por lo tanto, un lugar más importante en el canon.

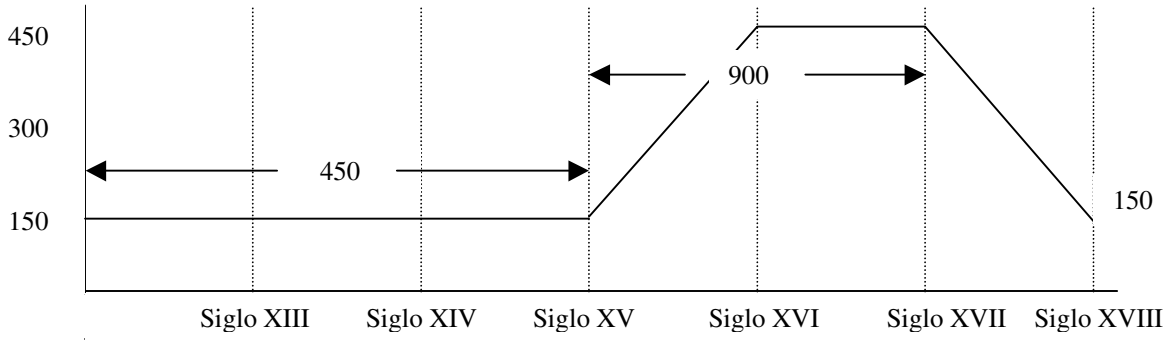
Tomemos algunos ejemplos significativos: veamos por ejemplo gráficamente la proporción dedicada por Simonde de Sismondi a cada uno de los siglos que abarca su literatura[232]:

[232] Cabe hacer algunas matizaciones a este gráfico: en primer lugar, el siglo XV, que triplica en extensión al anterior, incluye el análisis de los romances, cuya ubicación cronológica es anterior, según el propio Sismondi; también el siglo XVI se beneficia de la inclusión de la obra de Cervantes, a quien se dedican



Se observa, pues, que el siglo XVII –en el que principalmente se analizan los autores del teatro nacional de la época de Lope y Calderón– ocupa prácticamente tanto como todos los siglos anteriores juntos, mientras que el siglo XVIII recibe la misma (escasa) atención que los siglos XIII y XIV.

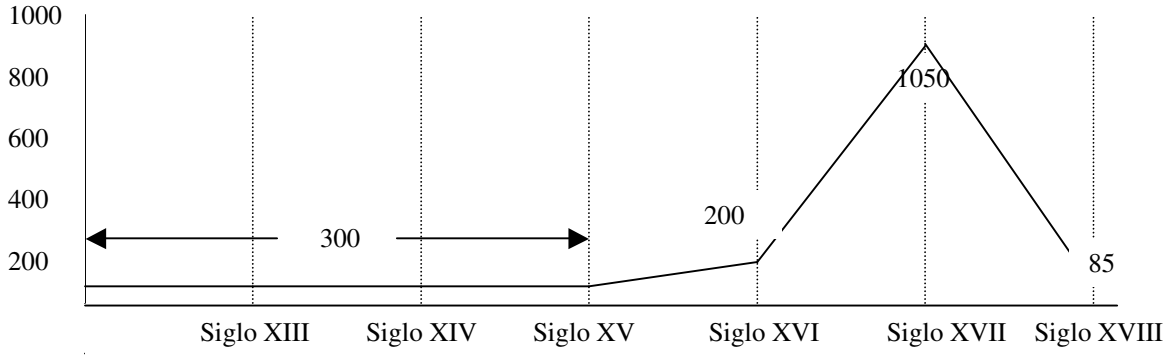
Esta estructura con un clímax claro en el 1600 –punto de unión entre las dos épocas más estudiadas, y límite también entre los dos tomos que componen la obra– se repetirá en los historiadores posteriores, con escasas variaciones. Así, por ejemplo, Ticknor repartirá su historia en cuatro volúmenes: el primero de ellos dedicado a la Edad Media –siglos XIII-XV-; los dos siguientes a los siglos XVI-XVII, y el cuarto, mucho más breve que los anteriores, al siglo XVIII. Por lo tanto, la estructura de la obra sería la siguiente:



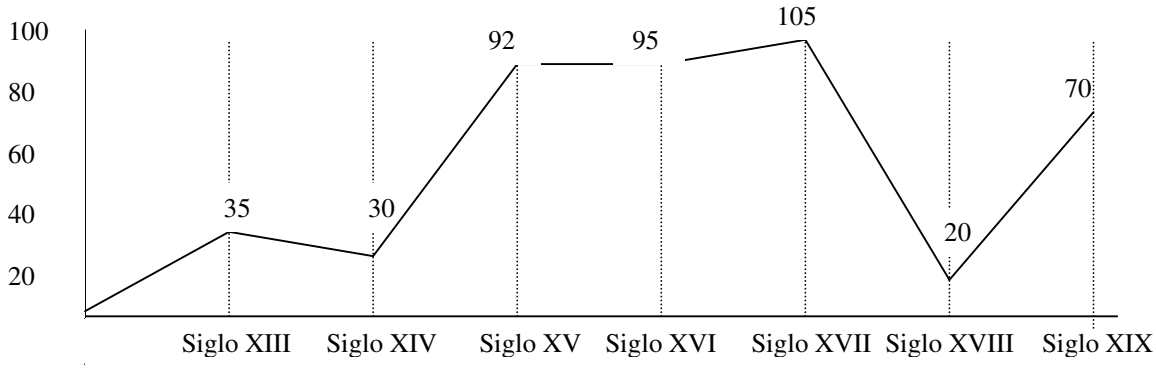
Schack, por su parte, dedica toda la parte central de su *Historia de la literatura y el arte dramático* al siglo XVII, cuya importancia en comparación con el resto de las épocas de la literatura española es absolutamente abrumadora, sobre todo por el peso de Lope de Vega y Calderón, que ocupan, prácticamente, un quinto del total de la obra cada uno, desequilibrio del que el propio Schack era consciente: "De aquí que el

tres capítulos, total o parcialmente; por último, debe considerarse que el cómputo concedido a cada siglo incluye tanto el texto del propio Sismondi, como el de sus traductores, que, por ejemplo en el caso del teatro nacional del siglo XVII, amplifican enormemente la obra original.

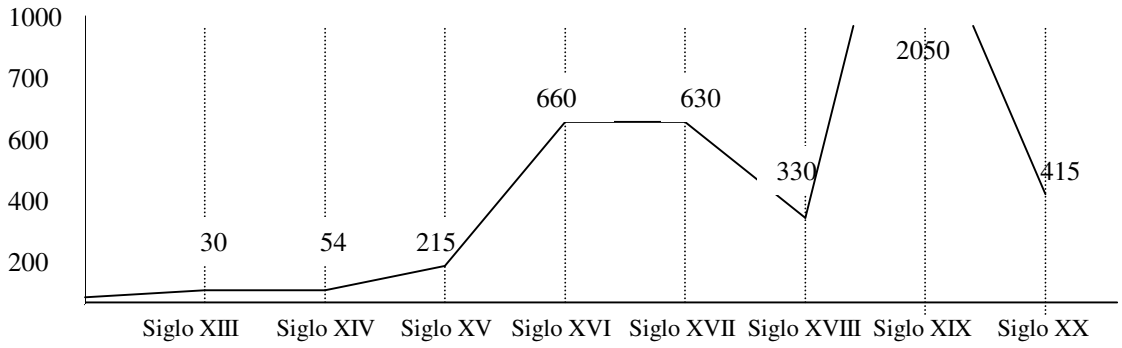
periodo más brillante del teatro español ocupa mucho espacio, y que sólo aparezca una sumaria reseña de su decadencia" (Schack 1885:I, 41):



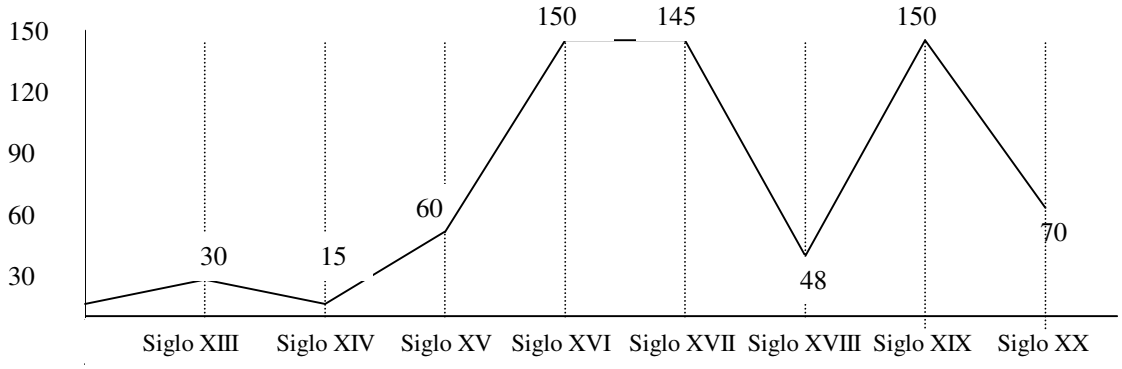
En ningún otro autor se volverá a encontrar tanto desnivel en el interés otorgado a las distintas épocas de la literatura española, aunque sí se mantendrá una cierta tendencia a privilegiar los siglos XV-XVII y a pasar casi de puntillas sobre el XVIII. Así, por ejemplo, Fitzmaurice-Kelly dedicará en torno a cien páginas a cada uno de esos siglos, tan sólo 20 al siglo XVIII y unas respetables 70 páginas al siglo XIX –lo cual, siendo un periodo tan cercano al de redacción de la propia historia, resulta significativo.



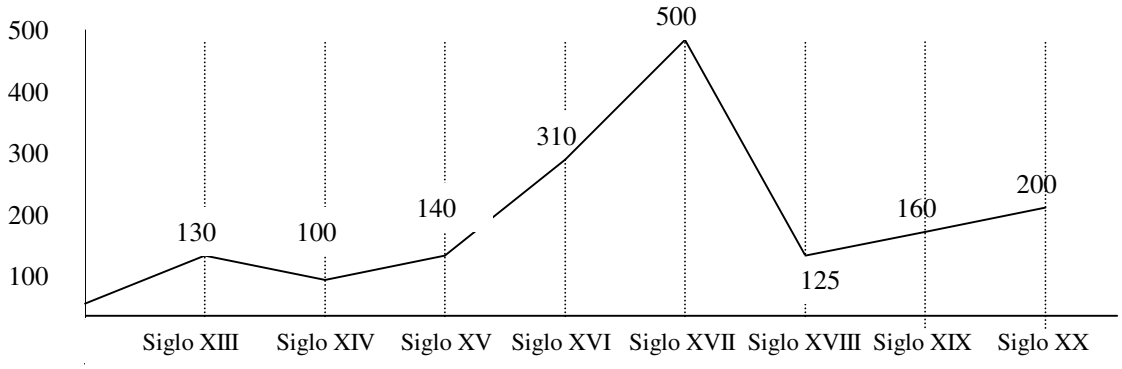
Esta introducción del siglo XIX en el devenir narrativo de la historia literaria española será aún más sustancial en la obra de Cejador, en quien esta última etapa se hipertrofia hasta límites difícilmente comprensibles, y que, en este caso, no coinciden con la valoración del periodo en su conjunto. Salvo por esta extravagante excepción, el esquema general de la obra se asemeja a la de las anteriores, en especial a la de Fitzmaurice-Kelly:



Romera Navarro, que aplica una distribución muy similar en su obra, aunque sin el desequilibrio de la de Cejador a favor del siglo XIX, nos ofrece una distribución comparativamente equilibrada, con tres siglos que alcanzan cotas similares de importancia cuantitativa: el siglo XVI, el XVII y el XIX, mientras que el siglo XX, del que apenas habían transcurrido tres décadas en el momento de escribir la historia, ocupa ya casi la mitad que cada uno de estos siglos citados:



Valbuena Prat, por su parte, concede una importancia muy superior al siglo XVII con respecto al siglo XVI –en los historiadores anteriores, recordemos, habían aparecido prácticamente a la par, y muy inferior al siglo XIX, que se sitúa incluso por debajo de las primeras tres décadas y media de siglo XX en cuanto al espacio que ocupan en la obra:



La mera presentación gráfica de la importancia cuantitativa de cada uno de los periodos nos permite por lo tanto apreciar ya las líneas principales de la narrativa histórica de la literatura española a lo largo del siglo XIX y principios del XX: la Edad Media aparece generalmente como un *crescendo* cuya importancia aumenta progresivamente hasta llegar al siglo XV, que en algunos casos se sitúa en unos niveles de importancia similares casi a los de los siglos siguientes; el llamado "Siglo de Oro" –más adelante nos ocuparemos de tal denominación– destaca como un primer pico de interés en todas las historias, en especial el siglo XVII, que nunca queda por debajo del XVI y sí, varias veces, muy por encima. Tras este clímax, llega el anticlímax del siglo XVIII, una centuria que apenas interesa a los historiadores, a juzgar por el breve espacio que le dedican; por último, el siglo XIX supone una nueva recuperación de la literatura española, que atrae nuevamente la atención de los historiadores –sobremanera en el caso de Cejador-, recuperación que parece verse continuada, a juzgar por la línea ascendente que se anuncia en Valbuena Prat, en las primeras décadas del siglo XX.

Este breve argumento nace del análisis meramente cuantitativo, como ya hemos advertido repetidas veces. En los apartados siguientes veremos cómo las valoraciones críticas que los historiadores hacen de los diversos periodos confirman con escasas excepciones esta trayectoria que acabamos de bosquejar.

7.5.2.1.- La Edad Media, periodo de formación

Incluso para aquellos historiadores que incluyen en sus obras la literatura hispanolatina (como Amador de los Ríos o Fitzmaurice-Kelly), la Edad Media es un periodo fundamental de la historia literaria española: es, como hemos visto más arriba (apartado 7.2.1) el momento en el que surge el pueblo español "propiamente dicho" (Amador de los Ríos 1861-5: I, XCIX), y de hecho, el inicio de la gran mayoría de las obras estudiadas se inician, como algo obvio y que no necesita mayor justificación, con el surgimiento del idioma castellano y el proceso de Reconquista. Recordemos, sólo a modo de ejemplo, que la *Historia* de Bouterwek comienza afirmando que "el verdadero origen de la poesía castellana se pierde en las tinieblas de la Edad Media" (Bouterwek 1829:25) o que, en el otro extremo del arco, Valbuena Prat comienza la suya con un capítulo significativamente titulado "Los orígenes del castellano".

En la mayoría de los casos, la Edad Media se presenta como un lento despertar, como la "infancia" (con una metáfora biologicista de uso bastante común) de la

literatura española. Para Bouterwek, por ejemplo, la poesía medieval, incluidos los romances, parece ser no más que una preparación para lo que había de venir después: una súbita elevación provocada por la influencia exterior más "civilizada":

Es difícil conjeturar cuál hubiera sido la suerte de la literatura en España, si la nación no se hubiera visto como levantada en masa y unida repentinamente a la Italia por las relaciones políticas que contrajo con ella al principio del siglo XVI. Pero en todo caso es evidente que los españoles debían cesar de contentarse con sus antiguos romances y canciones, al instante que los progresos de la civilización y del gusto les hiciesen experimentar nuevas necesidades literarias. (Bouterwek 1829:60)

También Simonde de Sismondi, aunque divide la Edad Media vagamente por siglos –que no coinciden con la subdivisión por capítulos– la considera como una única época, caracterizada por la anonimia y en la que se aprecia una gran igualdad, con apenas ligeros progresos, basada en la identificación con el espíritu del pueblo:

> Desde el octavo hasta el décimo quinto... todas las obras dignas de mención son anónimas y de origen incierto. Acaso se pueda designar en las canciones y romances de estos cuatro siglos el progreso del habla y de la versificación, pero las ideas fundamentales y los sentimientos que en ellas se expresan son tan semejantes que no se puede clasificar su historia literaria en determinadas épocas, ni atribuirse a cada una de ellas un carácter fijo y distintivo. (Simonde de Sismondi, 1841:I,80-1)

Apenas es necesario aclarar que, para Sismondi, la literatura medieval española en general, con la única posible excepción de los romances, apenas posee valor estético; de hecho, los únicos progresos que le reconoce, como acabamos de ver, son puramente externos: la métrica, la lengua, etc.

> En el trascurso de cuatro siglos apenas adquirió la poesía española ningún adelanto notable. Habíase perfeccionado la lengua y hecho más flexible y armoniosa la versificación, pero estas ventajas se desvirtuaron hasta cierto punto con el prurito de la erudición pedantesca y el uso de los conceptos alambicados. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 112)

El traductor de esta primera parte de la obra del ginebrino, José Lorenzo Figueroa, hace un retrato algo más positivo de esta época, no sólo defendiendo del desprecio de Sismondi a obras y autores concretos, como el *Poema de Mío Cid*, Juan Ruiz o Juan de Mena, sino también rescatando algunos de sus reinados, en especial en la última parte de la Baja Edad Media, como prósperos para las letras, aunque no lo fueran políticamente:

> El reinado de Juan II fue muy favorable a la cultura y adelantamiento de las buenas letras... Enrique IV la heredó después, recibiendo también como en herencia la incapacidad de sus predecesores... El reinado de los Reyes Católicos fue más sosegado y próspero para la Monarquía. La autoridad real, única desde entonces por la reunión de

> las coronas, fuerte y justa, aseguró la paz interior del Estado... Entonces empezaron a florecer de nuevo las letras y las artes, reproduciéndose la afición al estudio de los poetas y prosadores indígenas e italianos. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 144)

Gil de Zárate, que sigue en casi todo a los historiadores anteriores a él, también parece apreciar el siglo XV por encima de los anteriores, como un primer amanecer a la cultura ("Transcurrido el siglo décimocuarto... amaneció otra vez la luz del saber", Gil de Zárate 1844:I, 47); sin embargo, pese a este avance que supone el cambio de siglo, sólo la poesía popular merece su aprobación: la poesía culta producida durante esta centuria, en general, no es verdadera poesía:

> ...las composiciones poéticas no subsisten, no pasan a la posteridad, no son leídas por ella con gusto y admiración sino cuando poseen en alto grado las dotes que constituyen la verdadera poesía, y es fuerza confesar que estas faltaron en su parte más esencial a los poetas del siglo XV. (Gil de Zárate 1844:I, 75)

Esta consideración de la poesía del siglo XV se extiende, en la gran mayoría de los historiadores románticos, al conjunto de la literatura española medieval: la literatura popular medieval –fundamentalmente épica– es nacional, se relaciona estrechamente con el "espíritu del pueblo" y merece por lo tanto ser salvada. El resto, la poesía culta o erudita, se aleja de dicho espíritu, y por lo tanto no supone ningún avance, sino más bien un retroceso o un camino equivocado. Para Ticknor, por ejemplo, los géneros populares medievales (en los que él incluye, de forma un tanto caótica, a los romances, crónicas, libros de caballería y teatro):

> ...encierran el rico tesoro de la literatura española durante el último tercio del siglo XIV, todo el XV y parte del XVI... Fuertemente asidas a las honras raíces del carácter nacional, y apoyadas en él, son totalmente diversas de las escuelas provenzal, italiana y palaciega. (Ticknor 1851-6:I, 113).

De hecho, cuando la poesía española se aleja de sus raíces populares, se pierde, y continúa perdida durante un largo periodo, hasta la última parte del siglo XV:

> ...desde esta fecha (1347), que es la misma en que floreció el Arcipreste de Hita, perdemos de vista, no sólo los romances, sino toda la verdadera y legítima poesía española, cuyos ecos cesan casi enteramente durante los horrores del reinado de D. Pedro el Cruel, la reñida sucesión de Enrique de Trastámara y las guerras con D. Juan I de Portugal; y aunque más tarde vuelven a resonar en el débil reinado de D. Juan II, que se extendió hasta mediados del siglo XV, son muy pocos ya los rasgos que presenta del antiguo carácter nacional. (Ticknor 1851-6:I, 123)

La Edad Media ocupa un lugar central en la *Historia Crítica* de Amador de los Ríos, no sólo porque, lamentablemente, su empresa no alcanzó más allá, sino también por la importancia que, de acuerdo con su preparación y sus planteamientos, Amador concedía a esta época. En su empeño por demostrar el carácter autóctono de la literatura

nacional española. Se lamentaba así el historiador de la ceguera de los neoclásicos hacia las bellezas de la poesía medieval española:

> Descaminada en tal forma por el genio de la incredulidad, que parecía presidir los destinos del siglo XVIII, no podía la crítica literaria, aun ejercida por los más doctos, regocijarse en los bellísimos cuadros de costumbres, ni quilatar, hasta connaturalizarse con ellos, los generosos sentimientos que animaron a nuestros padres durante los siglos XII, XIII y XIV; costumbres y sentimientos que, brillando en los primeros albores de la poesía española, se habían transferido más tarde al teatro y constituían la verdadera nacionalidad literaria del pueblo de los Cides y Fernán González. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXV)

La Edad Media, incluso en una historia literaria que comienza, como ésta, en la época de los Césares, es por lo tanto una época esencialmente nacional; no sólo eso: Amador, a diferencia de los historiadores anteriores, reconoce una importante evolución y perfeccionamiento del lenguaje poético durante este periodo; así, incluso dentro de una general consideración positiva hacia la poesía medieval –encabezada, sobre todo, por la poesía popular-, los siglos XIV y XV siguen siendo los preferidos por Amador, que los considera, de hecho, y así lo repite en varias ocasiones, como un antecedente directo o preparación del Siglo de Oro:

> La edad literaria de los Reyes Católicos es en verdad una época de florecimiento y de granazón para los ingenios españoles: sin el maduro estudio de ella no sería posible en modo alguno comprender el siglo XVI, que recibió el título de *Siglo de Oro*, con que justamente se engalana. (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 415)

Casi en el extremo contrario se encuentra la obra de Schack, en la que la Edad Media, como hemos visto más arriba, ocupa un lugar mínimo en comparación con el siglo XVI y sobre todo con el XVII, que acapara las tres cuartas partes del total. Al privilegiar de esta forma este periodo, necesariamente todo lo que se sitúa antes y después queda modificado por su poder de atracción; de ahí que no extrañe que el primer apartado de su historia, las apenas 250 páginas en que retrata la evolución del teatro español desde sus orígenes hasta finales del siglo XVI, se denomine "...origen y vicisitudes del drama español hasta revestir sus caracteres y forma definitiva en tiempo de Lope de Vega, a fines del siglo XVI (1588 a 1590)".

Fitzmaurice-Kelly, tan poco dado a las consideraciones generales, no ofrece ningún juicio de valor sobre el periodo, que divide de manera algo incoherente, a veces con denominaciones genéricas ("época anónima", "época didáctica") y a veces por reinados ("época de Alfonso el Sabio y de Sancho IV", "época de Juan II"). Rodríguez Miguel, por su parte, prefiere una subdivisión por siglos, entre los cuales el último, el

siglo XV, parece el más digno de estima en su opinión, pese a que, aclara, en ningún caso llega a alcanzar el nivel del siglo XVI:

> La unidad nacional, las consecuencias que trae consigo el descubrimiento del nuevo mundo, la influencia y poderío que para la nación española preparan estos hechos, no hay para qué decir tienen su verdadero complemento en los reinados de Carlos V y Felipe II; de igual manera, por lo que se refiere a la literatura, si bien la decidida protección a las letras y el mayor apogeo de los estudios clásicos, transformarán la literatura castellana, los poetas que viven durante el reinado de los Reyes Católicos siguen afiliados a las anteriores escuelas poéticas. (Rodríguez Miguel 1892,151)

Con el cambio de siglo, la importancia de la Edad Media en la historiografía literaria española se acentúa gracias a la aparición de los trabajos de Menéndez Pidal, sus estudios sobre el romancero y los cantares de gesta, en los que, como hemos visto, y como recordaremos más abajo, desmonta la tradicional teoría que defendía la preexistencia de los romances con respecto a los cantares extensos, planteamientos que seguirán, a partir de este punto, la gran mayoría los historiadores (Salcedo Ruiz o Hurtado y Palencia, por poner sólo dos ejemplos). Por lo demás, la Edad Media sigue siendo para estos autores la larga cuesta por la que la literatura española asciende para llegar al nivel del Siglo de Oro –que, de hecho, comienza a mediados del siglo XV para Salcedo Ruiz-:

> En el orden político, como en el literario, el desastroso reinado de Enrique IV es la preparación del de los Reyes Católicos. En el primero, por dos conceptos: uno, el desgobierno de aquel príncipe, efecto de sus vicios y debilidad de carácter, que hizo deseable a todos el régimen enérgico y severo de unos reyes buenos y fuertes; es decir, lo que dieron a la nación D. Fernando y doña Isabel, y así la popularidad de estos monarcas fue en mucha parte consecuencia de la impopularidad de D. Enrique; el otro, que la nación, al subir al trono el degenerado impotente, estaba ya por su cultura, saber, riqueza, importancia del estado llano, ilustración de la aristocracia, relaciones con los otros pueblos e ideas y deseos comunes, en estado a propósito para poner definitivo término al régimen y manera de ser propios de la Edad Media, e inaugurar la Moderna. (Salcedo Ruiz 1910:140)

La Edad Media era, en cambio, para historiadores como Cejador y Frauca, la época de mayor preeminencia del arte popular –centro estético y único criterio de sus análisis-; de ahí que, aunque los siglos XVI y XVII sean considerados "Siglos de Oro" (porque en ellos esta literatura popular se fundió con la erudita), el siglo XV no les va a la zaga, hasta el punto de afirmar que "si la literatura del siglo XVI es oro, la del último cuarto del siglo XV son puros diamantes (Cejador y Frauca 1915-22:I,353). Lo popular también ocupa un lugar destacado en la caracterización de la Edad Media en su conjunto que realizan Hurtado y Palencia, seguidores en esto de Cejador:

> El arraigo de lo popular en las letras medievales es muy fuerte: se observa en los elementos propiamente épicos (las gestas) y en sus derivaciones (crónicas, romances); en la incorporación de lo popular a obra artísticas, por la inspiración o la tendencia de los escritores, tales como don Juan Manuel o el Arcipreste de Hita; en remedos felicísimos de lo popular hechos por poetas cultos, verbigracia Santillana, fray Ambrios Montesino, Juan del Encina; en los *Adagios que dicen las viejas tras el fuego*, que recogió y ordenó el mismo Marqués; en el *Corvacho* del Arcipreste de Talavera, tan rico en elementos folklóricos y en modos de decir expresivos y felices tomados de la boca del pueblo, y en la *Celestina*, donde se observa el mismo fenómeno, en forma aún más profunda y con mayor depuración y eficacia estéticas. (Hurtado y Palencia 1921:61)

Romera Navarro, en cambio, prefiere realizar una división por siglos al estudiar la literatura medieval española, separando especialmente al siglo XV de los demás, al considerarlo casi como un puente necesario, una "época de transición" entre la Edad Media y la Moderna, y en especial el reinado de los Reyes Católicos, en el que se logra la necesaria "unidad nacional":

> Hemos de llamar la atención sobre un particular reinado dentro de este periodo, el reinado de los Reyes Católicos..., uno de los más trascendentales de la historia española: llévase a cabo la unidad nacional con la reconquista de Granada..., se descubre el Nuevo Mundo, inaugurándose su exploración y civilización, y se echan los cimientos de la organización social y política de la España moderna. (Romera Navarro 1928:59-60)

Un análisis similar propone Juan Chabás, para quien el siglo XV forma ya con pleno derecho del "Renacimiento en España", que en su opinión se extiende desde el reinado de Juan II hasta el de Carlos I, una cronología algo sorprendente pero que Chabás defiende en contra de la opinión, por ejemplo, de Unamuno, quien niega que exista tal Renacimiento, porque, según dice Chabás, "la serena investigación literaria se verá obligada a reconocerlo". (Chabás 1933:13). Algo más comedido, Valbuena denominará a la época del reinado de Juan II como "pórtico del Renacimiento" español (Valbuena Prat 1937:I, 221) mientras que "la época de los Reyes Católicos... es el momento de cristalización nacional española del Renacimiento" (Valbuena Prat 1937:I,310).

En definitiva, la Edad Media es en general considerada por los historiadores como una época de nacimiento y lenta consolidación de la literatura española: como la infancia de la poesía castellana –metáfora que emplearán varios de ellos-; más que por sus propios logros poéticos, esta época será valorada como preparación o ascenso hacia la época siguiente, el Siglo de Oro, que condiciona por lo tanto la lectura de las obras medievales, transformadas en "antecedentes", muy en especial en el caso del teatro. Sólo en el caso de la literatura popular –esencialmente épica-, la Edad Media ofrece

modelos literarios acabados que merecen situarse a la altura de los más grandes monumentos de la literatura española.

En cuanto a las subdivisiones internas de este periodo, los historiadores optan entre varias opciones, en ocasiones incluso mezclándolas en una misma obra: la subdivisión por siglos, por reinados, por épocas... En lo único en lo que vienen a coincidir, cada vez más a medida que avanza el siglo XIX y sobre todo el XX, es en la importancia concedida al siglo XV, y en especial al reinado de los Reyes Católicos, que muchos autores consideran ya como plenamente renacentista, y por lo tanto en el límite, si no en el ámbito de la modernidad, e incluso algunos de ellos incluyen como parte de la siguiente etapa, el Siglo de Oro, la culminación de la evolución literaria española, como pasamos a ver a continuación.

7.5.2.2.- ¿Siglo de Oro / Siglos de Oro?

Alberto Blecua ha dedicado ya un detallado análisis a la aplicación y evolución del concepto de "Siglo de Oro" en la historiografía española (Blecua 2004,115-160), cuyas conclusiones coinciden necesariamente con las que presentaremos en las páginas siguientes. Como Blecua afirma, la idea de la existencia de un Siglo de Oro de la literatura española no fue una invención de los críticos románticos, quienes sin embargo se apropiaron de ella y la adaptaron a sus propios principios estéticos. Efectivamente, los historiadores y apologetas de la literatura española identificaban una "Edad de Oro" de la literatura española, comparable a la de otras literaturas como la latina o la italiana, que coincidía con el Renacimiento y el siglo XVI. Así lo hacían, por ejemplo, el abate Llampillas o el Abate Juan Andrés; también Velázquez de Velasco, en sus *Orígenes de la poesía castellana*, sitúa en el Renacimiento el Siglo de Oro de la literatura española, resultado de la imitación de los clásicos latinos:

Esta tercera edad fue el siglo de oro de la poesía castellana; siglo, en que no podía dejar de florecer la buena poesía, al paso que habían llegado a su aumento las demás buenas letras. Los medios sólidos, de que la nación se había valido, para alcanzar este buen gusto, no podían dejar de producir tan ventajosas consecuencias. Se leían, se imitaban, y se traducían los mejores originales de los griegos y latinos; y los grandes maestros del arte, Aristóteles, y Horacio, lo eran asimismo de toda la nación. (Velázquez de Velasco 1797:67)

La introducción del Romanticismo en la naciente historiografía literaria española no varió en un primer momento esta denominación y su identificación con el siglo XVI; sí lo haría progresivamente, a medida que avanzaba el siglo XIX. Sin embargo, como ya hemos visto más arriba, la periodización de autores como Bouterwek o Sismondi no incluía ninguna mención a una edad dorada. De hecho, en la obra de Sismondi sólo uno de los traductores, José Lorenzo Figueroa, menciona de pasada el concepto de Siglo de Oro, refiriéndose vagamente a los siglos XVI y XVII. Gil de Zárate, por su parte, se muestra continuista con respecto a la tradición neoclásica, al situar en el siglo XVI la cúspide de la literatura española, al final del cual comienza su decadencia: "Siglo de oro de nuestra literatura se ha llamado al siglo XVI, y si bien ya a fines de él empezó el buen gusto a estragarse, cuenta gran número de aventajados poetas" (Gil de Zárate 1844: 100-1)

Ticknor, por su parte, aunque emplea contadas veces el término Siglo de Oro, y no lo utiliza por ejemplo en su periodización de la obra, considera a los primeros años del siglo XVI como los mejores de la historia literaria española; sin embargo, esta prosperidad contiene ya, según su juicio, el germen mismo de la decadencia, de manera que merece un juicio ambivalente:

La mayor parte de la poesía y prosa didáctica producida durante el periodo arriba citado, cuyos primeros años fueron el siglo más glorioso de la literatura española, está desgraciadamente contaminado por dicha tendencia en el carácter nacional. Aquel sentimiento generoso y varonil, que es la expresión y la forma de la vida intelectual de cualquier pueblo, fue ahogado y restringido; algunos géneros de la literatura, como la elocuencia del foro y del púlpito, la poesía satírica y la prosa didáctica, se mostraron apenas; otros, como la poesía época, fueron singularmente pervertidos o mal empleados; al paso que el drama, los romances y las varias formas de poesía lírica crecieron con exhuberancia febril en fuerza de las restricciones impuestas en los demás géneros de la literatura; restricciones que, a decir verdad, hubieran llevado al genio poético por un camino muy diferente, y quizás también menos rico en resultados. (Ticknor 1851-6:II, 19)

En esta misma dirección apuntó siempre también Marcelino Menéndez Pelayo. No podía ser de otra manera, dada su preferencia estética por el clasicismo. Aunque no utiliza con frecuencia las expresiones "siglo de oro" ni "edad de oro", es indudable que

en su narración de la historia literaria española el culmen es el siglo XVI, del que el XVII no es más que una coda descendente. El comienzo del epígrafe de la lección 50 de su *Programa de literatura española* (1878), "Siglo XVI.—Edad de oro", no deja lugar a dudas, como tampoco su afirmación de que su *Historia de los Heterodoxos españoles* "llega a su punto culminante en el siglo XVI, que es el centro de esta Historia, como de cualquier otra que con criterio español se escriba." (Menéndez Pelayo 1882:31-2).

A mediados del siglo XIX comienza ya a advertirse, por otra parte, una doble transformación en el significado del sintagma "siglo de oro", al aplicarse a la literatura española, que se prolongará hasta el final del periodo estudiado: en primer lugar, el término pasa a emplearse para referirse de manera primordial, a veces exclusiva, al género dramático, en vez del lírico, que era el fundamento de la elección del siglo XVI como clímax histórico literario; en segundo lugar, arrastrado por esta sustitución de géneros, el Siglo de Oro se amplía para cubrir también, y en ocasiones únicamente, al siglo XVII. Así, por ejemplo, Milá y Fontanals habla de la "edad de oro del teatro español" que "se subdivide en dos épocas: la de Lope de Vega y la de Calderón y sus sucesores" (Milá y Fontanals 1873:325), mientras que Schack sitúa la "Edad de Oro del Teatro Español", "desde 1590 hasta principios del siglo XVIII." (Schack 1885:II,107). No sólo en el teatro, también en el resto de los géneros es ésta la época dorada de la literatura y la nación españolas:

Si el arte y la literatura son los termómetros que marcan el grado de la cultura de una nación, y esta puede servir de medida de estimar el valor más o menos grande de sus obras, es innegable que el espacio, comprendido entre los últimos decenios del siglo XVI y los del XVII forma el periodo más rico y más brillante de su historia. Los reinados de los tres Felipes, abrazan la verdadera edad de oro de la literatura española... (Schack 1885:II, 119)

Los historiadores del cambio de siglo –salvo aquellos que, como Fitzmaurice-Kelly, evitan tanto el término como el concepto de Siglo de Oro– asumen ya el nuevo contenido semántico, y consideran a ambos siglos, conjuntamente, como la época de apogeo de la literatura española. Así sucede en el caso de Salcedo Ruiz, quien concede a esta edad de oro una amplitud muy superior a la de los historiadores anteriores: desde el último tercio del siglo XV hasta el final del XVII:

> Generalmente, se da el nombre de *Siglo de oro de la Literatura española* al XVI, o a la segunda mitad del XVI y la primera del XVII. A nuestro juicio, el periodo áureo comprende desde el advenimiento de los Reyes Católicos hasta la muerte de Carlos II, no sólo porque dentro de esos límites de tiempo fueron compuestas las obras maestras del ingenio español –empezando por la *Celestina*-, sino porque cuanto se escribió entonces –bueno, malo y mediano– tiene un sello inconfundible, que podría ser llamado *del españolismo*, o sea que, experimentando nuestros literatos y poetas, como no puede por menos que suceder siempre, influencias de fuera, especialmente italianas, no llegaron estas influencias, sino en raros casos, a poner en litigio su originalidad. (Salcedo Ruiz 1910:143)

Otros, como Cejador y Frauca, en cambio, manejan ambos criterios combinándolos: la edad de oro de la literatura española se sitúa en el siglo XVI, pero la del teatro español, más específicamente, en el XVII:

> Después de apuntar con algunos tenues destellos en la primera mitad del siglo XV, amanece de lleno el renacimiento para España en la época de los Reyes Católicos y continúa alumbrándola hasta los primeros comienzos del siglo XVII: es la edad de oro de nuestra literatura.(Cejador y Frauca 1915-22:I,355)
>
> La edad de oro del teatro español abarca poco más de un siglo, de 1588 a 1690. Los comienzos son de 1588 a 1590, en que Lope lo lleva todo de calle, se sobrepone a los otros poetas dramáticos y comunica a la escena nuevos ensanches y nuevas formas, arrastrando a todos los demás. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,88)

El resto de historias y manuales de la literatura española del primer tercio del siglo optarán en cambio por dos opciones: o bien, como Fitzmaurice-Kelly, renuncian a emplear el término, sustituyéndolo por otros más ambiguos o por una aséptica periodización por siglos o por reinados, o bien lo emplean en su nuevo sentido, abarcador de ambos siglos o tan sólo del siglo XVII. Al primer grupo pertenecen Rogerio Sánchez, quien denomina al siglo XVII como "Apogeo de la literatura española", o Hurtado y Palencia, que agrupan ambos siglos bajo el rótulo de "Literatura castellana durante la Casa de Austria"; además, aunque parecen situar al siglo XVI estéticamente por encima del XVII, durante el cual "el mal gusto se extiende" (Hurtado y Palencia 1921:294), sin embargo consideran, en la tendencia romántica que "La edad de oro de nuestro teatro, el más variado y extenso de los pueblos modernos, comprende los dramáticos de la escuela de Lope de Vega y los de la de Calderón" (Hurtado y Palencia 1921:624), es decir, todo el siglo XVII. También Romera Navarro evitará la expresión "siglo de oro" o "edad de oro", y hablará de la "edad clásica" de la literatura española para referirse a ambos siglos.

Al segundo grupo, en cambio, pertenecen los manuales de Antonio de Roxas o de el P. Risco, o las historias de Juan Chabás –que divide el Siglo de Oro en tres periodos: el reinado de Carlos V, el de los Felipes, y el periodo de decadencia-, o la de

Valbuena Prat, quien denomina genéricamente "Siglos de Oro" (en un significativo plural) al XVI y el XVII, rotulándolos además, más específicamente, como "apogeo del renacimiento" al primero, y como "periodo nacional" al segundo. Además, Valbuena da idea como ningún otro de la capacidad de atracción de este periodo –que ya hemos mostrado gráficamente en el apartado anterior-, al condicionar toda la historia de la literatura española alrededor de este centro o clímax narrativo (no en vano, como ya hemos apuntado en el capítulo 6.18 dedicado a este historiador, dedicó varias obras, entre ellas su tesis doctoral, al Siglo de Oro, y más concretamente a Calderón):

> En los siglos XVI y XVII adquiere su plena madurez la cultura española. En ellos se logran sus notas esenciales. Todo lo anterior –Edad Media– había sido una preparación, y lo posterior –desde el siglo XVIII– sigue un proceso de disgregación y descomposición. Al lograrse la unidad nacional, la unidad religiosa, y adquirir España como potencia un carácter universal, fija de una parte su posición frente al mundo, y de otra encuentra dentro de sí su forma, su sistema, su organización. (Valbuena Prat 1837:I, 359)

Se ha comprobado así, por lo tanto, que el cambio de significado, o mejor dicho, la ampliación del significado del sintagma, se ha establecido a lo largo del siglo escaso que separa el manual de Gil de Zárate del de Valbuena Prat: el Siglo de Oro no es ya el siglo XVI; lo son ambos, el XVI tanto como el XVII, y el segundo casi con mayor derecho dada la enorme trascendencia concedida al "teatro nacional" –como atestigua, por ejemplo, la historia de Schack–. Una Edad de Oro homogénea ha dado paso a otra bicéfala; con ello, como vamos a ver, el periodo de decadencia que lógica e históricamente sigue a un periodo de apogeo también se retrasa de manera proporcional.

7.5.2.3.- La decadencia y el XVIII

El término y el concepto de "decadencia" en la historia literaria española son lógicamente inseparables y dependientes de los de "siglo de oro" o "edad de oro" analizados en el apartado anterior: cuando una literatura alcanza su culmen, lo único que puede hacer a continuación es un descenso o degradación. Eso es lo que sucede en la historia literaria española, aunque los historiadores sitúan esta decadencia en distintos puntos cronológicos dependiendo de la configuración de sus narrativas.

Para los historiadores del siglo XVIII, por ejemplo, la decadencia se había producido de manera innegable durante el siglo XVII, durante el cual autores como Lope de Vega, Calderón o Góngora habían pervertido los principios clásicos que habían llevado al clímax del Renacimiento. La única discusión, en la que los hermanos Rodríguez Mohedano o el abate Llampillas disputan con los historiadores extranjeros,

era si dicha decadencia había sido endógena o exógena, es decir, provocada o heredada por los escritores hispanos –debate que se desarrollaba paralelamente en relación con dos decadencias distintas: la de la literatura latina y la de la castellana–. Así, por ejemplo, para Velázquez Cervantes marca el final de la época dorada de la literatura española:

> Este Virués, y principalmente el mismo Lope de Vega, fueron los que en tiempo de Cervantes empezaron a corromper el teatro, corrupción que después fue cada día tomando más cuerpo, al paso que la nación perdía el buen gusto, y las letras iban caminando a su total decadencia. (Velázquez 1797:107)

Al comenzar el siglo XIX, los historiadores continuaron situando el comienzo de la decadencia –política y literaria, como veremos– en el siglo XVII, aunque también incluyeron en ella al siglo XVIII. Así sucede en Bouterwek, y también en Sismondi, quien aclara su postura respecto a dos de los puntos abiertos a debate sobre la decadencia literaria de España: en primer lugar, considera que la causa de la decadencia es interna:

> Los españoles deben acusar a sí mismos de una decadencia tan rápida, y de un olvido tan absoluto. Lejos de perfeccionarse, lejos de adelantar en la carrera, que con tanta gloria habían empezado, sólo han sabido copiarse mutuamente, pasando mil veces por sus mismas huellas, sin añadir nada al arte, cuyos creadores pudieran haber sido y sin introducir variedad alguna en este género. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 341)

Por otra parte, separa Sismondi la decadencia política de la literaria: la primera precedió a la segunda, aunque ambas tienen un mismo motivo: la degeneración general de la nación:

> Habíase sostenido la poesía española durante los reinados de los tres Felipes, a pesar de la decadencia. Las calamidades, de que se había resentido la monarquía, el doble yugo de la tiranía política y religiosa, las continuas derrotas, la rebelión de los países conquistados, el aniquilamiento de los ejércitos, la ruina de las provincias y la desolación del comercio no habían detenido inmediatamente el vuelo del genio poético. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 347)

También Ticknor sitúa en el siglo XVII la decadencia española, nacida, igualmente, de una degradación del espíritu nacional:

> Imposible es estudiar con atención la literatura española del siglo XVII sin observar al propio tiempo una decadencia muy general y marcada del carácter nacional; a cada paso que el observador da, ve disminuir en rededor de sí el número de los escritores. (Ticknor 1851-6:III, 438)

Sin embargo, también él reconoce una distancia temporal entre la decadencia política y la literaria:

> A una decadencia tal en el carácter nacional hubiera seguido en cualquier otro país la correspondiente decadencia en su literatura; en España, donde estos dos

> elementos habían estado siempre tan íntimamente unidos, y apoyándose de una manera tan notable en una misma base, la gente precursora presintió muy luego la caída rápida y desastrosa de todo elemento intelectual y ameno en la literatura patria. (Ticknor 1851-6:III, 445)

También en la obra de Schack se sitúa en el reinado de Carlos II el comienzo de la época de decadencia –es decir, tras la desaparición de la segunda gran figura del "teatro nacional", Calderón de la Barca–. El propio Schack reconoce que, siendo éste un tiempo de decadencia, la extensión dedicada a él había de ser menor, como ya hemos comprobado en el apartado anterior de este estudio:

> Con arreglo al plan de esta obra, la historia de la decadencia de la literatura y del arte dramático en España, debe ser más bien bosquejado que prolijamente expuesto, porque la vista no se recrea gozosa en ríos casi secos, sino en corrientes caudalosas y de dilatadas orillas, o en los que llevan trazas de serlo. (Schack 1885:V, 299)

En la misma línea se sitúa Menéndez Pelayo, para quien la "decadencia del teatro español" se produce "en los postreros años del siglo XVII". Rodríguez Miguel, por su parte, adelanta incluso el inicio de esta decadencia a la mitad del siglo XVII, y descubre causas externas –la imitación de los neoclásicos franceses, sobre todo– para esta degeneración de la literatura española:

> Para nosotros, causas artísticas que no son propias únicamente de nuestra patria, desenvolvimiento de la ley natural de todo cuanto existe, pudieran dar explicación a lo que se ha dado en llamar decadencia de nuestro teatro, y que, por lo que a él se refiere, podíamos determinadamente señalar en el afán con que se procuraba lo mejor, y en el olvido de los legendarios y característicos atributos de la inspiración castellanas; unidas estas causas al inmoderado afán de imitar lo clásico, no en sus prístinas fuentes, sino en las cenagosas aguas del neo-clasicismo francés. (Rodríguez Miguel 1892,608-9)

También los historiadores del primer tercio del siglo XX coinciden en aceptar que los últimos decenios del siglo XVII son el comienzo de la decadencia, incluso aquellos historiadores que, como Salcedo Ruiz, ampliaban el Siglo de Oro hasta el final del reinado de Carlos II. De hecho, ya la escuela poética culteranista –iniciada por Góngora y sus seguidores bastante antes– era una muestra de decadencia, en el campo de la lírica:

> Ciñéndonos a las bellas letras, digamos que la estrambótica exageración del clasicismo en que consistió *el gongorismo* en España y el *marinismo* en Italia, no era un progreso..., sino una decadencia; pero decadencia inevitable. Por el buen camino no se podía adelantar ya; habíase llegado a la perfección, y hubo que tomar por esa trocha para no estacionarse. (Salcedo Ruiz 1910:278)

Por tanto Salcedo Ruiz, a diferencia de Rodríguez Miguel, no busca razones exteriores para esta decadencia: no es la influencia francesa el origen de esta caída, sino la nación al completo la que estaba en franca retirada:

> A últimos del siglo XVII estaban frente a frente este arte, genuinamente español, y el clasicismo francés; pero en posiciones respectivas muy diversas. Aparte de que el arte francés era el de la nación predominante, y el español el de la nación decaída y casi deshecha, nuestro arte corría suerte análoga a la del Estado: también estaba deshecho. (Salcedo Ruiz 1910:376)

Ello no significa, sin embargo, que la literatura del siglo XVIII despierte en él una gran simpatía: de hecho la considera extranjerizante y de muy poco mérito:

> El siglo XVIII es poco o nada poético: las facultades creadoras parecen atrofiadas. Y lo mismo el sentimiento. Es siglo de erudición y de crítica, y en este orden produjo obras muy notables, pero que pertenecen más a la historia de la cultura española que a las Bellas Letras, ya que están escritas generalmente en un prosa detestable, plagada de galicismo, no sólo de léxico, sino de construcción y concepto. (Salcedo Ruiz 1910:378)

Esta configuración narrativa se aprecia igualmente en un autor tan alejado del neoclasicismo como el conservador Cejador y Frauca, para quien el gongorismo cometió el peor pecado que según sus creencias literarias se puede cometer: abandonar la verdadera poesía, la poesía popular, y convertirse en divertimento para eruditos:

> Siempre en las épocas más brillantes de la historia literaria pueblo y eruditos anduvieron unidos, robusteciéndose el habla literaria con la savia del habla común. Tal sucedió en España en la época de Felipe II. Pero en sonando la hora de la decadencia, pueblo y eruditos se apartan, o digamos mejor, en apartándose del pueblo los eruditos suena la hora de la decadencia. Tal acaeció en el siglo XVII, merced al culteranismo. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,41)

En otros géneros, la decadencia se retrasa aún, como en el resto de historiadores de la época, hasta finales del siglo XVII, es decir, hasta el reinado de Carlos II, que "es para la literatura castellana, como para la nación española, en todos los órdenes de la vida, la época del mayor abatimiento, la sentina de la Historia de España" (Cejador y Frauca 1915-22:V,244). De hecho, sorprendentemente –pues sus juicios de autores como Leandro Fernández de Moratín o Meléndez Valdés son demoledores, tanto en lo literario como en lo político y aun en lo personal– el siglo XVIII comienza a mostrar ya algunos de los primeros apuntes de la recuperación que se producirá a comienzos del siglo siguiente, en torno al 1830:

> Desde 1701 a 1829 corre una sola época literaria, que se diferencia de la anterior, de pura decadencia, y de la que le sigue del romanticismo. El ingenio español despierta de su modorra, primero a la erudición y a la crítica histórica y literaria, después al arte puro. Es época de crisis, de lucha entre lo nacional y lo francés, entre el decaído arte popular y el seudoclasicismo que viene de Francia. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,2)

Similar es la periodización de otro historiador católico, el P. Risco, quien encabeza su lección 19, dedicada al culteranismo, con el título de "principios de la

decadencia", mientras que la lección 31, dedicada a los rasgos generales del siglo XVIII, es la primera de la tercera época que denomina "decadencia". Ahora bien, a diferencia de Cejador, Risco no encontrará apenas nada positivo que destacar en la literatura del siglo XVIII: ni en la poesía, ni en la prosa, ni en el teatro: "un espíritu neo-clásico, académico y frío se imponía en todos los campos de la literatura" (Risco 1927,141). La causa de esta decadencia, una vez más, hay que buscarla en el abandono del espíritu español, y en sus manifestaciones más evidentes: los géneros literarios propiamente nacionales, como los romances o el teatro del siglo de oro:

> ...el prosaísmo es la nota característica de la literatura de este siglo. Contribuía a ello no sólo la tendencia crítica y la preponderancia de la filosofía, sino, sobre todo, el desprecio con que nuestros hombres cultos miraban las manifestaciones más genuinas del carácter nacional y popular, como los romances y el teatro. (Risco 1927,142).

Poco novedoso ofrecerán los siguientes historiadores en relación con su valoración de este periodo. Así, Romera Navarro, por ejemplo, aunque denomina "decadencia de las letras" al siglo XVIII y comienzos del XIX, sin embargo admite que esta decadencia estaba "latente ya en el pueblo a principios del siglo XVII, y "llegó a su más bajo y turbio nivel en el reinado de Carlos II" (Romera Navarro 1928:420). El motivo, una vez más, es interno: la descomposición de los rasgos fundamentales del alma hispánica, unida a la pérdida de poder político:

> El pueblo español del siglo XVI, austero y frugal, se convirtió en un pueblo amigo del lujo y de los placeres. Un general escepticismo en su ideal político de establecer una monarquía universal, que, tras defender durante un siglo sacrificándolo todo, veía ahora caído y maltrecho; escepticismo en materias religiosas, viendo los españoles que a pesar de haberlo dado todo por la causa de la fe, por la unidad católica de Europa, el cielo les había abandonado: fue una reacción, extremada y general, contra el idealismo del pasado. (Romera Navarro 1928:419)

Y sin embargo, el siglo XVIII es efectivamente en su historia una mera prolongación de esta decadencia, durante la cual los únicos géneros que experimentan un cierto avance son la erudición, la historia y, en menor medida, las ciencias:

> No es siglo de producción de obras de amena literatura, de verdadera creación artística, como lo habían sido los precedentes, sino de crítica literaria, de erudición, de investigación histórica, y, en más humilde escala, de cultivo de las ciencias. La literatura de aquel siglo es la menos original y valiosa de nuestra historia moderna. No faltaron, sin embargo, algunas figuras de considerable relieve en el drama y en al poesía lírica. (Romera Navarro 1928:421)

Algo más apreciativo hacia la literatura del siglo XVIII se muestra Chabás, pese a considerar que, en rasgos generales, "el siglo XVIII es sin duda alguna, el siglo en el que se continúa y acentúa la decadencia literaria iniciada a fines del XVII" (Juan

Chabás 1933:52). En efecto, de acuerdo con sus planteamientos ideológicos, la llegada de influencias extranjeras no debía ser algo rechazable en sí mismo, y en este caso, de hecho, sirve para cumplir un viejo anhelo del institucionismo: "Podríamos afirmar que en este siglo, nuestra cultura se incorpora de nuevo a la de Europa" (Juan Chabás 1933:52):

> Pero este siglo injuriado por nuestros historiadores, sin otras figuras de alto relieve que las de Feijóo, Isla, Jovellanos, los Moratín y Quintana, a pesar de su decadencia, posee la gloria, que el gran polígrafo [M. Pelayo] le ha negado, de significar una elevación del nivel medio de nuestra cultura. (Juan Chabás 1933:52)

También Valbuena Prat –siempre tan moderado en sus juicios– se resiste a desacreditar con contundencia la producción literaria de este periodo. De hecho, el término "decadencia" está ausente de su periodización, ya que el siglo XVIII es nombrado como el "periodo crítico" de la literatura española. Valbuena reconoce, como no podía ser de otra manera, la influencia francesa en todos los órdenes de la cultura; y, como Chabás, reconoce que gracias a ellos la cultura española experimentó un adelanto con respecto al final del siglo anterior; sin embargo, en el ámbito literario o estético apenas reconoce triunfos, ya que ni en el interior –los agotados cauces del siglo de oro– ni en el exterior –los modelos neoclásicos– supieron los escritores encontrar una inspiración adecuada:

> Nuestro dieciocho ofrece una serie diversa de historiadores, de eruditos, de estetas, de filólogos, de editores... Pero es sin duda una época de una cultura extensa, amplia, compacta. En cambio, en el orden de la "finura", hasta finales del siglo no se acierta a crear un estilo propio, viviendo o de una tradición que había perdido su vitalidad actual y era cultivada por escritores mediocres, o imitando pobremente los modelos franceses. (Valbuena Prat 1937:II, 502)

La evolución del concepto de "decadencia" de la literatura española es por lo tanto paralelo al que veíamos en el apartado anterior referente al "siglo de oro", aunque en este caso las modificaciones se dan antes, y dan paso a una situación prácticamente estable desde mediados del siglo XIX hasta el final del periodo estudiado. En efecto, a comienzos del siglo XIX, y por influencia neoclásica, la decadencia se iniciaba con el abandono de los modelos renacentistas; a medida que los principios románticos se imponen, en cambio, el enorme peso del teatro del siglo XVII en el canon literario español hace que la fecha de inicio de la decadencia se retrase –al menos en el género dramático; no tanto en el lírico– hasta la segunda mitad o hasta el último tercio del siglo XVII, con Carlos II (el principio o el final de su reinado) como hito significativo.

En estas historias románticas o posrománticas, el siglo XVIII es apenas contemplado, y en las páginas que se le dedican se insiste casi siempre en que es una mera continuación de la decadencia anterior. Habrá que esperar al siglo XX, gracias a autores de tendencias tan distintas como Cejador, y Chabás y Valbuena, para que se produzca una primera, aunque muy tímida, recuperación de lo que el siglo XVIII supuso para la literatura española.

7.5.2.4.- La recuperación de la literatura española: siglos XIX y XX

En cualquier caso, la definitiva recuperación de la literatura española –caracterizada por una vuelta a los valores nacionales– deberá esperar hasta el siglo XIX, con la llegada del romanticismo a España, el mismo romanticismo que, como son conscientes al menos algunos de los autores, dio origen a la propia historiografía literaria en las líneas básicas que se mantuvieron a lo largo de todo el siglo siguiente. Naturalmente, no todas las historias de la literatura estudiadas alcanzan a incluir el siglo XIX: muchas de ellas están escritas durante su transcurso, e incluso algunas de las escritas al final del mismo, o a comienzos del XX, omiten este periodo por considerarlo demasiado cercano. Ticknor, por ejemplo, se limita a hacer algunas predicciones y a expresar sus deseos y temores con respecto al futuro de la literatura española del siglo en que escribe:

> Podrá ser que la demasiada influencia extranjera, y la tendencia a introducir el espíritu del Norte en una poesía cuyo carácter es esencialmente meridional, le perjudican y le apartan por algún tiempo de su curso natural. O tal vez el genio nacional, saltando por cima de todo aquello que embaraza sus nobles instintos, y rechazando auxilios extraños que amengüen su antigua energía, tome sin vacilar el verdadero camino, completando el suntuoso edificio de su literatura, y dando a sus múltiples y variadas formas, a veces bosquejadas solamente por los grandes maestros del siglo de oro, todas las proporciones, la gracia y la grandiosidad que de derecho le pertenecen. (Ticknor 1851-6:IV, 154)

Lo mismo cabe decir de la historia literaria del siglo XX: son muy escasas las historias que se aventuran a estudiarlo. Rogerio Sánchez, por ejemplo, se disculpa por esta ausencia afirmando que "con toda intención se ha evitado en este libro todo juicio sobre autores que viven hoy. En un libro elemental, que por la condición de quienes han de estudiarle tiene algo de dogmático, sería muy aventurado" (Sánchez 1915:386)

En cualquier caso, en las historias que sí incluyen al siglo XIX y al XX, ambos siglos suponen generalmente, como ya hemos avanzado, un progreso con respecto al siglo XVIII, que en el mejor de los casos se consideraba como un *impasse* de perfil bajo

tras la decadencia de finales del siglo XVII. Por ejemplo, para Milá y Fontanals en sus *Principios de Literatura General y Española* considera que en las primeras décadas del siglo se comienza a apreciar una cierta innovación literaria:

> Desde la segunda y tercera y sobre todo en la cuarta década de este siglo se notan síntomas o muestras de innovación literaria, en parte debida a la inspiración de la antigua poesía nacional, y en parte al estudio de obras extranjeras, generalmente mal escogidas. No faltó ingenio, sino medida y buen espíritu. Posteriormente, a ciertas prácticas de la nueva escuela han añadido algunos más sensatez y buen gusto, al paso que otros, nuevas aberraciones. (Milá y Fontanals 1873:346)

También Fitzmaurice-Kelly, después de tratar el siglo XIX, el romanticismo y el realismo con su acostumbrada asepsia, termina su obra con una visión positiva de la situación actual –a comienzos del siglo– de la literatura española:

> Este bosquejo debe terminar. Tal vez hemos dicho bastante para dar una idea general de la vida intelectual de España desde los orígenes hasta nuestros días. El aislamiento de otras épocas no existe ya, la literatura actual recoge abundantes elementos de fuera, y conserva sin embargo en gran parte esa señalada individualidad que ha tenido y tendrá siempre para ciertos espíritus irresistible encanto. (Fitzmaurice-Kelly 1901:465)

Salcedo Ruiz, que etiqueta el periodo con un título descriptivo y no valorativo ("Nuestra literatura moderna"), aclara que "El clasicismo dominó exclusivamente hasta 1830" (Ángel Salcedo Ruiz 1910:395) y "De 1830 en adelante triunfa, como se ha dicho, el romanticismo; pero la tradición clasicista no se corta por eso" (Ángel Salcedo Ruiz 1910:396). Después, el caos, pero un caos pintado con colores positivos:

> Al romanticismo no le sucede ninguna tendencia literaria predominante, sino la más encantadora anarquía: cada literato toma el camino que le sugiere su propia inspiración o el modelo que ha adoptado, y es materialmente imposible dentro de los límites de este libro marcar el origen y desarrollo de tantas tendencias diversas y contradictorias. (Ángel Salcedo Ruiz 1910:407)

Esta impresión positiva se manifiesta una vez más al comienzo de la obra, cuando Salcedo Ruiz expresa su optimismo sobre el presente y el futuro de la literatura y la nación españolas:

> ...satisface al corazón dejar sentado que la gloriosa Literatura española, aun experimentando a través de su larga historia las vicisitudes y altos y bajos inevitables en todas las cosas humanas, no sólo vive todavía, sino que su vida es lozana y puede competir con las más florecientes del mundo. No es España, no, una nación muerta, sino viva, y muy viva; y si su pasado es tan insigne, su gran porvenir es seguro, si es que hay algo seguro en lo porvenir. (Ángel Salcedo Ruiz 1910:435-6)

También los historiadores católicos y conservadores consideran al siglo XIX como un "Reflorecimiento" –en palabras de Jünemann-, e incluso como un segundo Siglo de Oro: "Considerada generalmente, esta cuarta edad de las letras hispánicas, se

ha de llamarla, sin vacilar, la segunda de oro. No de tanto ni de tan fino, a la verdad, como la primera; pero de mucho, sin embargo, y de muy buena ley" (Jünemann 1913,120). La opinión de Cejador es en este caso ambigua: aunque en general parece considerar al siglo XIX, y al romanticismo, como una época de recuperación de lo popular, de lo nacional en definitiva ("El romanticismo fue una revolución contra aquel arte extraño y de remedo, fue un volver los ojos a lo propio, europeo, cristiano, nacional...", Cejador y Frauca 1915-22:VII,2-3), por otra parte no muestra ninguna cercanía hacia el modo ni los modelos con los que dicho romanticismo se introdujo en España:

> Para nada necesitaba España el romanticismo, entrado como había por el camino de la renovación de la castiza literatura, que siempre fue romántica por naturaleza, aunque sin la espuma de falsa barbolla del romanticismo europeo, que a poco llegó acá desde el año treinta. Quintana y Bretón lo comprueban" (Cejador y Frauca 1915-22:VI,337)
>
> Lo que el romanticismo moderno trajo a España en el siglo XIX desde Inglaterra, y mediante Francia, desde Alemania, fue un nuevo fervor y como inesperado empujón, que despertó más los espíritus, haciéndoles apresurar el paso por el camino que ya llevaban. El arte español era ya romántico, esto es, nacional y cristiano, desde el siglo XVI, hasta el punto de proponérselo como dechado los románticos alemanes. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,36)

Además, el siglo XIX es el momento en el que se introduce en España el gran enemigo de Cejador, contribuyendo a la división de la nación: el liberalismo:

> El liberalismo español del siglo XIX no ha sido más que liberalismo francés, que no puede ser verdadero liberalismo, quiero decir democracia sincera y verdadera libertad; porque el francés... es un germano, y el germano significa espíritu borreguil, feudal, lo opuesto al espíritu mediterráneo, heleno, latino y español, que es individual, independiente, demócrata ateniense, republicano romano y guerrillero español. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,340)

Hurtado y Palencia, por su parte, optan por escudarse en la complejidad del periodo para no dar una valoración de conjunto del siglo: "El periodo que corre entre 1830 y 1898 es de síntesis y crítica difícil, ante todo porque, de predominar algo, sería lo vario y lo marcadamente transitorio" (Hurtado y Palencia 1921:876-7). Romera Navarro, califica el siglo XIX como "renacimiento de la literatura", relacionándola una vez más con la recuperación de lo nacional –la Edad Media, el Siglo de Oro-:

> El romanticismo tiende, en cambio, a substituir los temas de la antigüedad con los de la Edad Media... y con los del mundo moderno...; y los héroes cristianos vienen a ocupar así el lugar de los héroes del paganismo. Si los románticos se sirven alguna vez de argumentos griegos o romanos, es dándoles siempre colorido caballeresco y moderno, presentando a los personajes con ideas y sentimientos españoles, lo mismo que hicieron nuestros dramaturgos clásicos. (Romera Navarro 1928:470)
>
> Examinaremos más adelante los factores que contribuyen principalmente al desarrollo del romanticismo español. Sólo hemos de anticipar aquí que tal movimiento,

> cuyo primer impulso viene de fuera, se caracteriza por su índole genuinamente nacional; el teatro, especialmente, semeja un renacimiento del arte y del espíritu de los autores del siglo de oro. (Romera Navarro 1928:471)

Juan Chabás, por su parte, dibuja una curva algo distinta para la evolución del siglo XIX: su visión del romanticismo es gris, poco apasionada:

> Mientras España se buscaba trágicamente a sí misma, perdiéndose más cada vez, era muy difícil que encontrase su voz propia en las letras. La desesperación romántica del XIX, todo él romántico –podría sostenerse que el realismo y el materialismo, reacciones contra el romanticismo, son también movimientos de expresión romántica-, dio a nuestra literatura obras aisladas y autores de genial personalidad, pero empobreció su tono general, achabacanado y vulgar si se compara al del siglo anterior. (Chabás 1933:58)

En cambio, la última mitad del siglo trajo consigo dos movimientos con los que Chabás se identifica ideológicamente, y que por lo tanto hacen que la trayectoria de la historia se eleve hacia una nueva recuperación:

> Los escritores del 98 intentan remediar estos males. Procuran conocer a España, su pasado y su paisaje; los viejos pueblos; los poetas antiguos...; los pintores que parecen encerrar en su color nuestro obscuro secreto... A fines del siglo XIX, el esfuerzo de don Francisco Giner de los Ríos consigue formar un núcleo intelectual capaz de realizar tal empresa. La Institución Libre de Enseñanza nos abrió las puertas de una cultura nueva y nos defendió en lo posible de la angosta y medieval enseñanza de los conventos. (Chabás 1933:69)

Mesurado como siempre, Valbuena Prat apenas deja entrever su valoración de los dos últimos siglos de literatura española: al recordar la íntima unión entre el romanticismo (de origen alemán), y la literatura española medieval y áurea, parece estar sancionando su vuelta a dichos modelos, o al menos su revalorización.

> Al valorarse positivamente la Edad Media, Alemania daba como modelo lo que de hecho España y otras culturas, como la inglesa en el teatro isabelino, no habían olvidado. Nuestra literatura había mantenido la tradición épica, medieval, de los romances y las crónicas en el drama nacional, y en pleno siglo XVIII la tragedia más acabada, la *Raquel* de Huerta, había tratado un asunto de la Edad Media. (Valbuena Prat 1937:II, 627)

Sobre las primeras décadas del siglo XX en su conjunto apenas hace juicios de conjunto, aunque, como hemos apuntado más arriba, el hecho mismo de que les dedique un número de páginas superior incluso al dedicado a todo el siglo XIX es altamente significativo. En definitiva, Valbuena, como la totalidad de los historiadores de este periodo, parece haber aceptado como obvia la idea de que el siglo XIX –y el XX– son periodos de revitalización de la literatura española, hasta el punto de poder hablarse, al menos en ciertos géneros, y en ciertas épocas, de una segunda edad de oro.

8.- La formación del canon literario español

8.1.- La épica medieval: el *Poema de Mio Cid*, los romances

La épica medieval fue uno de los géneros que más se beneficiaron de la revolución crítica iniciada por el romanticismo alemán[233]. Menospreciada por la crítica neoclásica (Velázquez de Velasco, por ejemplo, no menciona ni el *Poema de Mío Cid* ni los romances), gozó sin embargo de la máxima estimación por parte de los eruditos románticos alemanes: Herder se interesó por ejemplo por la leyenda del Cid, y los Schlegel también se interesaron por ellas. Este interés se trasladó inmediatamente a España, como ya hemos visto, y como recordaremos más adelante: tanto Böhl de Faber como Durán, primeros introductores de la crítica romántica en España, publicaron sus colecciones de romances; y ya las primeras historias de la literatura española escritas durante este siglo los elogian casi por encima de cualquier otro tipo de poesía.

Los motivos para este interés en la épica medieval española (y no sólo española) son claros, y nacen de varios de los principios fundamentales que orientan la historiografía romántica, sobre todo cuando se consideraba su origen colectivo. En primer lugar, se trataba de una poesía popular, y la poesía popular en general, como ya hemos visto, gozaba de preeminencia sobre la culta en los gustos de los críticos románticos; además, era un tipo de literatura que reflejaba especialmente bien varios de los aspectos centrales del *Volksgeist* hispano: su caballerosidad, su religiosidad y, en la descripción típicamente pidaliana, su realismo y su espíritu democrático.

Al hablar de poesía épica medieval, sin embargo, nos referimos en realidad a dos géneros poéticos distintos, cuyo tratamiento y valoración se fue alternando e invirtiendo durante el siglo XIX y sobre todo en el tránsito hacia el siglo XX, merced a la influencia de Milá y Fontanals y de Menéndez Pidal. Nos referimos, obviamente, a los poemas épicos extensos o "cantares de gesta", y a los romances.

Al comenzar el siglo, como vamos a ver, la preferencia se inclinaba claramente a favor de los romances, a los que se consideraba más auténticos y más populares que los cantares de gesta; estas consideraciones se vieron alteradas con la publicación de las obras de Milá y Fontanals y sobre todo de Menéndez Pidal, quienes contribuyeron a

[233] Sobre la recepción de la poesía épica medieval, y en particular el *Cantar de Mío Cid* entre 1779-1936, véase Galván (2001).

afianzar la idea de la mayor antigüedad de los cantares de gesta con respecto a los romances –lo que no supuso, ni mucho menos, un descrédito para los romances, pero sí un gran aumento en la estima de dichos cantares– acentuando además su origen popular, así como la estrecha relación entre ambos géneros, dentro de una gran cadena de transmisión tradicional.

8.1.1.- La recuperación romántica de lo medieval

Ya se ha hablado del escaso interés que la épica medieval (la literatura medieval en general, de hecho) despertaba en los historiadores neoclásicos; el hecho de que Velázquez no dedicase espacio alguno ni a los cantares de gesta ni a los romances es más que significativo de este hecho. El cambio de siglo iba a alterar la situación radicalmente: la introducción de los postulados románticos a lo largo de las primeras décadas del XIX hizo que la atención por estos géneros, y en especial por los romances, se multiplicase. Exponentes de este interés renovado son la *Floresta de Rimas antiguas castellanas* de Juan Nicolás Böhl de Faber (1821), en la que se incluían diversos romances, y sobre todo la *Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII* (1849-51) de Agustín Durán, reimprimida en el contexto de la *Biblioteca de Autores Españoles* (tomos X y XI), aunque ya editada con anterioridad, y que puede considerarse como el primer monumento levantado a la poesía épica popular castellana de la Edad Media.

En esta obra, como ya se ha estudiado más arriba (apartado 5.2.2), Durán aplica al estudio de los romances los principios estéticos y literarios románticos fundamentales. Así, Durán atribuye a los romances un origen popular y colectivo, cuasi-mítico, pasando de boca en boca y siendo modificado por el "pueblo" o bien por otros juglares –frases en las que, en un embrión muy primitivo, se encuentra ya la teoría de la poesía tradicional de Menéndez Pidal-:

> El juglar u hombre del pueblo, inventor o improvisador de un romance, hoy lo cantaba de un modo, mañana lo alteraba, o lo añadía o lo cortaba; y el pueblo y los otros juglares que lo oían, al repetirlo, lo cambiaban a su antojo, llenando los huecos de lo que le faltaba a la memoria, como Dios o su ingenio les daban a entender. (Durán 1849:I, XIV)

Por otra parte, como poesía popular que son, los romances representan mejor que ninguna otra obra (mejor que las obras cultas de la misma época, sin duda), el espíritu, el carácter y las creencias de la nación ("los miro como producto más indígena y popular por sus formas fáciles y sencillas... retratan mejor nuestro carácter", Durán

1849-50:I, XXXV). No sólo eso: para Durán, como para el resto de los historiadores románticos, los romances pueden presumir además de ser la producción más antigua de la poesía española, su producto natural y original:

> Si, pues, fundados en las razones alegadas, admitimos la hipótesis de que el romance fue la primera forma con que apareció la poesía castellana popular, puede inferirse que es tan antiguo como el tiempo en que nuestra lengua rústica empezó a generalizarse y a constituir otra diversa del latín corrompido que la produjo. (Durán 1849:I, XLI)
>
> Aun cuando los romances que conocemos no sean los documentos gráficos más antiguos del origen de nuestra poesía, puede presumirse, sin embargo, que bajo sus formas se exhalaron los primeros alientos de la que fue popular. Su rudeza, su fácil construcción, los asuntos de que tratan: todo, todo contribuye a justificar esta conjetura. Hijos primero del pueblo rudo, aceptados después por los juglares y luego por los grandes poetas, que revestidos de gala los restituían a su origen, contienen sin interrupción la historia íntima de cada una de las épocas a que pertenecen, y los vestigios de aquellas más remotas, cuyas producciones se perdieron. (Durán 1849:I, XXXV)

Por esta misma antigüedad, y por su origen popular, los romances eran por lo tanto la obra superior de la poesía medieval española; superior, como ya se ha apuntado, a los cantares de gesta, que los historiadores de comienzos del XIX consideraban generalmente como una derivación o deformación culta, de menor importancia histórica y estética: "Como el Poema del Cid y demás de su escuela carecen de dotes propias a la poesía popular, en otro género más fácil, natural, sencillo y remoto debemos buscar el tipo originario de ella" (Durán 1849:I, LIII)

En las escasas páginas introductorias que acompañan a la colección de romances de Durán se encuentra por lo tanto resumida la postura que mantendrán posteriormente, durante prácticamente todo el siglo XIX, los historiadores de la literatura épica medieval española. Ya antes incluso estos mismos presupuestos se habían hecho notar en la *Historia* de Bouterwek, quien considera igualmente a los romances como la forma primigenia y original de la poesía española, a la que el pueblo supo dar el aprecio que los cultos le negaban, y que sólo al llegar la era de la crítica imparcial –léase, la del propio historiador– han vuelto a ser debidamente valorados:

> Los literatos españoles no hablan de ellos [de los romances] más que de paso, como si temiesen comprometer la dignidad de su literatura deteniéndose en el examen de estas producciones irregulares de un siglo de ignorancia; mas el apreciador imparcial de la poesía de la naturaleza y de la del arte, y que sólo aprecia a ésta mientras está unida a la primera, sabrá dar en todo tiempo su justo valor a los antiguos romances españoles. (Bouterwek 1829:33)

Es también digno de notarse que no sólo Bouterwek (al fin y al cabo, compatriota y seguidor de los Schlegel) tiene interiorizada esta percepción de los

romances: también sus traductores, José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo, éstos ya españoles, repiten y amplifican generosamente esta idea en una de sus notas:

> El romance (dice don Francisco Martínez de la Rosa) es en realidad la poesía nacional de España: asuntos, pensamientos, imágenes, versificación, todo es original, todo propio, nada tomado de antiguos ni de modernos. En esta especie de composición poseemos una riqueza inmensa, que no han llegado a agotar tantas colecciones de varias clases como se han publicado dentro y fuera del reino, no dudando aconsejar a los jóvenes que en ella deben estudiar la índole peculiar de nuestra poesía y aprender sobre todo a exponer con sencillez pensamientos originales. La flexibilidad de esa composición la hace tan varia que ha servido para cantar mil asuntos diferentes, al paso que su cadencia, igualmente fácil que grata, ha logrado que el pueblo la prefiera para sus cantares. Así es que el romance es propiamente la poesía lírica de los españoles, y la que ha servido para conservar por medio de la tradición vocal la memoria de los hechos ilustres, siendo los romances más antiguos los *históricos*, como los del Cid, los de Bernardo del Carpio y otros de igual clase, alusivos, por decirlo así, a nuestros siglos heroicos. (Bouterwek 1829:Nota P, p. 165)

El contraste entre la apoteosis de los romances a comienzos del XIX, y la consideración del *Poema del Mio Cid* en esta misma época es, cuando menos, llamativa. El mismo Bouterwek, empleando una expresión que se convirtió en cita obligada para los historiadores posteriores –para repetirla algunos; para refutarla otros-, lo califica de "historia rimada, en alejandrinos bastante incorrectos" (Bouterwek 1829:25), y lo considera más un documento histórico, o una curiosidad para bibliófilos, que como una verdadera obra de arte:

> Considerada como curiosidad literaria, es muy digna de aprecio; pero, si se la considera como producción poética, se hallará que las vislumbres de poesía que se descubren en ella dependen solamente del carácter nacional y del interés que inspira su mismo asunto, pues los sucesos se hallan referidos cronológicamente sin ninguna invención ni adorno, y lo único que da a ciertos pasajes de la obra un colorido algo poético es la sencillez caballeresca de su estilo, realzada por algunas situaciones bien descritas. (Bouterwek 1829:25-6)

En la primera mitad del siglo XIX, la unanimidad de los historiadores a este respecto es prácticamente total. Los romances son, también para Sismondi, "no sólo el popular sino el verdaderamente indígena de España" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 97), y les atribuye el mismo origen popular ("Los romances españoles del mismo modo que los cuentos y canciones populares franceses nacían obscuramente entre el pueblo", Simonde de Sismondi 1841-2:I, 100) y la misma antigüedad (comienzos del siglo XII) que los anteriores historiadores –pese a reconocer que sólo fueron puestos por escrito, como pronto, en el siglo XIV-:

> Los primeros romances, consagrados a la memoria del Cid, fueron compuestos, según todas las probabilidades a poco tiempo después de su muerte... están llenos de

> pormenores relativos a las costumbres castellanas del siglo en que se escribieron. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 164)

Ya en otro lugar había abundado Sismondi en el tópico según el cual los romances –y hasta cierto punto también los cantares de gesta– eran "la poesía verdaderamente nacional, la que guarda perfecta armonía con las costumbres, las esperanzas y los recuerdos de todo un pueblo, la que está inspirada por el entusiasmo y la que servía para conservarle en el corazón y en la mente de los españoles". (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 55)

Amador de los Ríos, traductor y anotador de esta parte de la obra, amplía aún más este apartado, insistiendo una vez más en la estrecha relación entre este género poético, verdaderamente nacional, y el espíritu del pueblo que lo engendró, y cuyos valores representó mejor que ningún otro:

> De todo lo que llevamos dicho se deduce que los caracteres principales del romance castellano, siendo la poesía única que nació entre nosotros, y que se amoldó a las costumbres de aquellos tiempos caballerescos, son en el fondo la nacionalidad, el honor, el ascetismo cristiano, el valor, el amor y finalmente el respeto a los reyes: en las formas la originalidad, la sencillez, la rotundidad y la armonía. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 193)

A diferencia de Bouterwek, sin embargo, Sismondi sí parece apreciar el *Poema de Mío Cid* como algo más que un mero documento histórico: lo califica como "el más interesante y notable de cuantos [poemas épicos] conocemos de aquellos tiempos, escritos en lenguas oriundas de la romana" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 27), y lo elogia no sólo por su antigüedad, sino también por su contenido:

> Aunque su versificación y estilo son casi absolutamente bárbaros, es muy notable esta obra por la pintura sencilla y fiel que hace de las costumbres del siglo onceno, y además por la fecha en que se escribió, puesto que es el más antiguos de cuantos se conocen escritos en las lenguas vivas. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 8-9)

Así, aunque coincide con Bouterwek en afirmar que "El poeta desciende varias veces al lenguaje de un cronista bárbaro [que] refiere los sucesos sin alterarlos en nada", al mismo tiempo afirma que "casi siempre los narra de manera pintoresca, que los ofrece como presentes a la vista del lector" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 13) –es decir, no se trata de una mera "crónica rimada", sino de una obra literaria–.

Esta opinión, moderadamente favorable al *Poema*, no debía parecerle lo bastante elogiosa al traductor de este apartado, José Lorenzo Figueroa, quien se consideró en la obligación de introducir su propio juicio crítico al comienzo de la siguiente "Lección"

(Simonde de Sismondi 1841-2:I, 43). Y sin embargo, a quien parece estar contestando Figueroa en su alegato no es a Sismondi, quien como ya hemos visto lo aprobaba generalmente, sino a Bouterwek: reconoce en efecto el traductor que el poema es muy imperfecto en su versificación y en sus formas; pero es que esperar otra cosa en una obra de la época en la que ésta se compuso habría sido absurdo:

> Es tan notable el poema del Cid de que nos hemos ocupado en la lección anterior por ser el monumento más antiguo de nuestra literatura y en donde debe buscarse el origen del habla y la poesía castellana, que nos parece indispensable emitir un breve juicio crítico de esta obra. Inútil sería buscar en ella la regularidad y conjunto ordenado, la fijeza en los caracteres, la profundidad en los pensamientos, la elevación de estilo exenta de énfasis, la elegancia que nunca decae en trivialidad... Esta perfección en las obras de arte es sólo posible en una sociedad culta y en que ya ha hecho considerables adelantos la civilización y por consiguiente la lengua y el buen gusto... Pero el poema del Cid se escribió en tiempos de gran rudeza de costumbres: en una sociedad naciente y semi-bárbara... Así, el poema que analizamos debía ser rudo y bárbaro como la sociedad cuyos hábitos y sentimientos describía. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 44)

Consideradas estas apreciaciones de Sismondi y sus traductores, el manual de Gil de Zárate, publicado dos años más tarde, supone un retroceso a las posturas de Bouterwek –algo por lo que Gil de Zárate fue repetidamente criticado por los historiadores posteriores–. Así, para Gil de Zárate el *Poema del Cid Campeador*, como el lo llama, es "el monumento más antiguo que existe de la poesía castellana" (Gil de Zárate 1844:I, 16), pero, en palabras casi idénticas a las de Bouterwek, afirma que "no merece el nombre de poema, no siendo más que una historia o crónica rimada de cierta parte de los hechos de aquel célebre guerrero" (Gil de Zárate 1844:I, 17):

> ...los sucesos están referidos cronológicamente, sin adorno alguno, y sin más interés que el que inspira el asunto. La rudeza del lenguaje hace además cansada la lectura de esta obra, que sólo se debe considerar como curiosidad literaria. (Gil de Zárate 1844:I, 17)

Sus valoraciones sobre los romances son igualmente muy similares a las de sus predecesores románticos. Si cabe, Gil de Zárate insiste todavía más en la idea de que este género "llegó a ser la verdadera poesía nacional" (Gil de Zárate 1844:I, 371), hasta el punto de que son los romances, y no los cantares de gesta, los que componen la verdadera "epopeya nacional", sintagma que se repite periódicamente en la historiografía literaria del XIX y principios del XX, y por el que compiten los romances y los cantares de gesta:

> Como quiera que sea, una colección completa y bien hecha de todos los buenos romances del Cid, será siempre el verdadero poema épico de la nación española, superior con mucho a todos los que entre nosotros han tomado este nombre, y tanto más grato a esta nación, cuanto que, como ya hemos dicho, debe ella considerarse como el

> autor de tan sublime obra. Este lauro que no pudo alcanzar en España la poesía erudita, le estaba reservado con justicia a la poesía popular. (Gil de Zárate 1844:I, 395)

También para Ticknor, muy adepto a la idea del expresionismo (en sentido herderiano) de la literatura popular, los romances son un género privilegiado, no sólo en la literatura española, ya que no tienen parangón ni paralelo en otras literaturas europeas. Significativamente, los romances son uno de los "géneros populares" que ocupan buena parte de la atención de Ticknor en su presentación de la literatura medieval española (los otros tres son las crónicas, el teatro y los libros de caballería). Es fundamental, por lo tanto, para Ticknor, la idea de la cercanía de los romances al espíritu del pueblo o *Volksgeist*, idea que repetirá en numerosas ocasiones a lo largo de su historia:

> Lo primero que llama la atención en los romances antiguos castellanos es el espíritu verdaderamente nacional que en todos y cada uno de ellos domina. (Ticknor 1851-6:I, 135)
>
> ...sirven para ilustrar el primitivo carácter español. (Ticknor 1851-6:I, 139)
>
> La particularidad más notable en todos ellos es la de no desmentir jamás el carácter español, sobresaliendo constantemente la lealtad entre los rasgos que le distinguen. (Ticknor 1851-6:I, 149)

Pero Ticknor también alcanzó a ver las virtudes del *Poema de Mío Cid* que se le habían ocultado a Gil de Zárate: al igual que los romances, el *Poema* es también "verdaderamente sencilla, grande y nacional" (Ticknor 1851-6:I, 20); "todo él es original y singularísimo, a la par que nacional, noble y cristiano: respira por doquier verdadero espíritu español" (Ticknor 1851-6:I, 26). De hecho, el *Poema* puede compararse a cualquiera de las epopeyas medievales europeas, e incluso a cualquier otra obra de esta época:

> ...en los diez siglos transcurridos desde la ruina de la civilización griega y romana, hasta la aparición de la *Divina Commedia*, ningún país ha producido un trozo de poesía más original en sus formas, y más lleno de naturalidad, energía y colorido. (Ticknor 1851-6:I, 26)

Las reticencias de Bouterwek hacia el *Poema* parecen definitivamente superadas. Así se observa también en la *Historia Crítica* de Amador de los Ríos, quien ve en él –en el héroe, pero también en el poema– la individualización de los valores fundamentales castellanos –nótese que no habla de los españoles, aunque los castellanos, como ya sabemos, son los españoles por antonomasia en este caso-,

> La civilización española, que se enlaza estrecha y directamente con la de los tiempos modernos, aparece en este raro momento todavía en su cuna: el carácter nacional personificado, y si es lícito hablar así, reconcentrado en Mío Cid, se halla todavía en germen. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 203)

Un rasgo en especial se destaca por encima de los demás en el análisis de Amador de los Ríos, que estaba ausente en los comentarios de los historiadores anteriores: se trata de la identificación en el Cid, en el *Poema* y en el pueblo castellano de un carácter democrático e igualitario que, como veremos, recuperará y potenciará Menéndez Pidal cuarenta años más tarde:

> El voto universal de los castellanos, la fe viva y ardiente del pueblo… rechazaban los intentos y desaprovaban los actos que tendían a refrenar o menoscabar su independencia, a romper el concierto armónico y fraternal, que unía en lo presente y para lo porvenir, a todas las jerarquías del estado. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 117)
>
> Su caballerismo… es esencialmente castellano: engendrado por una guerra santa y popular, corresponde igualmente a todas las clases, a todas las jerarquías del estado, sin que sea patrimonio de una aristocracia. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 118)

El mismo poema, en efecto, no es ya considerado como una deformación culta de una tradición popular anterior, ni siquiera como una obra individual de un solo ingenio erudito, sino más bien como la creación de la imaginación popular, sin llegar a detallar los procesos concretos en que esta creación pudo llegar a realizarse:

> No es la figura del Cid, en esta manera, engrandecida por la apasionada imaginación de la muchedumbre, creación de un solo ingenio, pudiendo el poema que tan briosamente la refleja, ser considerado en tal concepto como la realización de aquel presente nacional, más bien que como el canto de un solo poeta. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 118)

Y sin embargo, pese a estas consideraciones, el *Mío Cid* no constituye en sí misma la epopeya castellana por antonomasia, "sino como la primera página de la epopeya, trazada después vigorosamente, aunque sin entera unidad artística, en los *romances históricos*" (Amador de los Ríos 1861-5:III, 203). Esta afirmación hace pensar que para Amador los romances son de hecho cronológicamente posteriores a los cantares de gesta, quizás porque tiene en mente las versiones escritas conservadas; cuando en otro lugar parece dar a entender una mayor antigüedad de los romances, habla en general de la "musa heroico-popular", sin especificar a cuál de los dos géneros se refiere:

> Vive la musa heroico-popular desde el momento en que se traba aquella lucha de gigantes, que abraza desde Covadonga a la Alhambra de Granada: rehabilítase al mediar del siglo XIV, y excitada por los portentosos triunfos de la cruz, ensancha la esfera de sus inspiraciones, dando mayor estatura a los héroes del cristianismo y refundiendo en consecuencia los cantos que los sublimaban" (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 554)

De lo que no cabe duda es de que para Amador, los romances son "la forma más genuina, libre y espontánea del arte español" (Amador de los Ríos 1861-5:I,LXIX), idea que repite más adelante empleando una metáfora orgánica muy repetida en la historiografía de esta época:

> Fruto espontáneo de la [nación] española había sido pues la que personificaban los *romances*, y cultivando a tiempo el árbol, fecundando por la savia popular tras repetidas generaciones, creció magnífico y robusto hasta las nubes, y sus vigorosas ramas asombraron la culta Europa. (Amador de los Ríos 1861-5:I, LXXIII)

Efectivamente, como ya había afirmado Gil de Zárate, también para Amador los romances son la verdadera epopeya nacional, que expresa el carácter, el espíritu y los valores de su nación:

> En *históricos, caballerescos, moriscos, pastoriles y vulgares* pueden principalmente dividirse aquellos notables cantos, que sirviendo de constante base a la musa de la muchedumbre, revelan en su vario y maravilloso conjunto el carácter nacional, y constituyen, conforme se ha repetido muchas veces, nuestra verdadera epopeya. (Amador de los Ríos 1861-5:II, 483)

Las historias de la literatura y los manuales de enseñanza de la segunda mitad del siglo XIX siguieron sin apenas modificaciones las líneas fundamentales apuntadas por los historiadores anteriores, una vez asentada la importancia histórica pero también estética de los cantares de gesta, identificados principalmente con el *Poema de Mío Cid*. Se llega así a un momento de equilibrio, de igualdad en la apreciación de ambos géneros, que hace que incluso ambos lleguen a confundirse como si fueran uno solo. Es lo que sucede por ejemplo en la obra de Fernández Espino, quien emplea ambos términos para referirse a unas mismas obras:

> Puede decirse que los cantares de *gesta* forman toda la poesía de aquella edad, y que dieron a la par vida y acentos a las musas castellanas. Sin duda obtuvieron el nombre de romances de nuestra lengua, llamada así de la romana su madre" (Fernández Espino 1871,25)

En todo caso, los romances, que han llegado a nosotros en sus formas adaptadas de los siglos XIV y XV, siguen siendo considerados la "poesía verdaderamente nacional" -expresión mil veces repetida– en la que "se encuentra esculpido el carácter del pueblo castellano desde los orígenes de la monarquía" (Fernández Espino 1871,221). En términos similares los presentan Revilla y Alcántara, quien recurre al término de "verdadera epopeya española" para referirse a ellos, e insiste en la tan repetida identidad de estos poemas con el *Volksgeist* hispánico:

> ...forma poética, que a la importancia que tiene por su remota antigüedad, reúne la muy estimable circunstancia de contener la verdadera epopeya española, puesto que

> es la genuina expresión de la religión, de la historia, de la poesía, en una palabra, de la civilización de aquella época. (Revilla y Alcántara 1872,II, 329)

También en su tratamiento del *Poema de Mío Cid* estos autores siguen la estela de los anteriores, es decir, de Ticknor o Amador, que no la de Bouterwek o Gil de Zárate. En efecto, aunque reconocen la rudeza propia de la época en que se compuso, encuentran en el *Poema* cualidades que sobrepujan con mucho a estos defectos, haciendo que reaparezcan, una vez más, las comparaciones con Homero y Dante, nombres que reaparecen recursivamente en este contexto:

> Todos estos sucesos están presentados con sencillez más que homérica y mucho más ruda. Una de las cualidades que le distinguen es la movilidad en los afectos y la propiedad con que presenta, lo mismo los dulces y delicados que los enérgicos y terribles. (Fernández Espino 1871:39)
>
> En punto a las formas del poema poco puede celebrarse, fuera de la expresiva energía de las cláusulas. Saliendo entonces la lengua de oscuro e informe embrión, y todavía tosca y sin sintaxis fija, no es posible encontrar en ella propiedad ni corrección, ni armonía. (Fernández Espino 1871:,46)
>
> Tanto o más que la historia que refiere, llama la atención en el *Poema de Mío Cid* el lenguaje que en él se emplea, el cual en medio de ser rudo, informe, revelando en todo ello inexperiencia, como es natural... y si es verdad que no se encuentra en el *Poema* muchas imágenes poéticas ni expresiones brillantes, no por eso crece de fines ironías, de dichos agudos, de refranes y sentencias proverbiales, lo cual unido a la sencillez y naturalidad del estilo, así como a la viveza y energía que con frecuencia resplandecen en la obra... ayuda a que la pintura que resulta de la época en que se refiere sea más verdadera y esté más en carácter. (Revilla y Alcántara 1872:II, 116)

Como los poemas de Homero o Dante, en efecto, el *Poema de Mío Cid* expresa según estos autores el espíritu de la nación que lo inspiraba:

> ...sin estudiadas pretensiones, hizo lo mismo que Homero y Dante: ambos inspirándose en las noticias, en las creencias y en los sentimientos de su época: aquel como estos dejó grabado también en su poeta el espíritu de la nación. (Fernández Espino 1871:46)
>
> ...al escoger el pueblo castellano al Campeador por su héroe, al ver personificadas en él su propia existencia y el ideal en que ésta se inspiraba, y por la que principalmente alentaba, hubo de atribuirle todas cuantas cualidades debía atesorar un héroe de aquella época, y eran necesarias para personificar aquel pueblo. (Revilla y Alcántara 1872:II, 111)

El resumen de la situación de la crítica literaria en torno a la épica medieval a finales del siglo XIX nos lo ofrece el autor de otro manual de historia de la literatura española, Rodríguez Miguel:

> De lo dicho parece deducirse carecemos de monumentos épicos de gran estima, lo que no es en absoluto exacto; basta a desmentirlo el *Poema del Cid*, el riquísimo Romancero popular, hojas dispersas de una verdadera epopeya nacional, que esperan una inteligencia superior que las ordene. (Rodríguez Miguel 1892,307)

Es decir: los romances y los cantares de gesta (singularmente, el *Poema de Mío Cid*) se han igualado, y se conciben ya, de un modo todavía no muy definido, como una totalidad, un conjunto que forma la "verdadera epopeya nacional".

8.1.2.- Milá y Fontanals, Menéndez Pidal

El estudio de la épica medieval española, hasta este momento fragmentario y poco exhaustivo (por no decir "poco científico"), iba a desarrollarse enormemente, hasta alcanzar una forma que se podría calificar casi de definitiva, gracias a la obra de dos autores fundamentales en la fundación de la filología española: Manuel Milá y Fontanals, y Ramón Menéndez Pidal. Entre ambos reunieron un amplio caudal de documentos relativos a la épica medieval castellana, y sobre todo situaron su estudio en el contexto de las corrientes filológicas europeas, con las que, pese a todo, mantuvieron ciertas diferencias.

Puede decirse, en efecto, que el primer estudio metódico y exhaustivo de la épica medieval castellana se debe a Milá y Fontanals, y se resume en su obra fundamental *De la poesía heroico-popular castellana* (1874). En esta obra, que viene encabezada por una igualmente interesante "Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española", Milá sentó las bases del estudio sistemático de los romances, y lo integró en una teoría general acerca de la formación y la evolución de la épica castellana que Menéndez Pidal adoptó más tarde como andamiaje básico para sus propios estudios.

Pese a que Milá se mostraba hasta cierto punto distante de los principios estéticos románticos acerca de la identidad nacional y su relación con la poesía popular[234], cede sin embargo en el estudio concreto de la poesía española a la corriente dominante, de manera que no es difícil encontrar referencias al *Volksgeist* hispánico reflejado tanto en los cantares de gesta como en los romances:

> ...sabemos a ciencia cierta que se cantaron los hechos de los principales héroes de la poesía castellana, viviente expresión del espíritu nacional y objeto predilecto de la memoria y de la fantasía de nuestros antepasados, que dieron a la literatura patria sus primeros monumentos y han servido para ejercitarla en formas mudables al paso de los siglos. (Milá y Fontanals 1874:16)
>
> Tratando de averiguar cuál es el aspecto general de estas narraciones... veremos que se distinguen por su espíritu heroico, por lo serio y nacional de las empresas..., por la índole austera y nada sentimental o quejumbrosa, y por la ausencia de un principio

[234] "[Herder] es tenido por el primer propagador de un principio del cual la poesía popular, cosmopolita a veces, es otras fiel trasunto, es decir, del principio de las nacionalidades; principio de aplicación fecunda, aunque arriesgada, en historia, que fue inocente o provechoso estímulo del patriotismo tradicional, pero se ha convertido luego en motivo o pretexto de grandes turbaciones y daños" (Milá y Fontanals 1874:73)

> fantástico que tradiciones más elaboradas y la vecindad de otra poesía narrativa en extremo caprichosa, introdujeron en las francesas, y de la grosera sensualidad con que refieren las aventuras de los paladines algunos episodios de las mismas narraciones carolingias. (Milá y Fontanals 1874:19)

Conviene apuntar, sin embargo, que el concepto de "poesía popular" de Milá no es idéntico al que manejaban los historiadores románticos: para él, "la poesía llamada popular no fue en su origen patrimonio exclusivo de las clases más humildes" (Milá y Fontanals 1874:5). Esto se debe a la polisemia del término "pueblo", que tanto puede designar a la *plebs* como al *gens* o *demos*:

> Los primeros que llamaron popular a cierto género de poesía daban a la voz "pueblo" la significación corriente de "clases inferiores de la sociedad", que eran, en efecto, las guardadoras de aquella poesía, y no, como han propuesto recientes escritores, el sentido étnico de "nación" ni el jurídico de "conjunto de todas las clases de un estado". (Milá y Fontanals 1874:493)

Donde se encuentra sin embargo la originalidad mayor de la obra de Milá, además de en la metodología científica de sus estudios, es en la cronología propuesta para los distintos géneros de la épica española, y sobre todo en la cronología relativa entre cantares de gesta y romances: así, al igual que varios historiadores posteriores, Milá retrotrae a la segunda mitad del siglo XII "el primer testimonio de la existencia de esta poesía, y también, según opinión general, los dos más antiguos monumentos que de ella se han conservado" (Milá y Fontanals 1874:51), ambos con el Cid como protagonista. Pero estos dos poemas no están ni mucho menos aislados: no son floraciones aisladas ni casuales, sino representantes de un género, el de los cantares de gesta, que debió de estar muy extendido en la época en la que se compusieron estos los poemas conservados:

> Castilla tuvo esta poesía heroica, no reducida, como la que en varios países se ha conservado, a cantos aislados y breves, sino compuesta de extensos relatos. Poseemos una obra seguida y consecuente, dividida en pocos cantares o gestas, y otra, en lo esencial de la misma índole, que comprende también una serie de aventuras enlazadas: ambas relativas a Rodrigo de Vivar. (Milá y Fontanals 1874:494)

De esta forma, el término de "epopeya nacional" no designa ya a los romances –que Milá considera, como vamos a ver, cronológicamente más tardíos-, sino al conjunto de estos poemas épicos extensos, despertando una vez más la comparación con Homero, aunque modestamente Milá parece indicar que los poemas hispánicos no pueden compararse favorablemente con sus homólogos griegos:

> De manera que Castilla tuvo una epopeya, dando a esta palabra la significación de un conjunto de cantos narrativos extensos, de asunto nacional y de espíritu y estilo análogos, aunque relativos a personajes y a tiempos diferentes... Cuádrales además a

> estos cantos el nombre de epopeya, por su notoria semejanza con los homéricos, tipos de este género poético, ya en cuanto a las costumbres que se describen, ya en cuanto al efecto que en el narrador produce el objeto descrito. Semejanza decimos, que no identidad, bien como se habla de plantas de una misma familia, siquiera sean muy diversas en vigor y lozanía, conforme al grado de fertilidad del suelo donde hayan crecido, o la mayor o menor destreza de las manos que las han cultivado. (Milá y Fontanals 1874:494-5)

El origen de estos poemas es, por lo tanto, muy temprano, quizás más temprano aún que lo que los historiadores precedentes habían afirmado:

> Difícil es señalar la época de su nacimiento. Aunque uno de los asuntos asciende a fines del siglo VIII, sólo mucho más tarde pudo ser cantada su parte principal, poco menos que fabulosa... El siglo XII fue sin duda el del mayor auge de nuestras narraciones. Se sabe que aun muy entrado el siglo XIII había juglares que las propagaban y acaso las ampliaban, pero no consta que añadiesen nuevos rasgos. (Milá y Fontanals 1874:499)

Por supuesto, el principal representante de este grupo de obras es el *Poema de Mío Cid*, que Milá y Fontanals considera definitivamente más temprano que *Las Mocedades del Cid* (el debate estaba aún abierto en aquel momento), y en el que aprecia todos los méritos que los historiadores precedentes (Ticknor, Amador, etc.) habían sabido descubrir en él, más allá de sus innegables defectos formales causados por su misma antigüedad:

> Por tales méritos y sin obstar su lenguaje irregular y duro, aunque no por esto menos flexible y expresivo, su versificación imperfecta y áspera, y la ausencia de los alicientes y recursos del arte, bien puede calificarse *El Mío Cid* de obra maestra. Legado de una época bárbaro-heroica, fecunda en aspectos poéticos y no desprovista en el fondo de nobilísimos sentimientos, aunque en gran manera apartada del ideal de la sociedad cristiana, es no sólo fidelísimo espejo de hechos y costumbres, que no serían bastantes a suplir los documentos históricos, sino también un monumento imperecedero, ya por su valor literario, ya como pintura del hombre. (Milá y Fontanals 1874:318)

Así pues, Milá y Fontanals otorga a los poemas épicos extensos tres características que hasta entonces estaban reservadas para los romances: considera que dichos poemas son populares (en el sentido que ya hemos apuntado), antiguos –tan antiguos que son, realmente, la primera literatura propiamente castellana-, y abundantes, tan abundantes al menos como en otras literaturas, componiendo así una epopeya comparable a la de cualquiera de ellas.

La relación entre cantares extensos y romances se ve obviamente afectada por esta nueva concepción: de hecho, Milá afirmará explícitamente, que "en particular los romances castellanos provienen de los antiguos cantares de gesta" (Milá y Fontanals 1874:5), aunque no llegue a explicar, con el detalle con el que más tarde lo hará

Menéndez Pidal, cómo se produce dicha transmisión. De hecho, el propio Milá habla de una "interrupción" de más de dos siglos entre uno y otro género, que no se detiene a explicar:

> Después de una interrupción aparente, que se prolonga más de dos siglos, vemos surgir de súbito una nueva poesía popular narrativa. Las composiciones que a ella pertenecen llevan casi siempre el nombre de "romance", que no se inventó de seguro para designar estas obras destinadas a la trasmisión puramente oral. Ya hacia el comienzo del siglo XIII, limitando aquel nombre el lato sentido que tenía primero, se aplicaba especialmente a extensos poemas que se perpetuaban por medio de la escritura, hubiesen sido o no originariamente destinados al canto. (Milá y Fontanals 1874:499)

Rechaza de esta manera Milá la visión romántica tradicional, según la cual los romances debían de remontarse hasta los inicios mismos de la lengua y la literatura españolas: la ausencia de documentos que probasen estas afirmaciones es el principal obstáculo que cuestiona su verosimilitud:

> Creyóse al principio que los romances existentes eran la más antigua poesía castellana, y en consecuencia, que ésta había sido en el origen líricoépica... Después se ha reconocido la menor antigüedad de los actuales romances viejos y para no desistir del primer sistema ha sido preciso imaginar los romances primordiales hipotéticos. (Milá y Fontanals 1874:507)

Aún puede rastrearse en la obra de Milá otro elemento, apenas esbozado, que más tarde en la obra de Menéndez Pidal: se trata de la relación de continuidad entre los romances –que a su vez son una evolución de los cantares de gesta– y el teatro nacional del Siglo de Oro. Se bosqueja así la cadena "cantares de gesta – romances – teatro nacional", a la que Menéndez Pidal añadirá las crónicas como elemento transmisor:

> Esta forma [el romance], la más adecuada a los asuntos patrios, cuando eran narrados a un corro popular, se halló estrecha para la poesía nacional cuando ésta renació en una corte rica y poderosa. Heredó pues, al romance, tomando su versificación como metro favorito, continuando su espíritu y aun copiando alguna vez fragmentos suyos, la poesía dramática española. Y por cierto le conviene este dictado, pues concentró eficazmente y como en largo parasismo de entusiasmo nacional cuantos elementos esparcidos constituían el variado aspecto del carácter español, hasta el punto de amalgamar los incompatibles y contradictorios. (Milá y Fontanals 1874:36)

Las teorías de Milá y Fontanals, revolucionarias y sólidas como eran, no tuvieron en su momento una influencia directa en la historiografía literaria de su época, que, como ya hemos estudiado, siguió defendiendo la anterioridad de los romances sobre los cantares de gesta hasta agotarse el siglo XIX. La labor de profundización y difusión de esta nueva visión de la evolución de la épica se debe a Ramón Menéndez Pidal, en quien el propio Menéndez Pelayo (alumno, pero no continuador en estas lides,

de Milá y Fontanals) vio al verdadero "discípulo" de la obra filológica del catalán (Menéndez Pelayo 1902:150).

Como es de sobra conocido ya, la épica medieval castellana ocupó efectivamente una muy amplia porción de los trabajos de Menéndez Pidal, y se convirtió en el centro de su labor filológica, desde su primera obra, *La leyenda de los Infantes de Lara* (1896) hasta el final de su vida, como demuestra su obra póstuma *La épica medieval española, desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*, publicada por Diego Catalán en 1992.

La teoría de Menéndez Pidal nace, como ya hemos apuntado, de la de Milá y Fontanals, a quien cita explícitamente en *La leyenda*...: "Milá y Fontanals... estudió magistralmente el desarrollo de nuestra poesía heroica" (Menéndez Pidal 1896:37). En efecto, desde el comienzo de su producción, Pidal partió de la convicción de Milá en la mayor antigüedad de los cantares de gesta castellanos en relación con los romances; creyó también en la existencia de un número mucho mayor de cantares que los conocidos hasta ese momento; creyó, por último, en la estrecha relación entre los cantares y los romances posteriores, portadores de la misma energía y espíritu nacionales. En cierto modo, de hecho, el embrión de la teoría pidaliana se encuentra ya en esta primera obra: en ella se afirman los principales argumentos que luego se amplificarán –levemente modificados a partir de su polémica con Pío Rajna– en el resto de su obra. Así, por ejemplo, la afirmación de Milá de la existencia de abundantes poemas épicos antiguos perdidos encuentra aquí su concreción:

> Costará trabajo creer en la completa desaparición de estos diversos poemas de que venimos hablando, y la causa de ella habrá de buscarse en la misma que produjo la pérdida de toda nuestra primitiva poesía heroica. La crítica nos dice que existieron largos cantares sobre Bernardo del Carpio, Mainete, Don Fernando par de Emperador, Don Sancho el de Zamora, y aun acerca de los Condes Garci Fernández, Don Sancho y el Infante Don García o de Alvar Fáñez Minaya, y otros personajes, y, sin embargo, no se conserva ni una sola copia de esos antiguos monumentos poéticos. (Menéndez Pidal 1896:37)

Cuando estos poemas épicos degeneraron, fueron sustituidos por los romances, que renovaron el interés popular por los temas heroicos:

> ...en Castilla la decadencia hubo de ser rápida y decisiva, pues el nacimiento del nuevo género de los romances que se presentaba enriquecido con la herencia de los antiguos Poemas, debió de precipitar el olvido de éstos, como escritos en un lenguaje obscuro y tosco, revelando a cada paso una época de costumbres y gustos extraños, apenas comprensibles. (Menéndez Pidal 1896:38)

Además, Menéndez Pidal introduce, para explicar el salto de dos siglos que Milá dejaba sólo indicado, un nuevo género intermedio que sirve para transmitir los contenidos, si no incluso las formas, de los poemas épicos a los romances: se trata de las crónicas, en que se introdujeron, prosificados, los antiguos poemas épicos:

> Además la historia venía haciendo una terrible competencia a la epopeya. Desde el siglo XIII nuestras crónicas populares trataron casi todos los asuntos épicos, y reunieron y prosificaron en sus capítulos la narración de los más famosos Cantares, de modo que ellas vinieron a ser la única manifestación de esa literatura de *compilaciones* que aparece en todas las épocas de decadencia de la poesía heroica. (Menéndez Pidal 1896:39)

El último eslabón de esta cadena, que ya veíamos insinuado aunque no desarrollado en Milá, es el teatro nacional del Siglo de Oro; no es que Pidal dedicara una parte muy importante de sus estudios a este género, pero cuando lo hace (1902-4, 1935, 1937) casi siempre es para buscar en él los restos o influjos de la épica primitiva, o del espíritu nacional común a ambos:

> Esos Cantares murieron, y hasta llegó a perderse el recuerdo de que hubiesen existido, pero su espíritu inmortal transmigró primero a los romances, y luego, cuando éstos empezaban a languidecer, al *Teatro*, no menos glorioso que el *Romancero*, y que debe a la poesía heroica una porción más genuinamente patrimonial de su rico tesoro. Aun después, en estas dos últimas centurias, cuando la separación entre la poesía popular y la erudita parece completa, las leyendas épicas inspiraron sin embargo a los mejores escritores modernos. (Menéndez Pidal 1896:46)

En esta primera obra introduce también Pidal una hipótesis novedosa, no contemplada por los historiadores anteriores: la de la existencia de unos "cantares de gesta de segunda generación", cronológicamente posteriores a los originales, y que ya no muestran la misma energía y no pueden ser por lo tanto denominarse propiamente populares, sino vulgares:

> ...sabemos que hubo en la historia de nuestra epopeya toda una segunda edad que se extendió poco más o menos desde mediado el siglo XIII hasta fines del XIV, o comienzos del XV, rica en producciones, pero no libre de los síntomas de la decadencia, si bien éstos nunca llegaron a ser tan pronunciados como en la épica francesa. Los nuevos juglares, hallando ya agotado el caudal de la tradición, volvieron al yunque los viejos poemas para ajustarlos al gusto vulgar de entonces, o crearon nuevos tipos y Cantares nuevos" (Menéndez Pidal 1896:40)

De hecho, estos poemas de segunda generación son el eslabón perdido que, junto con las crónicas, explica la continuidad entre los cantares de gesta originales, y los romances posteriores, salvando así el abismo de dos siglos del que ya hemos hablado. Se completa así el dibujo del desarrollo del espíritu heroico (porque no puede hablarse ya únicamente de poesía) en la literatura española: de los cantares de gesta –primera y

segunda oleada– a las crónicas; de las crónicas a los romances; de los romances al teatro nacional:

> El origen de los *Romances* más viejos será un misterio, y su vida inexplicable, mientras no se conozcan la historia y el contenido de estos poemas de la segunda época, porque en el desarrollo de este género de poesía, como en todo el que popular sea, no puede haber interrupción alguna, y la vida, la fecundidad y la influencia de una obra o de un asunto sólo se consiguen mediante una continua evolución que lo adapte en todos los momentos a los gustos e ideas del pueblo, según se van modificando. (Menéndez Pidal 1896:44-5)

En este breve esquema introductorio de su primera obra se encuentran las claves de la teoría pidaliana, que veremos reafirmada, por ejemplo, en sus estudios sobre el romancero:

> Esta comunidad de sentimientos y de gustos produjo en la poesía española, mejor que en ninguna otra, monumentos de valor secular, y dio origen sucesivamente a tres géneros principales muy relacionados entre sí: los *Cantares de Gesta*, el *Romancero* y el *Teatro*, que son las más hermosas joyas poéticas de la nación. Otros pueblos han tenido producciones análogas, pero en ninguna parte la vitalidad de estos géneros ha sido tan persistente, ni los tres se han desarrollado tan conformes en sus temas y en su espíritu. (Menéndez Pidal 1909b:14-5)

Las únicas modificaciones que Menéndez Pidal introdujo a esta teoría, como ya se ha avanzado, se produjo en la década de 1910, cuando su teoría comenzó a ser atacada por estudiosos europeos que la criticaban, en primer lugar, por suponer para la poesía épica española, una evolución distinta de la común en otras naciones europeas (de lo extenso a lo breve por disolución, y no de lo breve a lo extenso por agregación); que siguiera empleando el término de "poesía popular" en una época en que el positivismo había demostrado que toda obra literaria tiene un autor individual; y que supusiera la existencia de tantos textos de los que no queda documento alguno.

Frente a estas críticas, Menéndez Pidal defendió su teoría original, aunque con ligeras modificaciones. Se reafirmó en su propuesta de cronología relativa, y en la existencia de numerosos cantares de gesta perdidos (de primera o de segunda hornada), algunos de ellos recuperables mediante el estudio de las crónicas. Aceptó, sobre todo, la necesidad de modificar el término de "poesía popular", para evitar malentendidos. Así, ese sintagma fue sustituido por el de "poesía tradicional", con una advertencia añadida: "Hemos de evitar conceptos poco precisos y confusiones embarazosas que se originan de usar para ella el nombre de *poesía popular*" (Menéndez Pidal, 1914-16:203).

En realidad, el cambio era más terminológico que conceptual, porque Menéndez Pidal seguía insistiendo en la transmisión popular de la poesía épica castellana, por mucho que el autor original, admitía, fuese un individuo:

> Claro es que toda creación en los productos sociales o colectivos (tales como la poesía tradicional, el lenguaje o la costumbre) es obra de un individuo que en un momento de iniciativa se eleva sobre el nivel común de las gentes; pero la creación individual sólo llega a hacerse popular cuando es asimilada por el pueblo; cuando éste la repite reiteradas veces, y al repetirla no permanece pasivo, sino que amolda la creación primera al común sentir, y la rehace y la refunde vivificándola con nuevas iniciativas individuales, que son creadoras a su vez, por dispersas e imperceptibles que sean. (Menéndez Pidal 1914-16:201)
>
> Así, frente al principio antirromántico que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción. (Menéndez Pidal 1922:343-4)

Por otra parte, no sólo en la cronología de la épica fue fundamental la influencia de la obra de Menéndez Pidal: también lo fue en la caracterización del espíritu nacional o *Volksgeist* que ésta representaba, como ya hemos tratado en otro lugar de este estudio (apartado 7.2). Pidal aceptaba explícitamente la idea romántica según la cual la literatura, y muy especialmente la literatura popular, es una expresión del espíritu nacional ("Estas varias formas de un mismo arte nacional, que adentra sus raíces tan profundamente en los recuerdos y sentimientos del pueblo, son las que me propongo exponer", Menéndez Pidal 1909a:15); pero frente a la historiografía romántica, que veía en los cantares de gesta y en los romances hispánicos caballerosidad, religiosidad o incluso orientalismo, Pidal destacará dos elementos novedosos y cruciales en su visión global de la literatura y la nación hispánica: el espíritu democrático y el realismo, rasgos que condicionan de manera sustancial los rasgos y la propia evolución de los géneros épicos españoles:

> ...no sería exacto atribuir la mayor verosimilitud e historicidad de la epopeya castellana únicamente a la proximidad en que se halla respecto a los sucesos cantados; hay que explicar esas cualidades por otra causa más general: la fuerte tendencia realista que predomina en todas las épocas de la literatura española, realismo que es, a la vez, la causa de la misma proximidad y contemporaneidad mencionadas. (Menéndez Pidal 1909a:38)
>
> El espíritu profundamente democrático de Castilla estaba pronto a reconocer en cada villano un hidalgo: todos los días se obraba en la vida jurídica la transformación que en el arte ha inmortalizado el *Peribáñez* de Lope de Vega. Y ese espíritu democrático exigía un cambio de rumbo en la epopeya. Era preciso que la poesía aristocrática, de largas dimensiones, hecha para oírse en los días ociosos de la paz, en reposadas sobremesas, fuese sustituida por otra más breve, que pudieran gustar hombres menos descansados, otra más propia de gente llana. (Menéndez Pidal 1909b:14)

No es necesario repetir una vez más aquí el importante papel de Menéndez Pidal como impulsor, ya que no creador, de la identificación de España con Castilla, y de la literatura española por tanto con la literatura en castellano y producida en Castilla; la

poesía épica es precisamente el género que Pidal pone como ejemplo de esta realidad, extrapolable sin embargo a otros ámbitos literarios y no literarios:

> La poesía épica española es en su origen concretamente castellana; castellanos son todos sus héroes primitivos: el conde Fernán González, los infantes de Lara, el conde Garci-Fernández, el infante García y el Cid. Los poemas que cantaban a estos héroes fueron compuestos primitivamente en los siglos X, XI y XII, y luego, renovados y refundidos hasta en el siglo XV. (Menéndez Pidal 1909b:13)

Y como prototipo perfecto de lo castellano, y de lo español por tanto, el Cid, cuyo *Poema* editó y estudió Menéndez Pidal en varios momentos de su vida filológica. Ni que decir tiene que, tras la intervención crítica de Menéndez Pidal, los reparos de Bouterwek o de Gil de Zárate han quedado muy atrás:

> ...el primer monumento literario conservado en España ostenta, en su espíritu, estilo y ejecución, un fuerte sello de raza que de ningún modo perjudica su interés más general. Por este doble valor nacional y humano, el poema del Cid ocupa un lugar eminente entre las obras maestras de las nacientes literaturas modernas, siendo el primer título de gloria literaria que ennoblece a Castilla. (Menéndez Pidal 1909a:105)

En estos tres pilares puede resumirse por lo tanto lo central de la teoría pidaliana en relación con la épica medieval española: en primer lugar, la idea de la transmisión del espíritu nacional de uno a otro género, a través de las crónicas, y sin solución de continuidad; en segundo lugar, la permanencia del principio romántico de expresionismo, según el cual la poesía popular es la manifestación literaria privilegiada del *Volksgeist*, si bien el *Volksgeist* que Pidal lee en la épica castellana no es el mismo que leían los primeros románticos; y en tercer y último lugar, la definitiva imposición de la centralidad de Castilla en la forja de la nación y la literatura españolas, con el Cid (y su *Poema*) como máximos representantes.

8.1.3.- El primer tercio del siglo XX: divergencias

Tras la publicación de las primeras obras de Menéndez Pidal y su enorme repercusión (recordemos que Menéndez Pelayo reseñó muy elogiosamente su *La leyenda de los Infantes de Lara*, y lo recibió gustoso en la Real Academia tan pronto como en 1902), la crítica en torno a la épica medieval hispánica en la historiografía posterior se vio inmediatamente afectada: todas las historias escritas después de 1900 citan a Menéndez Pidal, ya sea para adherirse a sus postulados o para rechazarlos. De hecho, las historias de la literatura del primer tercio del siglo XX se podrían adscribir a tres categorías en relación con su presentación de la épica medieval castellana: la categoría de las historias que niegan las tesis pidalianas y continúan por lo tanto la tesis

romántica tradicional; la de las historias eclécticas, que presentan ambas teorías como posibles, sin decantarse claramente por ninguna de ellas; y la de aquéllas que asumen sin discusión la versión de Menéndez Pidal como válida, y consideran por lo tanto superada la visión decimonónica y precientífica.

El máximo representante de la primera clase de historias es Cejador y Frauca, quien hizo bandera de la teoría romántica frente a la teoría pidaliana, defendiendo por lo tanto la superioridad estética y la anterioridad cronológica del *Romancero* "acaso el monumento más grandioso de la literatura castellana", frente a los cantares de gesta. Así, tras haber hecho una breve reseña de las ideas de Menéndez Pidal, las desecha rápidamente por considerarlas alejadas de la realidad y de la lógica, sobre todo por la imposibilidad, según él, de que un género popular nazca de otro erudito –como eran los cantares de gesta extensos-:

> Esta manera de discurrir es contraria a lo que la historia de la literatura nos enseña que ha sucedido en todas partes. Los géneros literarios, la literatura, cualquiera que sea, nunca bajó de la aristocracia al pueblo, antes siempre subió del pueblo a las clases elevadas y eruditas... Literatura nacida en las altas capas sociales jamás penetró en el pueblo... Los gustos del pueblo y los de la aristocracia son opuestos. Además, el arte que nace entre eruditos, a causa de ser obra individual, por grande que sea el ingenio que la labre, es infecunda; la fecundidad es propia de lo inconsciente, del pueblo, lo mismo en los idiomas que en la literatura. (Cejador y Frauca 1915-22:I,451)

En realidad, la presentación de la épica que encontramos en la historia de Cejador, no es más que una aplicación más del principio general según el cual los géneros populares siempre son preferibles a los cultos, en cualquier ámbito, tanto en la épica –es este caso– como la lírica, como el teatro o la novela:

> La verdadera épica castellana está en los romances, que comenzaron a publicarse en pliegos sueltos a principios del siglo XVI, y después en colecciones de Romanceros... La verdadera lírica castellana está igualmente en las coplas y cantares, que también comenzaron a imprimirse en el siglo XVI, aunque no se hayan hecho sobre ellos los estudios que se han hecho sobre el Romancero. (Cejador y Frauca 1915-22:II,25)

De esta manera, los cantares de gesta extensos –el *Poema de Mío Cid* entre ellos, obviamente-, son agregaciones *a posteriori* de conjuntos de romances anteriores; es decir, Cejador propone para la épica española los mismos mecanismos de transmisión y producción descubiertos en el caso de la épica griega:

> Como aquella epopeya estaba compuesta de rapsodias o retazos, que la erudición posterior atribuyó a un cantor llamado Homero, pero que la crítica moderna descubre haber sido hechos por muchos cantores desconocidos, populares... no de otra manera la epopeya del *Mío Cid* está zurcida de tres retazos o más, y fáltanle otros

> perdidos, algunos de los cuales se transparentan en las *Crónicas* posteriores. (Cejador y Frauca 1915-22:I,130)

Esto explica, por lo tanto, los errores y deformidades del poema: proceden del intento erudito, errado de raíz, de intentar adaptar a gustos extranjeros un producto popular:

> El métrico y el lingüista que de esto esté bien enterado no puede menos de descifrar el misterio de la, al parecer, barbarie métrica del *Mío Cid*: el que lo escribió quiso cantar en versos franceses lo que oía cantar y acaso cantaba él en versos españoles. En versos españoles, en romance, se había siempre cantado por el pueblo; pero jamás se había escrito la poesía. (Cejador y Frauca 1915-22:I,131-2)

En cambio, cuanto el *Poema* tiene de nacional, castizo y castellano, se lo debe a los romances previos en los que se basó, que se conservan en la versión adaptada:

> Si se prescinde del metro, el *Mío Cid* ofrece el mismo espíritu, la misma naturalidad, la misma sencillez, la misma gravedad, la misma alteza de sentimientos, y en cuanto cabe, según la diferencia de tiempos, el mismo estilo y lenguaje, el mismo predominio de la realidad sobre la imaginación que *el Romancero*, conocido a fines del siglo XV. (Cejador y Frauca 1915-22:I,169)
>
> En el *Poema de Mío Cid* el pueblo se canta a sí mismo, poniendo en sus sones toda su alma, como es el pueblo griego el que se canta a sí mismo en los poemas homéricos. Nada de afectaciones, exageraciones y adornos postizos, nada de fantasía; todo es naturalidad, realidad viva, visión de los hechos escueta, seca y grave. (Cejador y Frauca 1915-22:I,169)

También Fitzmaurice-Kelly parece situarse entre los historiadores que rechazan las teorías pidalianas, si bien no lo hace con la misma claridad ni contundencia con que lo hace Cejador. En efecto, durante un buen número de páginas Fitzmaurice-Kelly presenta los planteamientos pidalianos, y se muestra de acuerdo con ellos. Comparte, por ejemplo, la idea de que "ha habido en España una abundante literatura épica, cuyos héroes han sido personajes fantásticos, como Bernardo del Carpio, y personajes históricos, como Rodrigo, Fernán González y otros" (Fitzmaurice-Kelly 1901:14); acepta igualmente la centralidad de Castilla en la épica española:

> El género épico no se aclimató en España fuera de Castilla, y puesto que no poseemos ningún monumento de los orígenes de la poesía castellana, es forzoso contentarnos con el *Poema del Cid*, *cantar de gesta* que... no es más que una supervivencia de la verdadera edad épica. (Fitzmaurice-Kelly 1901:15)

Incluso, por su forma de hablar acerca de la posible antigüedad de los romances –primeros vagidos de la poesía española según los románticos; posteriores a las crónicas según Pidal– se diría que comparte la cronología pidaliana:

> ¿En qué tiempo aparecieron los primeros romances? Los hubo –decíase antes– desde que estuvo formado el idioma; del siglo XII –se rectificó luego– datan los más antiguos. Y así se continuó, rebajando progresivamente la antigüedad de esos pequeños

> poemas. El Sr. Menéndez Pidal formuló no ha mucho una teoría que resolvía todos los problemas relativos a los romances. Los *cantares de gesta*, que, originariamente, eran compuestos para la aristocracia, pasaron, en la época de su decadencia, de los castillos a la plaza pública: el recitado de esos largos poemas entusiasmó de tal suerte al pueblo, que éste, reteniendo algunos trozos de las epopeyas recitadas ante él por los juglares, creó espontánea y colectivamente los romances. (Fitzmaurice-Kelly 1901:130)

Sin embargo, Fitzmaurice-Kelly niega seguidamente toda verosimilitud a esta teoría, y se sitúa más cerca de los planteamientos de estudiosos europeos como Foulché-Delbosc o Pío Rajna, que mantenían, como Cejador, que era imposible que los romances proviniesen de los cantares de gesta, dada la distancia cronológica y estética entre ambos géneros, y la imposibilidad, decían los estudiosos europeos, de que una colectividad cree una obra literaria:

> Sin el menor miramiento con teoría tan excesivamente ingeniosa, el Sr. Foulché-Delbosc ha probado con claridad que ninguna de esas afirmaciones estaba demostrada; especialmente ha hecho resaltar cuán inverisímil es la hipótesis de la creación de los romances por una *colectividad*, y, en cuanto a los fronterizos, ha recordado, no sin cierta ironía, que para que un romance pueda ser contemporáneo de un acontecimiento, es precios ante todo que este último haya ocurrido" (Fitzmaurice-Kelly 1901:131)
>
> Algunos romances se han inspirado evidentemente en los poemas épicos de la decadencia, pero no está demostrado en modo ninguno que esos romances sean los más antiguos, y es de todo punto inverisímil que un *cantar de gesta* se transforme en romance por medio de la transmisión oral. (Fitzmaurice-Kelly 1901:131)

Aún más claramente equidistantes entre ambas posturas se encuentran Hurtado y Palencia. Así, presentan la teoría de "Milá, Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo" –en realidad, poco aportó el erudito santanderino a la creación de esta teoría, aunque después la sancionase con su aprobación– acerca del nacimiento de la literatura española en la forma de los primitivos cantares de gesta:

> Milá, Menéndez Pidal y Menéndez Pelayo han defendido la teoría de que nuestras primeras obras épicas fueron ciertos *cantares de gesta*, que se ven prosificados en las *Crónicas*... De ellos se derivaron los *romances viejos* del siglo XV, así como del alejandrino salió poco a poco el pie de romance... En España, según esta teoría, no hubo epopeya nacional, sino épica aristocrática, igual que en Francia... El *Cantar de Mío Cid* es para los partidarios de esta teoría el primer monumento de la épica castellana. (Hurtado y Palencia 1921:69-70)

Sin embargo, pocas páginas más tarde presentan la versión de Cejador, con los mismos visos de realidad que la anterior:

> A esta teoría opone otra Julio Cejador... afirma que 'en España hubo verdadera epopeya nacional, o sea cantares épicos sobre temas histórico-legendarios de interés nacional, compuestos en un metro nacional y cantados por cantores llamados juglares'... Lo primero es la *epopeya castellana* (*Mester de juglaría* o popular); lo segundo es la *épica castellana* (*Mester de clerecía* o erudito)... (Hurtado y Palencia 1921:72)

El mismo juego de equidistancia se repite unas cuantas páginas más adelante, en el apartado específicamente dedicado al romancero: Hurtado y Palencia vuelven a presentar en primer lugar la versión de "Milá, Pidal y Pelayo", contraponiéndola inmediatamente con la de Julio Cejador y la de Foulché-Delbosc:

> Milá y Fontanals, Menéndez Pidal y Menéndez y Pelayo opinan que los romances son restos de cantares de gesta... Los romances históricos derivan, pues, de las gestas, directamente o por medio de las *Crónicas*; los caballerescos, fronterizos, etc., debieron de nacer en el siglo XV, por tratar estos asuntos al modo de los históricos.
>
> El señor Foulché-Delbosc encontraba inverosímil la teoría precedente de la creación de los romances por una colectividad y de la transformación de un cantar de gesta en romance por la transmisión oral. Los romances, inspirados indudablemente en poemas épicos de la decadencia, no es seguro que sean los más antiguos... El señor Cejador, en cambio, opina... que los romances fueron la primera manifestación de la epopeya castellana, recitados por los juglares, pero no escritos. (Hurtado y Palencia 1921:161-2)

Romera Navarro, en 1928, se muestra todavía ambiguo en su valoración de ambas tendencias, lo que demuestra que la teoría pidaliana no había logrado imponerse claramente aún entre los historiadores españoles de la época. Así, Romera Navarro comparte algunos de los planteamientos fundamentales en la teoría de Pidal, como, una vez más, el afirmar la existencia de numerosos cantares de gesta perdidos o prosificados en las crónicas:

> No fueron el *Poema del Cid* y el *Poema de Fernán González* las únicas epopeyas castellanas de aquellos siglos. Existieron otras, que no se han conservado... Las leyendas de tales cantares de gesta fueron incorporadas, en prosa, a las *Crónicas* medievales. (Romera Navarro 1928:19)

Por otra parte, al plantear la posible cronología de los romances –individualmente, y comparados con los poemas extensos-, Romera Navarro parece considerar hasta cierto punto desfasada la teoría romántica, según la cual los romances fueron los textos originales a partir de los cuales los poetas cultos elaboraron sus cantares extensos:

> Hasta fecha relativamente reciente (1874) los eruditos habían sostenido la opinión de que los romances fueron la primera manifestación de la epopeya castellana; que luego, recogiéndolos y fundiendo los del mismo tema, los escritores cultos de los siglos XII y XIII compusieron los largos cantares de gesta. Esta opinión es compartida aún por algunos respetables eruditos. El criterio más generalizado es el que defiende que los romances primitivos no son más que fragmentos desgajados de los antiguos cantares de gesta. (Romera Navarro 1928:75)

Sin embargo, Romera Navarro opta finalmente por una opción intermedia, una teoría ecléctica propia que toma elementos de las dos anteriores, o mejor, que aplica

ambas dependiendo de los casos concretos, de los romances concretos que se decida estudiar:

> Ambas teorías nos parecen plausibles en lo que contienen de afirmativas: los romances pudieron preceder en algunos casos a los largos cantares de gesta, y aquellos del mismo tema ser refundidos en estos; unos pocos romances viejos son fragmentos de las antiguas epopeyas; la mayoría de ellos pudieron muy bien ser creación original. (Romera Navarro 1928:76)

En consonancia con esta teoría intermedia, Romera Navarro no se mostrará especialmente partidario ni del Romancero ni de los cantares extensos como el *Poema de Mío Cid*, o mejor dicho, elogiará a ambos géneros por igual, sin determinar con claridad cuál es anterior o estéticamente superior a cuál. En el caso del Romancero:

> El romance es el metro y género más castizo de la poesía española; y por su gran riqueza y mérito, figura entre los más importantes. En cuanto al Romancero popular, uno de los productos más originales y fuertes del pueblo español, bien merecen el conocido elogio de Hegel: "bella y seductora corona poética, que nosotros los modernos podemos poner junto a lo más maravilloso que produjo la clásica antigüedad" (Romera Navarro 1928:79)

Pero también el *Poema del Cid* es un producto nacional, y como tal representa el espíritu del pueblo castellano que lo creó, y se sitúa por ello a la altura de la *Canción de Rolando* y los *Nibelungos*, como "una de las tres grandes epopeyas de la Edad Media" (Romera Navarro 1928:17):

> Comprende el *Poema del Cid* una perfecta síntesis del alma castellana y de las costumbres rudas y guerreras de la época: allí está descrito, junto a las perfidias y heroicidades del campo de batalla, el ambiente patriarcal de la familia castellana, cuya serenidad viene a romper una brutal felonía; allí tienen sincera expresión la entereza del carácter castellano, y su llaneza; su amor a la libertad, a la patria y a la religión; su piedad activa y batalladora; su profundo sentimiento de la dignidad humana; su espíritu aventurero; su lealtad al monarca, que no excluye la protesta enérgica contra sus arbitrariedades; allí tienen expresión, en suma, el alma toda y los ideales de aquel pueblo castellano. (Romera Navarro 1928:17)

El tercer grupo, el de los historiadores que acepta la teoría pidaliana respecto a la épica y la aplican en sus obras, está compuesto en este caso por tres autores: el primero de los españoles que escriben una historia a comienzos del siglo XX, Salcedo Ruiz, y los dos últimos de los historiadores del periodo estudiado, Chabás y Valbuena Prat. El primero de ello, Salcedo Ruiz, escribe su historia cuando la teoría pidaliana se encuentra todavía en su primera etapa de desarrollo, y de hecho el resumen que Salcedo Ruiz realiza de ella no incluye algunos de sus aspectos fundamentales:

> Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, estudiando críticamente este problema sin ningún prejuicio patriótico, han llegado a las siguientes conclusiones: 1ª Nuestra epopeya medioévica se parece mucho a la francesa, como es natural, dadas la comunidad de origen y desenvolvimiento de ambas lenguas y la identidad de

> costumbres en aquellos siglos allende y aquende los Pirineos. 2ª Nuestra epopeya es verdaderamente nacional, o sea nacida de las entrañas mismas de nuestro modo de ser colectivo, y no al impulso de imitación extraña... y 3ª. Que a pesar de semejante independencia, la poesía épica francesa, más antigua y copiosa que la nuestra, influyó en ésta extraordinariamente. (Salcedo Ruiz 1910:40)

Podemos encontrar un resumen más extenso y completo de la teoría tradicionalista de Pidal unas cuantas páginas más adelante, esta vez en boca del propio Salcedo Ruiz:

> Los primitivos cantares de gesta eran muy largos; su recitación y audición suponían un acto de cierta formalidad y solemnidad, de algún modo semejante a nuestras actuales representaciones dramáticas; los juglares degenerados de esta segunda época, pobres gentes que se ganaban la vida con el óbolo recogido a su corro en las plazuelas y caminos, no podían permitirse los largos recitados de sus predecesores, y así surgió –hablando en lenguaje del día– una especie de *género chico* de las gestas, los cantares breves que se despachaban en unos minutos, el tiempo suficiente para justificar la colecta, y en seguida marchar a otro paraje a formar nuevo corro... Pasaron pues, a ser romances, o, mejor dicho, se disolvieron en estos breves cantares las gestas heroicas...; pero la musa popular, habiendo hallado este instrumento de expresión, elaboró nuevos cantares que no tenían su procedencia en los antiguos. (Salcedo Ruiz 1910:107)

Salcedo Ruiz también toma de Menéndez Pidal su caracterización de la épica española como realista, si bien da una explicación algo distinta para este rasgo:

> En cuanto al fondo, el carácter general de nuestras gestas es el rigurosamente histórico, no porque se ajusten a la verdad de los hechos, pues el cantor épico los altera, desfigura e inventa a su capricho, sino porque es evidente la intención o deseo del poeta de que su canto sea creído por el auditorio, como si fuera una crónica o el relato imparcial de un testigo de los acontecimientos narrados; así el elemento maravilloso está proscripto casi por completo.(Salcedo Ruiz 1910:56)

Pero sin duda los historiadores que con mayor cercanía siguen a Menéndez Pidal en sus aproximaciones a la épica castellana son Juan Chabás y Valbuena Prat, los dos últimos historiadores del periodo estudiado, y los dos que se encuentran vital e ideológicamente más cercanos a Pidal. Chabás, que menciona a Pidal en varias ocasiones, considera un hecho que "el *Poema del Cid* es el primer monumento positivamente conocido de la literatura castellana" (Chabás 1933:7), lo cual no quiere decir que fuera el único poema de esta clase escrito en esta época:

> ...podría afirmarse que la literatura castellana data del siglo XII. Concretamente ningún documento literario de extensión puede referirse a ese periodo, aunque quizás no sean de tiempo más moderno algunas colecciones de cantares alusivos a Bernardo del Carpio, a los Infantes de Lara y al Cid, cuyos vestigios subsisten en la *Crónica General*, demostrando un probable naufragio literario. (Chabás 1933:7)

Estas gestas, según Chabás –es decir, según Pidal– están efectivamente emparentadas con los romances de siglos posteriores, aunque no se explique

detenidamente el mecanismo por el que se produce esta transmisión épica (quizás por razones de espacio: recordemos la brevedad de la *Breve historia* de Chabás):

> Los romances, formas poéticas esencialmente populares, han llegado a nosotros evidenciándonos diversos estados de elaboración sucesiva que están permitiéndonos afirmar que la tradición popular entroncaba con la tradición de las *gestas*, modelo de una gran poesía heroica ampliamente desenvuelta y de raíz también popular; de modo que las versiones de romances en los primeros años del siglo XVI y los últimos del XV que nos son conocidas se nos aparecen como derivadas de una tradición que sube claramente a enlazarse con la tradición de las *gestas*, que baja a través de los siglos XII, XIII y XIV. (Chabás 1933:21)

Valbuena Prat, por su parte, es el historiador que con mayor profusión sigue, cita y comenta la teoría tradicionalista de Menéndez Pidal, y también el que con mayor contundencia declara a la teoría romántica tradicional como difunta y superada, llegando a calificar la cronología propuesta por los románticos, y recuperada por críticos como Foulché-Delbosc, Rajna o Gaston Paris de "francamente confusionista" (Valbuena Prat 1937:I, 22). Frente a la ausencia de lógica y de orden de estas propuestas, las de Menéndez Pidal le parecen a Valbuena ya completamente establecidas, científicas, irrefutables e indiscutidas en el momento en que escribe su historia:

> A pesar de volver a retoñar las opiniones de tipo romántico, las teorías y demostraciones de Menéndez Pidal llevaron a derroteros seguros. Realmente se trata del cambio de posición de la crítica romántica del siglo XIX al convertirse, en la época del realismo, en objetiva y científica, como en otros aspectos representó principalmente M. Pelayo. (Valbuena Prat 1937:I, 23)
>
> Menéndez Pidal en 1896 ya demostró que las gestas se refundieron en época más tardía de lo que creía Milá y que estas gestas posteriores originaron los romances que el gran investigador catalán no había logrado explicar. Advertida la importancia de la teoría de M. Pidal, eminentes especialistas... aceptaron, para España, la teoría de la posterioridad de los romances y su derivación de las gestas. (Valbuena Prat 1937:I, 23)

La consagración definitiva de esta teoría, como ya se ha apuntado, implicaba lógicamente que los romances perdían al menos una parte de su importancia –la que se derivaba de su superior antigüedad cronológica– a favor de los cantares de gesta:

> Indudablemente que al situarse hoy en primer plano de toda la épica nacional al *Mío Cid*, los romances quedan en un lugar secundario en relación con la boga del siglo XIX, pero así y todo son un mundo poético de variados matices y ricos contrastes, y épico también, aunque de muy diferente calidad que en la gesta. (Valbuena Prat 1937:I, 299)

De hecho, la interpretación de la épica castellana por parte de Valbuena sigue punto por punto los postulados pidalianos, tales como la centralidad castellana en la épica, caracterizándola, como hacía Pidal, como un movimiento de reafirmación frente a la anterior "hegemonía leonesa":

> La primera gran manifestación literaria de la literatura castellana corresponde a la epopeya. Esta surge como una manifestación del nuevo carácter castellano frente a la hegemonía leonesa, con los rasgos de un afianzamiento de personalidad. (Valbuena Prat 1937:I, 19)

El *Poema de Mío Cid* se transforma así en la voz del pueblo castellano, que expresa, a través de su héroe predilecto, sus principales virtudes:

> Como todas nuestras gestas en su época de madurez, el "Mío Cid" es la expresión del espíritu de la Castilla naciente, cuyas características perdurarán en la gran España posterior... En los versos rudos y densos del poema se modelan las virtudes castellanas: generosidad, esfuerzo bélico, dignidad, amplitud acogedora, recia virilidad compatible con una ternura sobria y noble. (Valbuena Prat 1937:I, 31)

No sólo eso: las características del *Volksgeist* que Valbuena Prat lee en el *Poema* son exactamente las mismas que destacaba Menéndez Pidal: en primer lugar, su realismo:

> La sobriedad es una de las características del poema. A diferencia del elemento maravilloso de las otras epopeyas –la alemana es la que más se acerca a esta concepción realista– y de la retórica amplificación o repetición de elementos de las gestas francesas, "Mío Cid" se desenvuelve en una viva y precisa objetividad. No hay un solo detalle de maravilloso. (Valbuena Prat 1937:I, 34)

Y en segundo lugar, su espíritu democrático, que Valbuena eleva hasta el nivel de "comunista":

> Este sentimiento de igualdad que ha sugerido la palabra "comunismo" es completamente diverso del sentido aristocrático de la epopeya francesa. Para el *Cantar de Mío Cid*, adelantándose a otras formas del realismo castellano, el pueblo lo es todo, y el héroe es una expresión de su espíritu. (Valbuena Prat 1937:I, 43)

En resumen, ya para finales de los años 30 la teoría romántica acerca de la épica castellana (la anterioridad de los romances sobre los cantares extensos) ha sido aparentemente desplazada por completo por la teoría pidaliana (anterioridad de los cantares extensos sobre los romances). De la crítica romántica perdura, principalmente, la idea general de que los romances y los cantares de gesta expresan de manera privilegiada el espíritu del pueblo que los compone; pero los atributos tradicionales de este *Volksgeist* han sido sustituidos por otros: el realismo, el espíritu democrático, etc.

8.1.4.- Recapitulación

El capítulo de la épica castellana es sin duda uno de los más importantes en cualquier historia de la literatura española romántica o posromántica –es decir, prácticamente todas las que componen este estudio-: su origen popular y su creación aparentemente colectiva los hacían especialmente atractivos a ojos de los críticos

románticos; representaban, mejor que casi cualquier otro género literario, la estrecha relación entre arte (literatura) y *Volksgeist*, que, en el caso de los primeros historiadores románticos, se identificaba con caballerosidad, religiosidad y, en menor medida, orientalismo.

En la primera concepción romántica, el género verdaderamente central eran de hecho los romances, que eran considerados como la manifestación primigenia, autóctona y castiza, de la literatura española, la "verdadera epopeya" de la nación española, por emplear el sintagma más representativo. Los cantares de gesta quedaban por lo tanto en un segundo plano, llegando a ser tratados con desprecio, como sucedía con Bouterwek y el *Poema de Mío Cid*.

Esta concepción romántica empezaba ya a ponerse en cuestión cuando la obra de Milá y Fontanals primero, y sobre todo la de Menéndez Pidal después, iba a resquebrajarla de manera casi definitiva. Según la nueva teoría pidaliana, los primeros poemas épicos producidos no eran los romances, sino los cantares de gesta extensos; éstos, a su vez, fueron prosificados en las crónicas, y se desgajaron después en los romances, para terminar el flujo de su evolución siendo reutilizados por los poetas dramáticos del Siglo de Oro. Además, Pidal llevó a cabo al menos otras dos alteraciones significativas en el modo de comprender la poesía épica española: acentuó aún más su identificación con Castilla como centro político y literario de España; y sustituyó la tradicional definición del *Volksgeist* español por otro más acorde con su pensamiento, basado en el realismo, el espíritu democrático, la sobriedad, etc.

La consolidación de esta revolucionaria visión en la historiografía literaria española no fue inmediata ni sencilla: aunque algunos autores (como Salcedo Ruiz o incluso Menéndez Pelayo) la aceptaron y la asumieron como propia muy rápidamente, otros, como Cejador y Frauca en España, y Foulché-Delbosc, Gaston Paris o Pío Rajna fuera de ella, se opusieron a ella desde distintos planteamientos ideológicos y científicos, creando así una dialéctica crítica en la que algunos historiadores (Hurtado y Palencia, Romera Navarro) prefirieron permanecer neutrales. Sólo hacia el final del periodo estudiado, y en dos historias que son precisamente las más progresistas en todos sus planteamientos, las teorías pidalianas son presentadas como el *statu quo* imperante, y la teoría tradicional romántica como una reliquia del pasado, interesante quizás pero superada por las investigaciones verdaderamente científicas.

En todo caso, sean los romances o los cantares de gesta la "verdadera epopeya española", lo cierto es que los historiadores dedican una extraordinaria atención a la

épica castellana, situándola de esta manera en el centro del canon literario nacional; puede decirse que, no sólo por la extensión cuantitativa que ocupan, sino sobre todo por su valor conceptual como ejemplo práctico de los fundamentos estéticos románticos, no hay ningún género en la historia literaria española (salvo quizás el teatro nacional del Siglo de Oro) que se le acerque en importancia.

8.2.- La poesía culta medieval

A excepción de la poesía épica de la que acabamos de ocuparnos en el apartado anterior, la poesía medieval ocupa un lugar secundario en la formación del canon literario español. Su presencia en las historias de la literatura está, por supuesto, garantizada (¿cómo obviar las primeras manifestaciones líricas de la nación?), pero su lugar dista mucho de ser central en el canon, en el sentido en el que la épica lo era desde que se impuso el modelo historiográfico romántico[235]. Las obras del *mester de clerecía*, la poesía cancioneril, incluso la poesía culta producida, por ejemplo, durante el reinado de Juan II, pese a ser un elemento fijo en el desarrollo de las historias y manuales del siglo XIX y principios del XX, quedan situados muy por debajo del *mester de juglaría* en la estimación de los historiadores.

Existen varios motivos que justifican esta jerarquización de la poesía medieval, en la que la épica (cantares de gesta y romancero) ocupa el peldaño superior, claramente distanciado del resto de géneros. En primer lugar, se debe a la distinción, tantas veces repetida, entre lo popular y lo culto, binomio en el que el primer miembro es siempre el favorecido[236]. Así, por ejemplo, Amador de los Ríos:

> Debilitaban grandemente la fuerza y vigor primitivos de la musa castellana, convirtiéndola a extrañas regiones que desconocía, y divorciándola del todo de los populares. Pero este divorcio… no lo era menos respecto de las formas exteriores, en especial de la metrificación y de la rima. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 236)

O por supuesto, Cejador y Frauca, para quien nada que no sea popular tiene cabida en el canon, o al menos en su centro:

> Los escritores del *mester de clerezía* hicieron un gran servicio a España, y ése se lo debemos a los franceses: el de haber puesto por primera vez en letra lo que con sólo cantarse acababa al fin perdiéndose; pero fue un error gravísimo en ellos no haber apreciado y tenido en lo que valía la musa popular, mudando de metro y aun mudando de asuntos, y perdiendo así, o, mejor dicho, dejando en manos del pueblo la fuerza épica nacional... Con ello retrasaron la verdadera y nacional poesía por más de dos siglos, pues hasta que vuelven a estimarse los romances, apenas se halla en la literatura castellana verdadera poesía, si no es en las obras del Arcipreste de Hita. (Cejador y Frauca 1915-22:I,158)

---

[235] Otro tanto podría decirse de la prosa (didáctica, histórica o de ficción), que se mantiene constante en sus apariciones, pero en una posición secundaria, de forma que incluso sus representantes más destacados (Alfonso X o Don Juan Manuel, por poner dos ejemplos señeros) palidecen en comparación con la trascendencia otorgada a la poesía épica.

[236] Oposición de la que veremos muchos ejemplos a lo largo del presente repaso, y que ya puso de manifiesto, como articuladora de la historiografía literaria española, Pozuelo Yvancos (2000c).

Otro motivo sustancial para rechazar, o minusvalorar al menos, a los poetas cultos de la Edad Media, era el origen extranjero de al menos una parte de su inspiración poética. Ello es especialmente cierto en el caso de los poetas cancioneriles, o de los poetas alegóricos inspirados por Dante. Una vez más, lo popular y lo castizo se oponen a lo culto y foráneo. Así, por ejemplo, el Marqués de Santillana es presentado como "fundador en España de una escuela italiana y cortesana, contraria y opuesta en un principio al espíritu nacional " (Ticknor 1851-6:I, 403), mientras que Sismondi clasifica así la poesía medieval española, situando en último lugar a las imitaciones extranjerizantes:

> Puede reducirse hasta el reinado de Carlos 5º las diversas especies de la poesía española, a las siguientes; romances caballerescos... que sobresalen entre todas las poesías antiguas por el sentimiento delicado y profundo con que están escritos y por la riqueza de su invención; poesías líricas animadas por la pasión más vehemente y las más viva fantasía pero a veces deslucidas por la afectación...; por último poesías alegóricas que los españoles colocan en el primer rango... pero que no son, generalmente hablando, más que imitaciones frías y ampulosas de Dante (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 112)

Por supuesto, no todos los autores del periodo estudiado (hasta la Guerra Civil española) son tan explícitos ni tan extremos en la jerarquización de los géneros poéticos medievales: a medida que avanza el siglo XIX, y en especial en el primer tercio del siglo XX, la poesía culta se acerca en estimación a la poesía popular, de manera que se recupera la estima de diversos autores y géneros, y se acerca a la de los géneros tradicionalmente considerados centrales en el canon literario español –aunque sin superarlos ni igualarlos en ningún momento. Así, autores como Berceo, Juan Ruiz o Juan de Mena –de los que nos vamos a ocupar a continuación, como ejemplos representativos reseñables de esta tendencia– son revalorizados hasta alcanzar un lugar preeminente en la historia de la literatura española medieval.

8.2.1.- El mester de clerecía: Berceo

La figura de Gonzalo de Berceo aparece de manera constante desde la primera de las historias de la literatura española del siglo XIX (la de Bouterwek), y por supuesto hasta agotar el periodo analizado en este estudio. Su importancia, sin embargo, va creciendo a medida que avanza el siglo, de manera que, aunque no llega a ser nunca un autor de primerísimo orden, sí alcanza a ser incluido entre los nombres fundamentales de la poesía medieval española, junto al Arcipreste de Hita, y un paso por detrás de la poesía épica. De hecho, como vamos a ver a continuación, su recuperación se producirá

precisamente porque, a lo largo del siglo, los historiadores van apreciando en Berceo cualidades propias de la poesía popular, lo que lo acerca a la verdadera literatura nacional.

En efecto, a comienzos del siglo XIX la posición de Berceo en el canon no era, precisamente, la de autor de referencia o de culto. Bouterwek lo despacha con displicencia, apuntando que "los literatos españoles no han omitido diligencia alguna para averiguar los años del nacimiento y muerte de este religioso y dar sus obras al público; pero, no obstante, este periodo ofrece pocas aclaraciones al historiador de la poesía española". (Bouterwek 1829:26), y sin señalar ninguna de sus virtudes literarias –ni de sus defectos, por otra parte–. Es significativa también la opinión de Simonde de Sismondi (más explícito que Bouterwek en sus juicios), quien, tras explicar que la lengua y la versificación de las obras de Berceo lo sitúan cronológicamente como posterior al *Poema del Mío Cid*, comenta la *Vida de santo Domingo de Silos* diciendo, simplemente, que "Me ha parecido toda la obra débil, trivial y pesada" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 48). No corrige en nada sustancial el traductor y anotador de Sismondi, José Lorenzo Figueroa, quien en otras ocasiones se muestra muy dispuesto a enmendar la plana al historiador ginebrino:

> Berceo no merece en nuestro juicio el nombre de poeta en el significado vigoroso de esta palabra, sino sólo el de versificador. No hay casi nunca en sus poemas ni invención, ni fantasía, ni sentimiento. Nada crea, nada embellece con imágenes y descripciones verdaderamente poéticas. Es un simple cronista y versificador. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 69)

Tan solo en la introducción a los Milagros de nuestra Señora encuentra el traductor "un rasgo de poesía en que Berceo ostenta invención e ingenio por medio de una parábola" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 69). Ticknor coincide en que "sus mejores versos se encuentran en el poema de los *Miraclos de Nuestra Señora*" (Ticknor 1851-6:I, 35), aunque el *Duelo de la Virgen* también muestra una "sencillez pueril y religiosa ternura" que "caracteriza tanto al autor como a su siglo" (Ticknor 1851-6:I, 36). Sin embargo, habrá que esperar hasta la *Historia crítica* de Amador de los Ríos para encontrar el primer verdadero elogio de la obra de Berceo, si no en su conjunto, sí en algunos aspectos sustanciales. Como ya hemos adelantado, la vía de este elogio consiste precisamente en acercarlo conceptualmente a la poesía popular, pese a situarlo, efectivamente, en la literatura "vulgar erudita" –o sea, en castellano pero culta-, haciendo que de esta forma, al igual que la épica, su poesía se transforme en modo de expresión de la nación:

> Siempre que Berceo olvida sus pretensiones de hombre docto, siempre que apartada la vista de los autores que le sirven de guía, se apoya en las tradiciones vivas y palpitantes de su pueblo, aparece en su verdadero terreno, describiendo o contando con notable facilidad y desembarazo. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 252)
>
> La fe que anima a estos personajes… no es sin embargo la fe puramente evangélica. Berceo cree y siente como creían y sentían el siglo y la nación a que pertenece. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 255)

Por otra parte, la poesía de Berceo –como todo el *mester de clerezía*– respondía a una de las características propias de la nación española, de acuerdo con la teoría romántica: la religiosidad, por lo que podía incardinarse en la nacionalidad pese a ser una poesía culta:

> Lucha… entre el anhelo de la ciencia y la necesidad de conllevar los instintos y preocupaciones generales… de esta lucha ha salido triunfante, sin embargo, y en gran manera robustecido, el sentimiento religioso, que era una de las bases capitales en que estribaba el edificio de la poesía castellana. (Amador de los Ríos 1861-5:III, 275)

Y Rodríguez Miguel, ya a finales del siglo XIX, amplifica estas ideas, hasta el punto de situar a Gonzalo de Berceo "a la cabeza de todos los poetas religiosos de nuestra patria, haciéndole fiel intérprete de los sentimientos que animaron siempre al pueblo español, ferviente devoto de la Virgen María" (Rodríguez Miguel 1892,42):

> Las nueve obras de Gonzalo son un verdadero monumento en donde pueden estudiarse los progresos y tendencias de la poesía en su fondo y forma, así como en ellas se hallará también el influjo marcado por el espíritu e ideas de nacionalidad que a veces nos parece ver en Berceo al poeta popular de los monumentos anteriores (Rodríguez Miguel 1892:40)

Fuera de España, fue el erudito alemán Wilhelm Volk (conocido por el alias "Ludwig Clarus") quien realizó un análisis más exhaustivo, y más comprensivo desde el punto de vista del catolicismo, de la obra de Berceo: a él será a quien se recurra principalmente como autoridad en la materia durante la segunda mitad del siglo XIX. Así lo hace por ejemplo Wolf, a quien sigue entre otros Menéndez Pelayo:

> Clarus da un muy buen análisis de la mayor parte de las obras de Gonzalo, juzgándole y comprendiéndole dentro del espíritu de su tiempo, con tanto más tino cuanto que Clarus mismo se pone en el punto de vista místico-católico... de hecho respecto a las poesías de Gonzalo, aparte de su importancia literario-histórica y lingüística, para apreciarlas estéticamente es preciso haber conservado el sentido de la ingenuidad creyente de aquel tiempo. (Wolf s.a.:I, 75, n.1)

Por lo general, ya a finales de siglo comienza a apreciarse una nueva sensibilidad hacia Berceo, que se basa en las ideas ya mencionadas: la proximidad de su poesía a la popular, o su religiosidad, también propia del vulgo, que lo identifica con la nación a la que pertenece. A partir de comienzos del siglo XX, por tanto, la valoración de su obra, casi siempre tibia, oscilará entre lo positivo y lo negativo sin elevarse nunca

a grandes cotas de exaltación. Así, por ejemplo, Fitzmaurice-Kelly insiste en la falta de originalidad del poeta, al mismo tiempo que retrata a Berceo como un cura simplón que sólo a veces tiene raptos de inspiración poética (es decir, repite básicamente los tópicos decimonónicos ya estudiados):

> Berceo no muestra genio original: confiesa, por el contrario, que no hace sino seguir a sus modelos, y se enorgullece modestamente por la fidelidad de sus calcos. (Fitzmaurice-Kelly 1901:26)
>
> Berceo es un espíritu sencillo, un cura de aldea que en el fondo ha conservado su rusticidad; supersticioso, ignorante, maliciosamente alegre, torpe, con un respeto profundo hacia las cosas juzgadas, hacia los fuertes y hacia los de mayores títulos. (Fitzmaurice-Kelly 1901:28)
>
> En sus momentos felices, sobre todo en la *Vida de Sancta Oria, Virgen*, obra de su ancianidad, sabe compaginar la unción con el ingenio, y sus explicaciones de los lugares comunes teológicos, aparecen iluminados por súbitos resplandores de inspiración mística. (Fitzmaurice-Kelly 1901:29)

Menéndez Pelayo, por esa misma época, daba una visión más halagüeña de Berceo, aunque recurriendo a la caracterización romántica anterior al afirmar que "que por los asuntos y por el estilo es de todos estos poetas el más próximo al pueblo (Menéndez Pelayo 1890-1908:I,152): es decir, lo que tiene de admirables es lo popular y lo religioso –dicho con otras palabras, lo nacional-:

> Nadie le ha calificado de gran poeta, pero es sin duda un poeta sobremanera simpático, y dotado de mil cualidades apacibles que van penetrando suavemente el ánimo del lector, cuando se llega a romper la áspera corteza de la lengua y la versificación del siglo XIII. No tiene la ingenuidad épica de los juglares, pero aunque hombre docto, conserva el candor de la devoción popular, y es en nuestra lengua el primitivo cantor de los afectos espirituales, de las pías visiones y de las regaladas ternezas del amor divino. (Menéndez Pelayo 1890-1908:I,168)

Todo ello sin que Pelayo pueda resistirse a puntualizar "que los aciertos de Berceo, con ser frecuentes, están anegados en un océano de prosa rimada". (Menéndez Pelayo 1890-1908:I,173). En esta misma línea insiste Salcedo Ruiz, más contundente aún que el santanderino: "Su versificación es muy regular; tanto que se hace monótona y acaba por ser insufrible" (Salcedo Ruiz 1910:60); "Siguiendo con fidelidad a sus modelos, Berceo es, con suma frecuencia, prosaico" (Salcedo Ruiz 1910:62). Cejador y Frauca, por su parte, como no podía ser de otra manera, acentúa los dos elementos ya mencionados (lo popular y lo religioso), que se manifiestan en el lenguaje mismo utilizado por Berceo:

> El lenguaje es vulgar, pero como aquellos semidoctos clérigos no suponían escribir más que en el mal latín, que corrompido por el pueblo llamaban *roman paladino*, procuraban allegarlo al latín cuanto podían... Berceo, sin embargo, no se avergüenza, como los más puntosos y fieros imitadores de las letras clásicas que después vinieron en el primer Renacimiento, ni repara en echar mano de voces

> enteramente vulgares, que para algunos quisquillosos pasan por groseras y poco literarias. Berceo sabe todavía a la pega de los juglares. (Cejador y Frauca 1915-22:I,185)

Poco nuevo añadirán a la recepción de Berceo los historiadores del primer tercio del siglo XX, que continúan, con escasas variaciones, las líneas fundamentales de la crítica decimonónica: se limitan los méritos de Berceo, y los que se le reconocen se relacionan con los rasgos más nacionales de su literatura. Así lo expresa Romera Navarro:

> Se habrá visto por lo que queda dicho, que Gonzalo de Berceo no es un gran poeta. Le falta potente fantasía soñadora. Por lo común sus versos son prosaicos. Mas a veces, tras larga sucesión de estrofas vulgares, enardecido el ánimo del poeta por el fervor místico, nos sorprende con un arranque intensamente poético; o, dejándose llevar de su temperamento realista, nos agrada con alguna descripción apropiada y bella de la naturaleza. (Romera Navarro 1928:26)

En cambio, los dos últimos historiadores estudiados, Juan Chabás y Ángel Valbuena Prat –en cuya obra es menor la influencia de la tradición historiográfica romántica, en especial en su vertiente conservadora– elevan la figura de Berceo a un nivel al que sólo Rodríguez Miguel, a finales del siglo anterior, había llegado a elevarlo, proclamándolo como un poeta esencial dentro del canon medieval:

> ...es evidente que el carácter popular de sus relatos hagiográficos, y en especial los tres primeramente citados, toman de lo popular más interés y más vida; su lenguaje es rico y vivo... a través de la naturalidad y simplicidad de su estilo, tantas veces ingenuo, se levanta a arranques de inspiración mística que llegan a menudo a las más alta poesía y que son en él completamente característicos. (Chabás 1933:9)

Valbuena Prat acentúa igualmente la cercanía de Berceo con respecto al espíritu nacional español, aunque introduce un elemento que estaba ausente de la caracterización tradicional: el elemento democrático, que, como se recordará, había sido propuesto por Menéndez Pidal como uno de los rasgos definidores de la nacionalidad española o, mejor dicho, castellana:

> Demócrata, popular y religioso, Berceo se pasea por la galería de un claustro del románico de la transición, pudiendo penetrar, desde su purificación ascética, al santuario en que se logran las más altas visiones de la contemplación mística. (Valbuena Prat 1937:I, 72)

El tratamiento de la obra de Berceo que acabamos de presentar es significativo del que recibe el *mester de clerezía* en general, e incluso del conjunto de la poesía culta medieval. En efecto, como hemos visto a comienzos del siglo XIX, Gonzalo de Berceo no ocupaba un lugar destacable en el canon poético español, y se menospreciaba su aportación a la historia de la poesía española. A partir de mediados del siglo XIX –tras

la publicación de las obras de Clarus en Alemania, y de Amador de los Ríos en España– comienza una cierta recuperación del poeta riojano, basada en su consideración como poeta popular y religioso. Desde ese momento, los historiadores oscilarán entre la aceptación poco entusiasta de Berceo en el canon, y su exaltación como gran poeta religioso. Será precisamente en las últimas historias de la literatura española escritas antes de la guerra (Chabás, Valbuena, e incluso Cejador) donde más se acentúe esta tendencia, demostrando que, con el paso de los años, Berceo se fue acercando al centro del canon literario nacional.

8.2.2.- Juan Ruiz y el *Libro de Buen Amor*

La situación de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, en el canon de la poesía medieval española, y su evolución a lo largo del siglo XIX y principios del XX, es similar en varios aspectos a la experimentada por la poesía de Gonzalo de Berceo, al pasar desde una posición cercana al ostracismo, hasta ser considerado como uno de los grandes poetas españoles de la Edad media; la evolución es incluso más acusada en el caso de Juan Ruiz, ya que su apoteosis alcanza cotas que están vedadas a Gonzalo de Berceo, llegando a ser comparado incluso a Cervantes. También las condiciones iniciales de partida son algo distintas: mientras que Berceo es un autor claramente adscrito al *mester de clerezía* –culto y opuesto al *mester de juglaría*-, el Arcipreste es independiente de escuelas, lo que afecta al modo de su enjuiciamiento.

Pese a estas diferencias, los primeros hitos de la historiografía decimonónica dan a Juan Ruiz muy parecido tratamiento que a Berceo: indiferencia más que ninguna otra cosa[237]. Bouterwek se limita a describir someramente el *Libro de Buen Amor*, calificándolo de "sátira alegórica", y calificándolo con un epíteto escaso: "ingenioso":

> Consérvase igualmente una sátira alegórica, compuesta en versos alejandrinos por un contemporáneo de don Juan Manuel, que, según los literatos españoles, se llamaba Juan Ruiz y era Arcipreste de Hita. Este autor ingenioso personifica en su sátira de una manera bastante cómica a la Cuaresma, al Carnaval y al Almuerzo, bajo los nombres de doña Cuaresma, don Carnal y don Almuerzo, suponiendo una amistad edificante entre estos seres y don Amor; esto basta para que pueda formarse una idea de toda la sátira. (Bouterwek 1829:30)

Más indiferente aún se muestra hacia el Arcipreste Simonde de Sismondi, quien ni siquiera lo cita en su *Historia*. El primer traductor español de la obra, José Lorenzo

[237] De hecho, esta escasa importancia concedida a Juan Ruiz supone un retroceso con respecto a la crítica del siglo XVIII, que lo incluía en la historia de la literatura española medieval como uno de los poetas destacados (por ejemplo, Velázquez de Velasco 1797:37ss)

Figueroa, no podía dejar sin corregir semejante olvido, e introduce varios párrafos en los que, por primera vez, se menciona a Juan Ruiz con tonos de encendido elogio:

> A mediados del siguiente [siglo] floreció un poeta el más célebre de todos los anteriores al siglo décimo quinto. Este es Juan Ruiz, Arcipreste de Hita... de quien no habla M. Sismonde de Sismondi... Son tan grandes las mejoras introducidas en la poesía castellana por este poeta, que sólo leyendo sus obras y comparándolas con las anteriores puede concebirse una idea exacta de ellas. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 73)
>
> No puede negársele el título de Príncipe de nuestros poetas entre los que florecieron con anterioridad al siglo décimo quinto. Es el único de aquellos tiempos que puede competir en ingenio con los más esclarecidos de los sucesores; y creemos muy probable que no tenga contemporáneo en Europa que pueda disputarle la palma. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 75)

La defensa patriótica de Lorenzo Figueroa no llegó, al parecer, a oídos de Ticknor, quien se muestra más descriptivo que elogioso en su apreciación del *Libro de Buen Amor* –aunque introduce también una comparación con Chaucer que había de convertirse en tópico crítico-, ni incluso a los de Gil de Zárate, quien apenas describe la obra, y se contenta con afirmar que "manifiesta gran facilidad, gracia y donaire, aventajando en dotes poéticas a sus antecesores" (Gil de Zárate 1844:I, 38); pero Amador de los Ríos –también en esto continuador de la línea iniciada por José Lorenzo Figueroa– se revuelve contra esta tibieza de los historiadores, y redacta el primer gran panegírico del Arcipreste de la historiografía decimonónica. De hecho, Juan Ruiz ocupa un lugar esencial de acuerdo con los principios en los que se basa la *Historia Crítica* de Amador, para quien lo nacional nace de la fusión de lo popular con lo erudito. Juan Ruiz realiza, precisamente, esa fusión, reuniendo en su obra multiforme los avances aportados por los poetas populares y por los cultos:

> El libro del Archipreste de Hita venía por el contrario a aparecer como inmenso lago, donde se recogían nuevamente todas las aguas de ríos tan caudalosos, como clarísimo espejo en que se reflejaban… todos los medios de expresión adoptados por el arte desde que por vez primera aspiró a ensanchar el círculo de su acción en brazos de los más doctos. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 160)

Juan Ruiz es, en efecto, un poeta nacional para Amador, tanto en su contenido como en su forma; en cuanto al contenido, su espíritu netamente español y su catolicismo –no hay que olvidar que Amador creía en la sinceridad de los propósitos morales del Arcipreste– lo elevan a la altura de los mayores ingenios nacionales, entre ellos, cómo no, Miguel de Cervantes:

> ...el Archipreste de Hita no olvida que es español y que es cristiano; y estas dos condiciones supremas el arte en nuestro suelo imprimen a su obra el sello de la más decidida nacionalidad, justificando en cierto modo el dictamen de los que le atribuyen la misma importancia literaria que al *Ingenioso hidalgo*. (Amador de los Ríos 1861-5:IV, 200)

La comparación con el alcalaíno iba a reaparecer de manera recurrente en la crítica posterior, dando idea del lugar privilegiado en el que se llegó a situar la obra del Arcipreste. Esta misma comparación es empleada por ejemplo por Wolf, quien encuentra en el *Libro de Buen Amor* y en el *Quijote* similares dotes humorísticas, propias de la nación española:

> ¿No se halla acaso también en esta [como en el *Quijote*] la ingeniosa facultad inventiva, la descripción de caracteres y costumbres viva y llena de íntima verdad, porque están aquellas tomadas fielmente del natural, una viveza de exposición que llega a las veces hasta el efecto dramático, un gracejo jocoso, y ante todo aquella profunda ironía que lo penetra todo, cualidad que es completamente propia de los españoles, y que sólo encuentra digno parangón en el humor británico, pero con la cual no admite comparación alguna el juguetón ingenio de los franceses, la parodia burlesca de los italianos, ni la sátira bonachona y pedantesca de los alemanes? (Wolf s.a.:I, 153)

No es de extrañar, por lo tanto, que cuando Menéndez Pelayo se acercara a la obra de Juan Ruiz lo hiciera ya con la retórica que corresponde a los más grandes escritores de la literatura nacional, y como el mayor poeta de la Edad Media española "y aun de los verdaderos poetas de todos los tiempos y naciones". (Menéndez Pelayo 1890-1908:I,309):

> Considerado como poeta, el Arcipreste se levanta a inmensa altura, no sólo sobre los ingenios de su siglo, sino sobre todos los de la Edad Media española, sin excepción ni ofensa de nadie, y reconociendo desde luego todo lo que valen en géneros diversos un Ausias March, un Juan de Mena, un Santillana, ambos Manriques, para no hablar de los poemas anónimos y populares... Escribió en su libro multiforme la epopeya cómica de una edad entera, la Comedia Humana del siglo XIV; logró reducir a la unidad de un concepto humorístico el abigarrado y pintoresco espectáculo de la Edad Media en el momento en que comenzaba a disolverse y desmenuzarse. Y tuvo además el don literario por excelencia, el don rarísimo o más bien único hasta entonces en los poetas de nuestra Edad Media, rarísimo todavía en los del siglo XV, de tener estilo, (Menéndez Pelayo 1890-1908:I,258)

Quedaba por establecer definitivamente el aspecto referente a la moralidad o inmoralidad del poema –punto no menor en una literatura como la hispánica, sobre todo para la crítica conservadora–. Amador de los Ríos había optado por hacer una lectura literal (no irónica) del prólogo del Arcipreste; ningún otro historiador le seguirá en esta línea, y de hecho casi todos los que le siguen (desde Menéndez Pelayo hasta Hurtado y Palencia) se admiran de su ingenuidad. El Arcipreste, dirá Menéndez Pelayo por ejemplo, no es el paradigma de inmoralidad que algunos han querido ver en él (siempre se muestra respetuoso con lo divino, por ejemplo), pero tampoco un apóstol del *Buen Amor*, como él mismo se presenta, y como Amador creyó.

La influencia de los historiadores y críticos citados hasta aquí se impone en la valoración de Juan Ruiz, que ya apenas sufrirá modificaciones: su estatus como una de las cumbres de la poesía medieval española –el primer escritor con estilo propio, según Menéndez Pelayo– no tendrá disputa; se le comparará por época y espíritu con Chaucer, por carácter nacional e individualidad con Cervantes; y se esquivará la cuestión de su inmoralidad con un requiebro (puede parecer inmoral hoy, pero no lo era en su momento: su inmoralidad es propia de su época), gracias al cual la figura del Arcipreste puede entrar en el canon sin graves conflictos con la religiosidad o la moral católica.

Varias de estas ideas se repiten, alternadas y combinadas, en casi todos los historiadores que restan por estudiar. Así, por ejemplo, Fitzmaurice-Kelly, quien inaugura la historiografía literaria española del siglo XX, afirma que "Juan Ruiz es el primero que da una nota personal en la literatura castellana: marca su huella en cada página" (Fitzmaurice-Kelly 1901:50), y lo compara positivamente con sus antecesores ("Si en cuanto a la métrica sobrepujaba a sus predecesores, también les excedía en profundidad", Fitzmaurice-Kelly 1901:50), e incluso con su contemporáneo Chaucer ("Como Chaucer, Ruiz puso la poesía de su tierra en relación con la del mundo entero y, en cuanto maestro en realismo, Ruiz sobrepuja tal vez a Chaucer", Fitzmaurice-Kelly 1901:52).

Ángel Salcedo Ruiz, en cambio, insiste en el aspecto moral, recordando que debe juzgarse al autor en el contexto de la época en que escribió:

> A nuestro entender, el Arcipreste debe ser mirado por este concepto de la moralidad dentro de la época en que floreció, y sin el prejuicio de que su libro sean sus Memorias, ya por lo que se refiere a su verdadera biografía o actos que realizara en vida, ya tampoco a los sentimientos que realmente predominasen en su alma–. (Salcedo Ruiz 1910:129)

Salvado este escollo, lo que queda es la labor de un poeta, e incluso de un poeta religioso, cristiano, en opinión de Salcedo Ruiz –con lo cual, en cierto modo, está recuperando la lectura literal del prólogo que hiciera Amador de los Ríos-:

> Es indudable, finalmente, que el autor del *Libro del Buen Amor* no era un apóstol ni un pedagogo, sino un poeta. Como poeta sentía y cantaba. Pero era un poeta cristiano, y en su obra se ve claro el fin ético transcendental de la superioridad del amor divino sobre todas las formas y manifestaciones del amor terreno. (Salcedo Ruiz 1910:131)

Para Cejador y Frauca, la obra de Juan Ruiz se sitúa al nivel de las más altas producciones de la literatura española, junto con el *Quijote* y la *Celestina*; fue él quien terminó con el *mester de clerezía* –hacia el que Cejador no siente especial simpatía,

pues alejó la poesía del pueblo– y quien combinó, en una sola obra, el conjunto de los nacientes géneros literarios españoles. La comparación con Cervantes, por su estilo personal y su raigambre española, se impone a la comparación con otros poetas de su siglo:

> El *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita... es el libro más valiente que se ha escrito en lengua castellana. Nuestra literatura ofrece tres cimas, que se yerguen hasta las estrellas y sobresalen entre las obras más excelsas del ingenio humano. El *Quijote* en el género novelesco, *La Celestina* en el dramático, *El Libro de Buen Amor* en el satírico, en el lírico, en el dramático, en todos los géneros, porque todos los confunde la reventazón creadora de un poeta solitario, que alza su voz poderosa en el silencio de una sociedad medio guerrera y medio bárbara. (Cejador y Frauca 1915-22:I,226)

El aspecto moral, obviado por Cejador en su comentario del *Libro de Buen Amor*, es recuperado por Hurtado y Palencia, quienes, en esto como en tantos otros aspectos, siguen a pies juntillas la opinión de Menéndez Pelayo:

> Se ha discutido la intención del Arcipreste en cuanto a la moral. Don José Amador de los Ríos creyó en la moralidad de este escritor... Puymaigre, por el contrario, presenta al Arcipreste como un precursor de Rabelais y aun del libre pensamiento; pero como no es posible dudar de la fe del poeta, pecador, pero creyente... se piensa, ante estos fragmentos de su poema (como dice M. Pelayo)... en Petrarca y otros escritores religiosísimos, que ante la corrupción de la época, clamaban por la reforma y mejora de las costumbres en eclesiásticos y seglares. (Hurtado y Palencia 1921:138)

Los tres últimos historiadores estudiados (Romera Navarro, Chabás y Valbuena Prat) comparten también una admiración superlativa hacia Juan Ruiz, que se ha asentado ya en un lugar privilegiado en la historia de la literatura española medieval, e incluso de la española en general. Todos los autores insisten además en considerar al *Libro de Buen Amor* como un reflejo de época, por su cuestionable moralidad, por su fusión de todos los géneros literarios desarrollados hasta el momento, así como su representación de las contradicciones de la sociedad medieval:

> Es el *Libro de Buen Amor* un vasto panorama satírico de la sociedad medieval, de la farsa del mundo con todos sus devaneos y locuras; farsa en la cual desemplea el Arcipreste de Hita un papel muy a su gusto. En torno a los dos personajes centrales del poema, se mueve y gira la muchedumbre española del siglo XIV. Literariamente, todos los elementos de la poesía medieval, todos los géneros poéticos, desde el devoto hasta el erótico, desde el aristofanesco hasta el sublime, y casi todas las formas métricas hasta entonces conocidas: todo ello se encuentra en la obra de aquel Arcipreste de Hita, que, como solitario gigante de la poesía, se destaca en la perspectiva literaria de la Edad Media. (Romera Navarro 1928:54-5)

Juan Chabás también sitúa al *Libro de Buen Amor* entre las obra más acabadas de la literatura española medieval, e incluso como un primer antecedente del Renacimiento; pese a ello, insiste en la idea que acabamos de apuntar en Romera

Navarro: la de que Juan Ruiz es un representante de su época, más incluso que de su nación:

> ...así como el *Poema del Cid* es el más alto monumento de la poesía épica de la Edad Media española, esta obra es la más alta representación de la lírica de esta misma Edad; podría decirse que, anticipándose a *La Celestina*, marca los primeros atisbos, dentro de dicha Edad, del Renacimiento. (Chabás 1933:11)
>
> Juan Ruiz personifica perfectamente su tiempo: la debilidad de la fe y del respeto por las cosas santas, la relajación de las costumbres en las cuales tanto entre las clases altas como entre las bajas comienzan a introducirse los primeros elementos de la novela picaresca. (Chabás 1933:11)

Pero el historiador que más acentúa la relación entre Juan Ruiz y su época es Ángel Valbuena Prat, que lo considera un representante de la crisis espiritual del siglo XIV, del "choque entre la corriente ascética de la Edad Media anterior y el triunfo de la vida que culminará en el gran Renacimiento.(Valbuena Prat 1937:I, 142), que se manifiesta también en Chaucer o Boccaccio.

> El *Libro de Buen Amor* pertenece a un momento de crisis de los ideales de la antigua Edad Media. En ésta puede señalarse dos épocas: una en que predominan los héroes, las "gestas"; otra en que avanza el sentido de lo femenino (devoción a la Virgen, amor galante, triunfo de la sensualidad). Ya el siglo XIII comenzaba una diferenciación... Pero el siglo XIV ahonda más en esta nueva modalidad. (Valbuena Prat 1937:I, 138)

Además, como tantos críticos anteriores habían señalado, Valbuena también sitúa a Juan Ruiz como puente entre los escritores eruditos –cuya educación indudablemente compartía– y la poesía popular de la Edad Media:

> El Arcipreste, hombre indudablemente de abundantes lecturas, conocedor de varias lenguas y diversas formas literarias, sentía verdadero placer en colocarse al lado del pueblo: de las danzaderas moras, de los clérigos goliardescos, de los estudiantes tramposos, de los ciegos mendigos. (Valbuena Prat 1937:I, 148)

Como se ha podido advertir en las páginas anteriores, la trayectoria de Juan Ruiz en el canon literario español es similar a la de Gonzalo de Berceo, aunque su ascensión es más rápida y más acentuada: los primeros historiadores románticos extranjeros lo desconocían o lo minusvaloraban; los españoles se apresuraron a corregir esta situación, ya en las anotaciones y complementos de Lorenzo Figueroa a la *Historia* de Simonde de Sismondi, y sobre todo en la *Historia Crítica* de Amador de los Ríos. Esta trayectoria ascendente continúa a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, elevando a Juan Ruiz hasta situarlo a la cabeza de los poetas medievales españoles, y entre los más significativos de toda la historia literaria española.

Pero el Arcipreste no es sólo uno de los mejores representante de la literatura española de la Edad Media; también refleja la época en la que escribe, época de crisis

espiritual, social y religiosa, en la que algunos historiadores creen ver incluso la aurora del Renacimiento. En este sentido, su obra se relaciona con la de otros autores medievales como Chaucer o Boccaccio.

Son varias las razones en las que se basan los historiadores románticos y sus continuadores para esta elevación del *Libro de Buen Amor*: en primer lugar, de acuerdo con la teoría de Amador de los Ríos, que siguieron otros autores, Juan Ruiz se sitúa como un autor a medio camino entre la literatura culta y la popular; en definitiva, un autor nacional. Su ironía, su realismo y su vitalismo –aunque moralmente discutible en algunos aspectos– también lo relacionan con otros autores y obras de la literatura española (la *Celestina*, la novela picaresca, el *Quijote*), convirtiéndolo por lo tanto en el centro del canon literario medieval español.

8.2.3.- Poetas de la corte de Juan II: Juan de Mena

Por su posición como principal representante de la poesía culta de la corte de Juan II, resulta especialmente interesante para los propósitos de este estudio analizar el proceso de recepción de Juan de Mena en la historiografía literaria española del siglo XIX y principios del XX. Como vamos a ver en las páginas que siguen, esta recepción puede catalogarse de "paradójica", ya que los críticos durante el periodo indicado se ven divididos entre la aceptación del valor histórico y estético de las *Trescientas*, y la animadversión hacia la tendencia cultista y antipopular del poeta. Además, como veremos también, pese a rechazar sus producciones poéticas, los historiadores tienden a relacionar a Mena con otros poetas anteriores y posteriores (especialmente con Luis de Góngora), con los cuales se relaciona por su tendencia hacia el retorcimiento y la oscuridad, nacida o bien de una influencia externa, o de una tendencia interna de la propia literatura española.

La figura de Juan de Mena, poeta cordobés de la primera mitad del siglo XV, ocupa un lugar esencial en el canon de la poesía medieval española, en su vertiente culta y extranjerizante. Así lo atestigua, por una parte, su presencia continuada en las historias de la literatura española durante todo el siglo XIX y XX[238], y el lugar central que dichas historias le otorgan en la formación de la lengua literaria castellana tardomedieval. Así, ya la primera historia de la literatura nacional producida en el siglo XIX, la debida al

[238] E incluso antes, ya que, aunque cae fuera de nuestro objeto de estudio, Juan de Mena aparece mencionado, entre otros, en el *Ensayo Histórico-apologético* del Abate Lampillas (1789) y en los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez (1797)

alemán Friedrich Bouterwek, sitúa a Juan de Mena en su contexto y le dedica el mismo tipo de elogios entreverados con críticas que veremos repetirse en la historiografía posterior:

> Juan de Mena, llamado por los literatos españoles el *Ennio* de su nación, menos favorecido de la fortuna que el Marqués de Santillana y sin reunir como éste tan brillantes cualidades, ocupa como poeta un lugar más elevado... La obra más célebre de este poeta español es su *Laberinto* (llamado también *Las Trescientas*, por constar de otras tantas estancias), poema alegórico, histórico y didáctico, en versos de arte mayor. Si esta obra hubiese llegado a ser lo que se proponía su autor, bastaría ella sola para hacer una nueva época en la historia de la poesía castellana desde el reinado de Juan II; pero tal cual se conserva y con todas sus verdaderas bellezas, demasiado ponderadas por algunos literatos, sólo puede mirarse como una obra maestra gótica que pertenece exclusivamente al tiempo en que se compuso y en la que no se halla rasgo alguno de aquel ingenio que hubiera podido ser superior a su siglo. (Bouterwek 1929: 42-3)

Varios aspectos de esta larga cita resultan significativas, puesto que marcan el camino que posteriormente seguirá la crítica histórica, con escasas matizaciones: el elogio genérico de Juan de Mena como poeta; la selección del *Laberinto de Fortuna* o *Las Trescientas* como su obra más significativa; su relación con el género alegórico (en concreto, con la imitación dantesca, como veremos); finalmente, la lamentación por los excesos del poeta, que, llevado por su deseo de preciosismo, no acierta a dar la forma más adecuada a su ambición poética. Así, la opinión de Bouterwek resuena, casi literalmente, en la del siguiente historiador de la literatura española, Simonde de Sismondi[239], quien describe a Juan de Mena como poeta en los siguientes términos:

> Los españoles llaman aún el Ennio castellano a un poeta de la corte de Juan II que en su tiempo pasó por un gran genio. Este es Juan de Mena... Imitando servilmente todas las alegorías del Dante... Muchos retratos de hombres célebres deslucidos por la pedantería del autor y ocultos bajo el velo de una pesada alegoría, forman el conjunto de esta obra que ha tenido en España muchos admiradores a causa del entusiasmo patriótico con que Juan de Mena habla de los grandes hombres de su nación. (Simonde de Sismondi 1841-2: I, 105)

Sin embargo, tal y como se publicó en castellano entre 1841 y 1842, como hemos visto ya, la obra de Sismondi se configura como un diálogo entre el autor original y sus traductores. En el caso de Juan de Mena, José Lorenzo Figueroa, movido sin duda por el patriotismo literario, defiende la originalidad e importancia histórica de su labor:

---

[239] De hecho, recordemos, Sismondi fue acusado ya por sus propios contemporáneos de seguir, demasiado fielmente, las opiniones de su predecesor alemán. Menéndez Pelayo, en sus anotaciones a la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Ferdinand Wolf (s.a.), apunta en este sentido: "Sismondi, en la parte de su obra acerca de la literatura de la Europa meridional, que trata de la España, de tal modo ha seguido en la selección y ordenación de materiales y hasta en los juicios mismos a Bouterwek, que más bien puede pasar esa parte por una refundición de la obra alemana que por un trabajo propio" (Wolf s.a.: I, 10, n.1)

> El juicio que hace Sismondi del célebre poeta Juan de Mena, es en nuestro dictamen el más desacertado de cuantos emite en todo el discurso de su obra... es por el contrario digno de los mayores elogios, como lo fue de la admiración de sus contemporáneos. Al compararle con sus predecesores, no podemos menos de admirar en sus obras la invención de los cuadros, el vigor de los pensamientos y la osadía de la empresa que acometió, haciendo dócil y flexible a los movimientos poéticos un idioma aún inculto, y creando frases y locuciones que distinguiesen el lenguaje poético del de la prosa, no sólo en la rima, sino también en la elección de las palabras, en el artificio de su colocación, en el uso de los epítetos y en la viveza y osadía de las figuras. (Simonde de Sismondi 1841-2: I, 123)

También para el *Laberinto* tiene Lorenzo Figueroa palabras más que elogiosas:

> El *Laberinto* es el monumento más interesante y grandioso de nuestra poesía en el siglo décimo quinto, y en él excedió Juan de Mena a todos sus contemporáneos y antecesores... Los pensamientos en que abunda son nobles y grandes, el fin que se propone saludable y honesto... Ha sido el creador de la elocución poética castellana. La lengua es para él un instrumento dócil y flexible... La domina y dirige a su antojo: suprime sílabas, modifica la frase, alarga o acorta las palabras, toma otras del francés y del italiano... Ningún poeta fue nunca tan atrevido y con tanto acierto como Juan de Mena en Esta parte. (Simonde de Sismondi 1841-2: I, 123-124)

Las dos posturas opuestas acerca de la poesía de Juan de Mena están por lo tanto ya claramente delineadas antes de mediados del siglo XIX: frente a los que lo consideran un poeta descarriado y una mera imitación de la obra dantesca[240], se sitúan los que lo defienden como un gran innovador y un experto conocer de los resortes del idioma. En este segundo grupo, aunque con menor pasión patriótica que Lorenzo Figueroa, se encuentra Amador de los Ríos, quien, además de aquilatar el *Laberinto* como una obra digna de un largo y maduro examen, y elogiarlo en todos sus aspectos (tema, forma, lenguaje, innovación...), se esfuerza por introducir a Juan de Mena –a pesar de la evidente influencia de la *Divina Comedia*– en una corriente poética puramente nacional:

> ...con Juan de Mena vuelven a tomar vida en el parnaso ibérico el genio de los Sénecas y Lucanos: no tardarán por cierto en revelarse en mayor escala su fogosidad e impaciencia, produciendo en la república de las letras más dolorosos estragos. (Amador de los Ríos 1861-5: VI, 108)

Amador de los Ríos parece atribuir esta continuidad entre Lucano y Juan de Mena (que tendrá su continuidad con los "dolorosos estragos" producidos por el culteranismo) al peculiar clima de Andalucía; de hecho, establece un doble paralelismo

[240] Como Gil de Zárate: "dos cosas hacen penosa la lectura de esta obra. Es la primera la falta de interés, así en la acción general como en los pormenores... la segunda causa del poco agrado con que se lee este poema, es la rudeza y poca armonía del lenguaje, que llega a cansar muy pronto" (Gil de Zárate 1844:I, 54-5); o George Ticknor: "La principal y más larga de todas sus obras, que es el *Laberinto*, no sólo se propuso tomar a aquel célebre poeta [Dante] por modelo, sino que le imitó completamente", Ticknor 1851-6: I, 408.

entre los autores meridionales (los citados) y los septentrionales, más sobrios y conceptistas, entre los que se encuentran Marcial y los Argensola; estas similitudes poéticas no se deben por tanto a la mera imitación ni a la evolución propia del arte literario, ni mucho menos a la influencia externa –que Amador de los Ríos se esfuerza por negar siempre que es posible-: se debe más bien a la identidad profunda y secular que existe en el alma hispánica, y que se manifiesta con similares rasgos en diversos momentos de la historia literaria. Aunque la cita que sigue se refiere al periodo de "los Felipes" (Felipe III y Felipe IV), es decir, al periodo en que florece la poesía de Góngora, la idea de la continuidad de fondo es igualmente aplicable a Juan de Mena:

> La misma índole, las mismas cualidades e inclinaciones encontramos en los poetas que brillan en la corte de los Césares que en los que ilustran la de los Felipes; siendo a la verdad notable en gran manera que después de tantos siglos de guerras y trastornos, en que han entrado a dominar la Península diversas generaciones de gentes, resplandezcan los mismos caracteres, tanto en los ingenios andaluces como en los que nacen en el suelo de la antigua Celtiberia. (Amador de los Ríos 1861-5: I, 145)

Además, Amador hace explícita una distinción, fundamental en la historiografía literaria española, entre la poesía popular –"la poesía de la muchedumbre"-, que es la auténticamente nacional, y la que denomina "poesía vulgar erudita" –es decir, la escrita en castellano pero no popular-, la cual, por mucha perfección que pueda alcanzar, nunca será capaz de representar el espíritu de la nación como hace la popular. Así, incluso los más destacados escritores cultos caen, en la estimación de Amador (y del resto de historiadores románticos), por debajo de los romances o del teatro nacional del Siglo de Oro:

> Pero si cede a la irresistible fuerza de tantos y tan poderosos elementos el arte cultivado por los discípulos de Juan de Mena y el marqués de Santillana, no logran igual victoria sobre la espontánea poesía de la muchedumbre, que acaudalada de día en día con nuevas galas y preseas, llegaba al expresado siglo XVI dotada de tanta vitalidad que infundiendo su espíritu al naciente teatro español, le instituye depositario de los sentimientos, las creencias y las costumbres, que reflejaba en su seno; prendas que bastaron a labrar la gloria más alta de las letras patrias, inmortalizando el genio de Lope y Calderón, de Tirso y de Moreto. (Amador de los Ríos 1861-5: VII, 228)

La filología española de la segunda mitad del siglo XIX, puede decirse, se limita a repetir con escasas variaciones lo establecido por los autores anteriores, acentuando aún más si cabe la importancia de la literatura popular frente a la literatura culta. De ahí que F. Wolf (s.a.) no preste ninguna atención a Juan de Mena en su *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* y que Fitzmaurice-Kelly, que cierra el periodo romántico de la historiografía literaria española e inicia, en cierto modo, la tendencia

positivista contemporánea, continúe mezclando elogios y ataques en su evaluación del poeta cordobés:

> Poeta excelente y aun admirable a ratos, Mena queda abrumado por una fidelidad demasiado grande a principios estéticos que le arrastran con frecuencia a seguros fracasos... Tal cual, reconócese en él al jefe de una escuela poética, al maestro indiscutible del verso de arte mayor. (Fitzmaurice-Kelly 1901: 96)

La misma ambivalencia se observa en el tratamiento del *Laberinto de Fortuna*, en el cual conviven la grandiosidad con la pesadez:

> ...para formarse idea exacta de Mena, es preciso estudiarle en *El laberinto de Fortuna*..., largo tiempo conocido bajo el título de *las Trezientas*, pesada alegoría cuyo primer título... denota la deliberada obscuridad... El *Laberinto* es fastidioso en conjunto, pero hay que reconocer que abunda en episodios grandiosos, en bellos versos. Aunque el arte de Mena no alcance siempre a hacer reales sus abstracciones, aunque le entorpezca una dicción fastuosa, es poeta por la grandeza de su concepción, por su manera de mirar los hechos históricos, por su golpe de vista ennoblecedor. (Fitzmaurice-Kelly 1901: 95-6)

Si Fitzmaurice-Kelly era moderadamente crítico con Juan de Mena, más despreciativo había de ser Julio Cejador y Frauca. Para Cejador, tanto o más que para sus predecesores románticos, no existe verdadera literatura fuera de la órbita de lo popular; de ahí que, aun reconociendo las dotes poéticas de Juan de Mena (como las de Garcilaso, Góngora o Meléndez Valdés) lamente que equivocase su camino literario:

> Juan de Mena es más poeta que Villena y Santillana y, por lo mismo, es mayor duelo que, enredado en la poesía erudita y dantesca, no hiciera más que frías alegorías repletas de vanas erudiciones, sin poner los ojos en las almas y en el mundo que le rodeaba, donde la verdadera poesía siguió oculta por no saberla él sacar, teniendo verdaderas facultades para ello. (Cejador y Frauca 1915-22: I, 309)

Pero incluso Cejador es capaz de reconocer virtudes al magno poema de Mena, que por culto y por extranjerizante –heredero de la *Divina Comedia*– debía de resultarle especialmente antipático:

> La única gloria poética que suelen reconocer a Mena estriba en el *Laberinto de Fortuna*... Es un poema alegórico el de Mena, tan frío y abstracto como todos los que compusieron los imitadores de la *Divina Comedia*... Hay, cierto, grandeza en algunos trozos y versos bien sonantes, pero nada más, en este poema tan celebrado por los eruditos de su siglo y del siguiente, fárrago indigesto, sin pizca de verdadera poesía, que todavía admiran algunos literatos. (Cejador y Frauca 1915-22: I, 308-9)

Por otra parte, la situación de Juan de Mena en el canon literario a principios del siglo XX –despreciado especialmente por los historiadores conservadores, defendido por las corrientes más vanguardistas– es similar a la del otro gran "heterodoxo" de la literatura española: Luis de Góngora. En efecto, aunque no se produjesen hechos tan significativos como los que rodearon a la recuperación de Góngora por parte de la

Generación del 27 (el acto de conmemoración de su centenario, la publicación de *La lengua poética de Góngora* de Dámaso Alonso...), en las historias de la literatura escritas con un prisma más abierto en los años 20 y 30 se aprecia cómo las opiniones favorables al poeta se imponen decididamente a las negativas. Así sucede por ejemplo en el influyente manual de J. Hurtado y Antonio y Palencia:

> La obra capital de Juan de Mena es el *Laberinto de Fortuna,* conocido por las *Trescientas*... Su verdadero valor no está en el simbolismo, sino en los episodios históricos, que muestran un sentimiento patriótico reflexivo, una visión de la unidad nacional, un ideal español encarnado en el 'muy prepotente don Juan el Segundo', como nota Menéndez y Pelayo. (Hurtado y Palencia 1921: 193)
>
> La versificación de Mena es suelta y fácil; emplea mucho el hipérbaton y abunda en latinismos e italianismos, que luego se incorporan a la lengua; su estilo es inconfundible y el conjunto resulta fatigoso y pesado, debido a la monotonía del verso dodecasílabo. Pero hay en su obra versos y pasajes de verdadero poeta. (Hurtado y Palencia 1921: 194)

Más ambiguo en su valoración se muestra Romera Navarro, quien, aunque como casi todos los historiadores reconoce las virtudes y la importancia histórica de la poesía de Juan de Mena, considera sin embargo que se excedió en el intento, cayendo en los mismos vicios en los que también cayeron sus coterráneos Lucano y Góngora:

> Quiso dar, y desde luego dio, novedad al estilo, y se excedió en las metáforas atrevidas y en las trasposiciones violentas de la frase; quiso darle majestad, y cayó en la hinchazón y énfasis grandilocuente de su admirado Lucano –hijo de Córdoba como él– y en el artificio enigmático que siglo y medio después había de caracterizar a otro cordobés glorioso, Luis de Góngora. (Romera Navarro 1928:70)

También Juan Chabás, en su *Historia de la literatura española*, es generalmente elogioso con Juan de Mena. Insiste Chabás además, otra vez, en la identificación de Juan de Mena y Góngora, unidos tanto por su ciudad de nacimiento como por su estilo poético, el cual, aunque a juicio de Chabás puede degenerar en vicio si se exagera, es virtud cuando se emplea como lo emplean estos dos poetas:

> ...la ciudad de Córdoba tiene toda una tradición literaria, entre cuyas características cuentan la agudeza del pensamiento, la tendencia a una elocuencia retórica, la brillantez de estilo y la novedad de la metáfora. Ninguna de estas cualidades, que sólo dejan de ser virtudes cuando llevadas a una extrema exageración están cerca de convertirse en defectos, faltó a Juan de Mena. (Chabás 1933:14)
>
> La técnica de Juan de Mena es casi siempre perfecta; su verso de arte mayor, de verdadera maestría, y aunque no siempre sean afortunadas, sus reversiones sintáxicas, sus innovaciones de vocabulario y en general todas sus reformas, representan éstas un grande avance en nuestra literatura y justifican el considerar a este poeta como un precursor del Góngora a quien habremos siempre de tener, a despecho de sus defectos, que son de calidad, como el más alto lírico que ha tenido el idioma español. (Chabás 1933:15)

Y más aún que en Hurtado y Palencia, o Juan Chabás, la reivindicación de la poesía de Juan de Mena se manifiesta en la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat, en la cual se denomina a Mena "El gran poeta nacional y de representación "de estilo" en la corte de Juan II" (Valbuena Prat 1937: I, 223), y donde se defiende su contribución a la literatura castellana, no sólo en la poesía, sino también en la prosa:

> Un hipérbaton sin medida, un empleo exagerado de latinismos dan cierta violencia ampulosa y retórica a la mayoría de las páginas del comentario en prosa a la *Coronación* y del *Homero romanceado*; pero a la vez se encuentran en estas obras frases sonoras, robustez y cadencia grandilocuente, nuevas en la lengua castellana. (Valbuena Prat 1937: I, 225)
>
> Mena, cuyo estilo erudito-nacional está íntegro en el *Labirinto*, posee en toda su obra un sentido musical, una expresión rotunda, nuevos en la lítica y épica culta de Castilla. (Valbuena Prat 1937:I, 238)

Además, recupera Valbuena Prat el paralelismo, ya apuntado por Amador de los Ríos setenta y cinco años antes, entre Juan de Mena y Góngora; ahora bien, como se observará en sus citas, dicho paralelismo no se basará ya en supuestas continuidades del espíritu nacional, en la influencia del clima andaluz o de la proximidad del elemento oriental; ahora, se trata ya meramente de una relación puramente poética, perteneciente al ámbito de la literatura, y que otorga la superioridad a Góngora sobre Juan de Mena. Las citas que atestiguan esta relación son múltiples en la historia de Valbuena Prat:

> Mena manifiesta claramente, como Góngora, que se dirige a una minoría capaz de comprenderle, y que desprecia la torpeza del vulgo, indicando que debe atenderse al sentido de todas sus palabras o alusiones. (Valbuena Prat 1937: I, 228)
>
> A Mena, como a Góngora, la lengua castellana le debe una renovación y la incorporación de nuevos elementos, algunos hoy corrientes hasta en el habla popular. (Valbuena Prat 1937: I, 228)
>
> Su renovación del vocabulario y la sintaxis es hermana de la del poeta del barroco. (Valbuena Prat 1937: I, 239)
>
> Mena es, más que nada, un precursor, un valor histórico, que hay que situar en su tiempo, mientras que Góngora es el gran artista culto, definitivo, universal. (Valbuena Prat 1937: I, 239)

Con la primera edición de la historia de Valbuena Prat (publicada en pleno conflicto armado) se cierra el periodo que nos habíamos propuesto para este breve estudio, como se truncó también el proceso de formación del canon literario español, para dar paso a una etapa en la que la historia literaria, más clara y más trágicamente que en el periodo anterior, pasó a ser un instrumento de propaganda subordinada a la ideología dominante.

8.3.3.- Recapitulación

De las citas ofrecidas como ejemplo en el apartado anterior pueden deducirse las líneas básicas que configuran la recepción de Juan de Mena, que son en gran medida igualmente aplicables a Berceo y a los demás poetas cultos de la Edad Media, y que obvian la contradicción existente en las historias de la literatura del periodo estudiado entre el juicio meramente estético y la evaluación de los autores en clave nacional:

a) Juan de Mena es un gran poeta: los historiadores, aun los más contrarios a su personal elección estética, reconocen en él la elegancia y la solemnidad, y el genio propio de los grandes poetas; por otra parte, no es descartable el mero hecho de que Juan de Mena sea un autor con presencia constante en la historiografía literaria española, desde su inicio moderno con la *Historia* de Bouterwek, hasta la contemporánea e influyente de Valbuena Prat.

b) Pese a su valor estético e histórico, la gran mayoría de los historiadores de este periodo atacan el retorcimiento y la ampulosidad de la obra de Juan de Mena, en especial de las *Trescientas*. De hecho, es su misma calidad como poeta la que hace que sea especialmente doloroso para los historiadores que eligiera un camino distinto al nacional para expresarse. A ello contribuyó, además, su tendencia a la imitación dantesca, con lo cual se aleja a un tiempo de lo popular y de lo castizo.

c) Dicho esto, al mismo tiempo que se sitúa a Juan de Mena en el grupo de los "heterodoxos" literarios, que abandonan la verdadera poesía nacional, se le relaciona también con *otra* línea de poetas nacionales, andaluces en su mayor parte, que han transitado caminos similares hacia el retorcimiento, la oscuridad y la majestuosidad expresivas (Lucano, Góngora...). Fuera cual fuese la causa de este fenómeno –la influencia del clima, la estrecha relación de la literatura española con la árabe...-, lo cierto es que los historiadores parecen rastrear una línea poética, paralela a la popular o nacional, que se mantiene constante a lo largo de al menos tres siglos de la historia literaria patria.

La importancia de esta caracterización de Juan de Mena, en la que los críticos parecen nadar entre dos aguas, es significativa por varios motivos: en primer lugar, porque no es un caso aislado, sino que se aplica, con fórmulas más o menos variadas y una mayor o menor agresividad, a muchos otros autores "heterodoxos" de la literatura española; pero también porque, en sí misma, refleja con mucha claridad la oposición que existe, en la labor de los historiadores, entre la mera apreciación estética y su subordinación a los principios ideológicos y estéticos de una determinada imagen

nacional, aplicada en este caso a su literatura. Esta subordinación, apreciable también en los autores y géneros aprobados por los historiadores románticos y postrománticos, se hace especialmente manifiesta en aquello que rechazan, máxime cuando, como en el caso de Mena, Góngora, Garcilaso o Moratín, son los propios historiadores los que, con su inclusión en el canon y con sus mesuradas alabanzas, sancionan el valor de los autores a los que sin embargo expulsan del núcleo de la literatura nacional.

8.3.- La *Celestina* y la novela picaresca: el realismo español

En este capítulo nos ocuparemos del tratamiento que las historias y los manuales de literatura española han deparado a la *Celestina* y a la novela picaresca, encabezada por *El Lazarillo*; se trata por lo tanto de un conjunto de obras que, si bien pertenecen a épocas y géneros distintos, presentan características comunes en lo que se refiere a su recepción en la historiografía literaria del siglo XIX y primer tercio del XX. Las similitudes se refieren tanto a los temas y ambientes rufianescos retratados en estas obras, como al estilo con que los retratan, que los historiadores, sobre todo en el tránsito entre ambos siglos, calificarán como "realista", y que Menéndez Pidal –y después de él, muchos otros– identificará como una de las características esenciales de la literatura española, derivada de la "sobriedad estética y moral" de la nación.

Otro aspecto relevante e interesante de la recepción de este conjunto de obras es el que se refiere a su moralidad, es decir, a su valor como modelos de comportamiento positivos o negativos. Aquellos historiadores, y no son pocos, que consideran que el estudio de la literatura, y sobre todo su inclusión en la enseñanza, tienen potencialidades para la educación moral, se encuentran en este caso en una difícil disyuntiva: incluir en el canon una obra estéticamente superior pero moralmente reprochable como la *Celestina*, o excluirla –o al menos reducir su valor– en función precisamente de planteamientos éticos; es decir, deben elegir entre el juicio moral y el juicio estético, o bien, como harán muchos, negar que tal inmoralidad esté presente en la tragicomedia.

La evolución de la recepción de estas obras no correrá sin embargo exactamente paralela: cuando comienza el siglo XIX, la *Celestina* ya es uno de los grandes clásicos de la literatura española, lugar que no ocupa en cambio el *Lazarillo*, aunque irá situándose cada vez más cerca del centro del canon a medida que avance el siglo. De esta forma, el *Lazarillo* recuperará terreno con respecto al *Guzmán de Alfarache*, que en algunos momentos del siglo XIX se sitúa por delante en la estima de los historiadores.

8.3.1.- La *Celestina* y sus imitaciones

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, más conocida como la *Celestina*, nunca tuvo que pelear por entrar en el canon decimonónico: estuvo en él desde su mismo comienzo. Más aún, esta obra supone uno de esos escasos ejemplos en que la crítica neoclásica y la crítica romántica coinciden en su valoración –aunque suelen hacerlo por

causas distintas. En este caso, coinciden en señalar a la *Celestina* como una de las más importantes creaciones del teatro (o la novela, según autores) español, no sólo de la Edad Media (o el Renacimiento, según autores), sino del conjunto de la historia literaria española. Llampillas, por ejemplo, elogia el primer acto de la *Celestina*, utilizándolo en su particular polémica con los eruditos italianos para demostrar que la literatura española se les adelantó, en el desarrollo de la comedia:

> Otro más bello ensayo teatral tuvo España a mitad del siglo XV, con el cual puede pretender haber conocido antes que Italia el arte cómico. Hablo del acto primero de la comedia titulada *La Celestina*, por otro nombre *Calisto y Melibea*. (Llampillas 1789:VI, 53)

Obviamente, Llampillas elogia a la *Celestina* porque la considera una aplicación de las reglas clásicas, en este caso sobre la "verdadera comedia", aunque para ello tenga que obviar lo que desde tiempo era un hecho aceptado: la mezcla de géneros que contamina toda la obra. Tampoco es casual que el abate compare esta obra con los autores cómicos griegos y latinos, estándar universal e intemporal:

> Sea quien fuere el autor, lo cierto es, que da a conocer estaba perfectamente instruido en el arte de la verdadera comedia. La elegancia del estilo, la pureza de la lengua, la facilidad del pincel en retratar los caracteres al natural, aseguran sin disputa a aquel primer acto la gloria de ser el primer trozo de composiciones teatrales que se vio hasta entonces capaz de competir con las comedias latinas y griegas. (Llampillas 1789:VI, 54)

Pero también en la crítica neoclásica se aprecian las primeras críticas a la obra por una razón que se repetirá también durante el siglo XIX: su cuestionable moralidad, y el dudoso ejemplo que podría transmitir si se llevase a las tablas:

> Pero es menester confesar, que si estos autores se pusieron en el buen camino, procurando imitar la naturaleza y conservar el buen gusto de la poesía griega y latina, no fueron los que en sus composiciones más se esmeraron en desterrar del drama todo lo que podía ser perjudicial a las buenas costumbres, habiendo en muchas de ellas escenas demasiadamente lascivas, y pasajes llenos de no poca malignidad... Tal es la famosa *Celestina* o *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, en que hay descripciones tan vivas, imágenes y pinturas tan al natural, y caracteres tan propios, que por esto mismo serían de malísimo ejemplo, si se sacasen al teatro. (Velázquez 1797:97)

Leandro Fernández de Moratín, por su parte, ve en la obra también defectos formales, y no únicamente morales:

> La *Celestina* y las demás novelas en prosa que se hicieron a su imitación tenían dos defectos que en la escena son intolerables: erudición afectada y pedantesca y largos discursos de inoportunas doctrinas, prescindiendo de la excesiva duración de aquellas fábulas, que no se hicieron para ser representadas, sino meramente leídas. (Fernández de Moratín 1830-1:44)

Estas leves críticas (respecto al contenido o a la forma) no afectan a la evaluación global de la obra, que cuando comienza el siglo XIX se encuentra ya firmemente establecida como uno de los máximos exponentes de la literatura medieval, y una de las obras maestras de la literatura española en general. Los historiadores románticos, sin embargo, tuvieron que redefinir los méritos de la tragicomedia, para adaptarlos a su propia estética. Así, por ejemplo, Bouterwek elogia su relativa originalidad, y no menciona en cambio el seguimiento de las normas clásicas de la comedia:

> Más célebre que las églogas de Juan del Encina es el drama de *Calixto y Melibea*... Por no haber existido hasta entonces ninguna otra obra que hubiese podido servir de modelo a los autores de la *Celestina*, merece ésta el título de original; pero, tomando esta palabra en una acepción más lata, no se la puede aplicar con propiedad, pues parece que los autores sólo atendieron a la utilidad moral en el plan y a la verosimilitud en la ejecución. (Bouterwek 1829:55)

Bouterwek explica luego más por extenso el tema de la moralidad o inmoralidad de la obra, que asomaba ya en la cita anterior: aunque la intención de los autores era, dice él, moralizante, el camino que escogieron para lograrlo, que era mostrar modelos negativos de imprudencia e impudicia, no era quizás el más aconsejable para lograr tal fin:

> Propusiéronse dar a la juventud por medio de ejemplos terribles una lección que la librase de los artificios y seducciones de cierta clase de mujeres que, envejecidas en el vicio, abrazan por recurso el oficio de corruptoras de las costumbres. Para conseguir este fin moral, se creyeron obligados los autores a pintar con toda verdad el interior de la casa de una de estas mujeres, describiendo del modo más expresivo el trágico fin de un enredo manejado por ella... El laudable objeto de los autores la ha hecho apreciar en todos tiempos; pero no han faltado personas que sostengan, y no sin alguna razón, que sería más prudente ocultar semejantes pinturas que exponerlas al público en su vergonzosa desnudez; pues, aun concediendo que puedan tener su utilidad y que el trágico ejemplo de Calixto y Melibea haya contenido a algún joven imprudente, siempre reprobará el buen gusto semejantes escenas. (Bouterwek 1829:55-56)

También Simonde de Sismondi considera a la Celestina como obra dramática – de hecho, como el primer intento dramático moderno de la literatura española, antecesora de las "comedias históricas" que habían de proliferar después:

> La *Celestina* merece mucho más el estudio y las reflexiones de los que desean conocer a fondo el origen del teatro moderno... puede considerarse como el primer ensayo de los españoles en ese género de comedias históricas a que después se dedicaron con tanta pasión. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 114)

Y una vez más el tema de la moral de la obra vuelve a aflorar, aunque esta vez Sismondi se contenta con aceptar la versión autorizada, es decir, que el fin de la obra es alejar a los jóvenes del pecado:

> Pocas obras han tenido un éxito tan glorioso como este drama que se vanagloriaba el autor de haber compuesto con el fin moral de predisponer los ánimos de los jóvenes contra los amores licenciosos y sobre todo contra los falsos halagos de las alcahuetas. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 119)

Cuando los primeros historiadores españoles comienzan a escribir sus obras, la *Celestina* tiene ya una larga tradición de canonicidad, por lo tanto, y nadie se atreverá a cuestionarla. Para Gil de Zárate, la *Celestina* es "la obra más importante que en la misma época vio la luz pública..., uno de los monumentos de nuestra antigua literatura donde ya el habla castellana se ostenta con toda su gala y lozanía" (Gil de Zárate 1844:II, 32). Esta referencia a la elegancia de la lengua no es casual: a diferencia de los críticos neoclásicos, los románticos encontrarán en la tragicomedia una obra natural y castiza, donde el lenguaje popular encuentra un vehículo de expresión. Estos motivos, no hace falta señalarlo, son muy distintos, y hasta opuestos, de los apuntados por los neoclásicos, para quienes el orden y la proporción eran el ideal a perseguir:

> ...no es el plan el mérito que se debe buscar en este drama; la pintura de caracteres hecha con naturalidad y fuerza y una verdad admirable, la belleza de muchas descripciones, la gracia y los chistes de que abunda el diálogo, siempre fácil, natural y vivo; la hermosura del lenguaje tan fluido y armonioso, tales son las dotes con que brilla esta composición única en su especie. (Gil de Zárate 1844:II, 35)

Tampoco en el punto de la moralidad de la obra se despegó Gil de Zárate ni un ápice de las opiniones anteriores, en especial de Bouterwek, a quien sigue casi al pie de la letra:

> ...la verdadera falta que a nuestros ojos tiene la Celestina es la inmoralidad: el objeto de los autores fue sin duda bueno, pues se propusieron alejar a los jóvenes de un amor ilícito con la pintura de los males a que puede arrastrarlos; mas peresentando a sus ojos cuadros repugnantes de inmoralidad, caracteres viles y perversos; poniendo, en una palabra, al descubierto toda la fealdad de las maldades humanas. (Gil de Zárate 1844:II, 35-6)

Nada nuevo aporta a la recepción de la obra Ticknor, para quien "echó en seguida los cimientos del teatro español" (Ticknor 1851-6:I, 275), y "Europa no puede presentar en aquel tiempo nada comparable a ella en mérito literario" (Ticknor 1851-6:I, 280). Amador de los Ríos, por su parte, tras alabarla igualmente como "una obra maestra de su género... muy superior a todas sus imitaciones" (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 397-8), continúa la línea establecida al aceptar el intento moral de los autores de la obra (al igual que hacía con el *Libro de Buen Amor*):

> Justo es sin embargo reconocer la lealtad de la intención en los autores, como le hemos reconocido en los Archiprestes de Hita y de Talavera, con quienes aquellos se conforman… no siendo posible desconocer, dado este oportuno presupuesto, que la

> *Celestina* tenía muy profundas raíces en la literatura castellana (Amador de los Ríos 1861-5:VII, 403)

No debemos pasar por alto esta última afirmación de Amador de los Ríos, pues está llena de contenido y es el germen de opiniones posteriores, que relacionan a la *Celestina* con otras obras anteriores y posteriores de la literatura española. Aceptar que la *Tragicomedia* es española por derecho propio es un requisito necesario para su canonización inmediata, y no serán pocos los que encuentren igualmente enlaces de esta obra con otras, ya sea en su lengua castiza –la mención de los dos arciprestes no es tampoco casual-, en su contenido rufianesco, o en el retrato "realista" de la vida social española de su siglo.

Algunos de estos elementos se repiten de hecho en la presentación que realiza Revilla y Alcántara de la obra: aunque reconoce que "lo que hay en la *Celestina* de más reprensible es la inmoralidad, el cinismo descarnado que con frecuencia reina en los pensamientos y en el lenguaje" (Revilla y Alcántara 1872,II, 313), todo lo demás son virtudes: los personajes, la acción y, sobre todo, una vez más, el lenguaje:

> Tal es el argumento de esta peregrina obra, en la cual resplandecen dotes literarias de gran valor. La acción está llena de movimiento y de vida, y los caracteres de las personas que en la historia intervienen, han sido trazados con verdadera maestría. En lo que tiene *La Celestina* de original y subjetivo se descubre ya un verdadero pensamiento artístico; lo cual unido a la riqueza de sentimiento, a la brillantez y bello colorido de las descripciones y a la soltura y gracias del diálogo, que hace que el relato sea sabrosísimo, da a la historia de *Calisto y Melibea* el lugar distinguido que tan justamente ocupa en nuestra literatura, y del cual no descenderá, por cierto, mientras exista nuestro hermoso idioma, pues el mérito del libro que nos ocupa estriba principalmente en el encanto del lenguaje castizo, fluido y armonioso con que está escrito, al punto que representa un notable progreso en el habla castellana. (Revilla y Alcántara 1872,II, 312-3)

Por otra parte, las relaciones con la tradición literaria de las que hablábamos antes reaparecen también en la obra de Revilla y Alcántara; si en la de Amador de los Ríos eran retrospectivas, aquí son prospectivas, y enlazan la obra con la tradición de "novelas costumbristas" o picarescas del siglo siguiente:

> ...colocamos nosotros la *Celestina* en donde empieza el desarrollo del género novelesco español, teniéndola, como la tenemos, por el primer monumento de la novela española de costumbres y el tronco de esa familia de *libros picarescos* con que nuestros mejores ingenios del siglo XVI enriquecieron la historia de nuestras letras. (Revilla y Alcántara 1872,II, 314)

Al terminar el siglo XIX, por tanto, la *Celestina* es, tanto para los historiadores extranjeros como para los españoles, una de las obras maestras de la literatura española, y como tal aparece en las historias y manuales de enseñanza sin excepción. Es el caso,

por ejemplo, del manual de Rodríguez Miguel, para quien, una vez más, "salvando la parte moral, es obra perfectísima, así por el asunto, plan y desarrollo de los caracteres, como por las admirables condiciones de estilo y lenguaje" (Rodríguez Miguel 1892,185).

El siglo XX, por su parte, no iba a traer grandes innovaciones a la presentación de la *Celestina* en las historias de la literatura, salvo, quizás, una mayor insistencia en su espíritu realista, insistencia que coincide con la inclusión de este rasgo (el realismo) entre los que caracterizan a la literatura española en la concepción pidaliana. Fitzmaurice-Kelly, por ejemplo, afirma que "la *Celestina* es una obra maestra original y única... En ella se encuentra un fondo de realismo, un soplo de vida moderna. (Fitzmaurice-Kelly 1901:163). Y más adelante insiste en el realismo como uno de los rasgos fundamentales de la obra, uno de los que la sitúa a la cabeza de las de su género.

> Todo esto se halla descrito de mano maestra, con penetrante observación de la realidad; el autor se esconde; de vez en cuando, alguna puntada sarcástica contra el clero, y nada más; pero cada uno de sus caracteres posee su personalidad propia, precisa, impresionante, inolvidable. (Fitzmaurice-Kelly 1901:164)

Los críticos españoles, es cierto, estaban más preocupados que los extranjeros por el problema de la moral de la obra. Hemos mencionado ya en otro lugar (apartado 6.10) el conflicto que esto le suponía a Menéndez Pelayo –más en el caso de las continuaciones que en el de la propia *Celestina*-, y cómo lo solucionaba a base de sobrecargar de erudición sus ediciones, para alejarlas del común del público; y Salcedo Ruiz, que de hecho suele seguir bastante de cerca al filólogo cántabro, insiste:

> El pensamiento de *La Celestina* no puede ser más moral: nos muestra las horribles consecuencias que las pasiones y los vicios traen para el hombre. Y sin embargo, por licenciosa es tachada desde el siglo XVI, en que las gentes no solían asustarse con facilidad por faltas de esta índole. (Salcedo Ruiz 1910:193)

En lo estrictamente literario, en cambio, "un solo reparo cabe hacerle en justicia: la erudición de los personajes" (Salcedo Ruiz 1910:193); lo demás, y en especial el lenguaje, es digno de todo elogio: "En efecto: el lenguaje no puede ser más rico, más jugoso, más apropiado a los personajes y a las situaciones, y a la vez más suelto, más libre, más espontáneo" (Salcedo Ruiz 1910:194). En el mismo sentido apunta también esencialmente Cejador y Frauca, a quien no parece molestar demasiado la impudicia de los personajes, y que en cambio ve en la tragicomedia una demostración más de lo que es capaz de alcanzar una literatura, cuando aprovecha del venero del habla popular, y lo combina con el saber erudito:

> Es... el primer libro donde se ve el habla popular y no mal casada con la erudita, y, aunque con alguna afectación, hermosamente arreada a la latina cuanto a la construcción del periodo prosaico. Por eso era el libro *más natural y elegante* escrito hasta entonces, y en él y en las *Epístolas* de Guevara y el *Lazarillo*, que vinieron más tarde, fue donde españoles y extranjeros aprendían nuestro idioma. (Cejador y Frauca 1915-22:I,431)

Así pues, Cejador no podría seguramente estar de acuerdo con la afirmación de Hurtado y Palencia: estos historiadores sitúan a la *Celestina* en la tradición de literatura realista escrita con un lenguaje popular que incluye al *Corbacho* y al *Lazarillo* (Hurtado y Palencia 1921:240), pero al mismo tiempo, siguiendo la opinión de Menéndez Pelayo, a quien citan literalmente, consideran a la *Celestina* como una obra eminentemente europea más que propiamente española:

> A pesar del ambiente netamente castellano y no obstante el maravilloso empleo del lenguaje popular nuestro, 'la *Celestina* no es un libro peculiarmente español: es un libro europeo, cuya honda eficacia se siente aún, porque transformó la pintura de costumbres y trajo una nueva concepción de la vida y del amor'. (Menéndez Pelayo). (Hurtado y Palencia 1925:257)

La historia de Romera Navarro eleva aún un punto más que las anteriores los calificativos laudatorios dedicados a la *Celestina*, que no es ya sólo "una de las grandes obras maestras de la literatura española" (Romera Navarro 1928:103), sino que "fuera del *Quijote*, no hay en toda la literatura española una novela que la aventaje ni siquiera la iguale. Y sólo con el triunfo del libro de Cervantes puede compararse el que obtuvo *La Celestina* dentro de España" (Romera Navarro 1928:105). La razón principal que da Romera Navarro para esta supremacía casi total de la obra sobre prácticamente todas las demás de la literatura española sí es, en este caso, original y distinta a las tradicionales: para Romera Navarro, lo que distingue a la *Celestina* es su fusión de idealismo y naturalismo –idea que, algo modificada, volveremos a encontrar en Valbuena Prat-:

> Un mérito literario e histórico de supremo valor, entre otros muchos, tiene esta obra: la fusión del más puro idealismo y del más crudo y bajo naturalismo que encierra la vida. Hasta entonces estos dos aspectos no se habían presentado juntos en la prosa castellana. (Romera Navarro 1928:105)

La descripción que de la obra hace Chabás es igualmente elogiosa:

> Se cierra el siglo XV con la más grande obra que ha producido la Literatura española desde su origen. Hasta ese momento no se había alcanzado tanta perfección y belleza en la prosa, tan acabada madurez en los conceptos, tan perfecto análisis y comprensión de la vida. (Chabás 1933:17)

Además, insiste Chabás en conectar a la *Celestina* con otras obras anteriores y posteriores que presentan el mismo espíritu picaresco, desde la Trotaconventos del

Libro de Buen Amor hasta la novela picaresca que había de seguirla: "El carácter de la protagonista, la vieja Celestina, que está ya apuntado, como oportunamente dijimos, en el Arcipreste de Hita, da origen a toda la novela picaresca española" (Chabás 1933:18).

La lectura de Valbuena Prat es, por último, la más personal de cuantas hemos observado hasta ahora, hasta el punto de que su único precedente, y muy tímido, es el comentario de Romera Navarro acerca del carácter dual (idealista y realista) de la obra. Amplificando y contextualizando esta idea, Valbuena presenta a la *Celestina* como una obra de transición entre dos mundos: el medieval y el renacentista:

> ...en la obra capital *La Celestina* se unen claramente el mundo medieval del amor imposible y del castigo ejemplar del pecado con la exuberante y lozana tendencia del Renacimiento en la pintura de las pasiones y las costumbres; el sentido neoplatónico del *eros* y la hechicería de fin de la época gótica; la comedia latina y las tradiciones folklóricas del siglo XV. (Valbuena Prat 1937:I, 311)
>
> La *Celestina* se produce en el cruce de la Edad Media y el Renacimiento, participando, por esto, de una doble y contradictoria concepción de la vida. Al aparecer el amor tras el ascetismo del medievo, el conflicto entre cristianismo y sensualidad, entre ley y castigo, daba lugar a la solución trágica, tipo *Tristán*, tipo *Cárcel de Amor*. (Valbuena Prat 1937:I, 352)

Esta dualidad afecta también a la ambigüedad de la obra, a su escurridiza moralidad, que tanto preocupaba a los críticos del siglo XIX e incluso a comienzos de XX, que para Valbuena no parece ya ser un problema, sino un efecto casi evidente del contexto histórico en que se compuso:

> En *Calisto y Melibea*, el final con la muerte del enamorado a continuación del logro del deseo carnal... aparece como un contrapeso y castigo ejemplar, aumentado con el fin desastroso de la dama. Moralidad, sentencias senequistas, pesimismo en el desenlace pertenecen a la Edad Media, pero a la vez no hace falta insistir en el efecto diverso a todo ejemplo de la lectura de la tragicomedia. (Valbuena Prat 1937:I, 352)

No todo es original en la crítica de Valbuena, sin embargo: en ella encuentra también su lugar el tradicional elogio a la lengua "popular" de la obra, y en cierta medida en relación con éste, también el tópico acerca del realismo con que retrata la vida cotidiana:

> ...la *Celestina* está empedrada de sentencias y alusiones eruditas de un tono falso y pedantesco.... Pero junto a esta parte falsa, especialmente por estar puesta en boca de personajes populares como ocurre a veces respecto a las intempestivas citas clásicas de Pármeno y Sempronio; otro estilo y lenguaje, el vivo, el popular, el de la plaza y la calle, el de los refranes, que había descubierto el arcipreste de Talavera, se derrama por la pieza dramática, como una atmósfera real apropiada a los tipos humanos que sienten y padecen en cuerpo y alma. (Valbuena Prat 1937:I, 354)

En definitiva, en las páginas anteriores se ha podido advertir cómo la *Celestina* es considerada, desde el comienzo del siglo XIX, e incluso antes, una de las obras

maestras de la literatura española. Las razones para este encumbramiento varían: de la alabanza a su planificación y a su conocimiento de las técnicas de la comedia, se pasa durante el romanticismo a elogiar su originalidad, su dibujo de personajes y sobre todo su lenguaje y castizo; a medida que avanza el siglo, se hacen también más abundantes los elogios al realismo que impregna toda la obra, y se insiste cada vez más en relacionarla con obras anteriores y posteriores (el *Libro de Buen Amor* o el *Corbacho*, la novela picaresca...). El único defecto que los historiadores de forma casi unánime encuentran en la tragicomedia –y en esto coinciden neoclásicos y románticos– es el de su cuestionable moralidad, escollo que algunos historiadores salvan negando la mayor, y afirmando creer en la sana intención ejemplarizante declarados por el autor (o los autores).

8.3.2.- El *Lazarillo* y la novela picaresca

La situación del *Lazarillo* y la novela picaresca que lo sigue es históricamente distinta a la de la *Celestina* que acabamos de estudiar. Como ya se ha adelantado más arriba, a diferencia de la tragicomedia, el *Lazarillo* no ocupa, al comenzar el siglo XIX, el lugar de privilegio que ocupará al terminar nuestro periodo de estudio, y que podemos afirmar que sigue ocupando en la actualidad. De hecho, las obras neoclásicas ningunean al *Lazarillo*, de manera que debemos esperar a las primeras historias románticas de la literatura española para encontrarlo incluido, y aun entonces no lo será en primera línea del canon, sino como una obra secundaria.

La primera mención al *Lazarillo* en las historias literarias románticas se la debemos a Simonde de Sismondi, quien inaugura algunas de las líneas maestras que continuarán repitiéndose a lo largo del siglo XIX: en primer lugar, Sismondi señala el especial españolismo del *Lazarillo*, que identifica con su humor y su espíritu satírico:

> La novela cómica de Lazarillo de Tormes, primera en su género... Cada nación tiene un gracejo, que le es propio y el de Lazarillo de Tormes es eminentemente español... su buen humor estriba en hacer contrastar los más innobles vicios con el aplomo y la dignidad de las costumbres nacionales. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 214)

El *Lazarillo* es, además, el fundador del género que Sismondi denomina "*gusto picaresco*", y al que pertenecen el "*Guzmán de Alfarache*, la *Pícara Justina* y otras muchas obras de esta clase..." (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 215); y sin embargo, como decíamos, la situación del *Lazarillo* en el canon no es de primera fila, hasta el punto de que otra obra del mismo autor (del que en aquel momento se creía que era su

autor, Diego Hurtado de Mendoza), la *Historia de Granada*, "es para él un título de gloria de más peso" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 216).

En general, es todo el género picaresco el que despierta escaso interés en los primeros historiadores del siglo XIX: así, Gil de Zárate, quien alaba al *Lazarillo* afirmando: "Pocas son las páginas que contiene este librito; pero están sembradas de sales y donaires, ofrecen descripciones llenas de viveza y verdad, y brillan por la exacta pintura de los caracteres" (Gil de Zárate 1844:III, 218), en cambio unas páginas más adelante señala que "El interés de estas obras [las novelas picarescas] es siempre escaso, como que no hay en ellas una acción seguida que empeñe la curiosidad del lector... sino que se reducen a una serie de sucesos sin conexión alguna" (Gil de Zárate 1844:III, 222).

El canon del género picaresco, por otra parte, está aproximadamente establecido ya desde este momento, aunque se producirán variaciones en cuanto a la posición relativa de determinadas obras. Para Gil de Zárate, el *Buscón* de Francisco de Quevedo es la más importante todas ellas, seguida de *La Vida de Marcos Obregón*, la cual "tiene buena moral, y nos introduce a veces en una sociedad más escogida, amenizándose la narración con cuentos y novelitas agradables" (Gil de Zárate 1844:III, 228); el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que como veremos es para otros historiadores el mejor modelo del género, para Gil de Zárate "es de menos mérito que el *Obregón*, tanto respecto de la moralidad de la fábula, cuanto en lo relativo al estilo" (Gil de Zárate 1844:III, 232). Conviene notar cómo en las citas precedentes el juicio literario y el juicio moral se entrelazan, y el segundo condiciona al primero.

También Ticknor alaba al *Lazarillo* como "obra de mucho ingenio y no parecida a ninguna otra anterior" (Ticknor 1851-6:II, 65) y destaca el género picaresco en general, insistiendo en su españolismo, ya que "tiene en efecto un color propio y nacional que las distingue de la masa general de la literatura moderna" (Ticknor 1851-6:III, 291). En el conjunto del género, sin embargo, el *Lazarillo* no pasa de ser "bosquejo incompleto, aunque valiente y atrevido, de la vida de un bribón" (Ticknor 1851-6:III, 295), mientras que el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán sale bastante mejor parado, ya que Ticknor lo considera el "retrato el más acabado y completo de su especie que se halla en la literatura española" (Ticknor 1851-6:III, 295), mientras que la *Vida y hechos de Estebanillo González* es "el libro que con más perfección retrata aquella vida social que dio origen a todas estas novelas, ya que no puede ser considerada como modelo del género" (Ticknor 1851-6:III, 310).

Así pues, durante la primera mitad del XIX el *Lazarillo* no se había asentado aún como la obra fundamental del género picaresco, siendo superada al menos por el *Mateo Alemán* en la estimación de los historiadores. Esta situación comenzó a cambiar ya en el último tercio del siglo, en que los manuales incluyen al *Lazarillo* como la mejor novela no sólo de su autor, Hurtado de Mendoza, sino también del género picaresco. Esto es así en la obra de Revilla y Alcántara, quien la califica como "la primera novela *picaresca*, y acaso la más interesante", e insiste nuevamente en el realismo de la obra como una de sus mayores virtudes: "el principal mérito de *Lazarillo* consiste en la fidelidad con que retrata la época en que el autor coloca la acción" (Revilla y Alcántara 1872:II, 651). En cambio, el *Mateo Alemán* fracasa en su intento de contrarrestar la inmoralidad de la narración con digresiones:

> Tratando su autor de prevenir el peligro que para la moral ofrecía este género de novelas, adornó su relato con frecuentes y pesadas digresiones, más propias de un tratado de moral que de un libro del linaje del que nos ocupa. (Revilla y Alcántara 1872,II, 653)

El canon de la picaresca dibujado por Rodríguez Miguel también está encabezado por el *Lazarillo*, seguido por el *Escudero Marcos Obregón*, "quizá la mejor de las novelas picarescas pertenecientes a esta época, exceptuando *El Lazarillo*" (Rodríguez Miguel 1892,421), y el *Mateo Alemán*, al cual hace la misma crítica que Revilla y Alcántara:

> ...está escrito con facilidad y soltura, abunda en agudezas de ingenio y gracia, despertando el interés, no obstante los largos episodios que inserta en la novela, y la excesiva monotonía y pesadez, consecuencia de las muchas digresiones morales y críticas de que está llena la novela. (Rodríguez Miguel 1892:419)

Fitzmaurice-Kelly, por su parte, no parece tener una muy elevada opinión del género picaresco en general, ya que a todas las obras que analiza les dedica palabras ambiguas en las que es difícil encontrar un elogio sin matices. Así, por ejemplo, del *Lazarillo* afirma lo siguiente:

> Oscuramente se inauguraba un nuevo género con *La vida de Lazarillo de Tormes*... El libro es una autobiografía de Lázaro, que narra sus desventuras... Parece que, en ciertos lugares, más bien que obra original, es refundición de relatos tradicionales... Tal cual es, con su fría concisión y su sabroso cinismo, fijó el tipo de la novela picaresca. (Fitzmaurice-Kelly 1901:217)

Tampoco la solución adoptada por Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache* –equilibrar la inmoral frialdad de la narración con las digresiones– parece caer bien a Fitzmaurice-Kelly:

> Es harto probable que las reflexiones morales que en tan gran número contiene y que tan cómicamente contradicen todo lo que sabemos de las costumbres del autor, determinaron el éxito de la novela... Las aventuras de Guzmán... están contadas con un frío descaro que produce impresión; pero la intención moral se impone con tal insistencia, que contradice su objeto, y los relatos accesorios son digresiones cuyo interés no es suficiente disculpa. (Fitzmaurice-Kelly 1901:311)

De esta forma, y eliminada la *Pícara Justina* ("deslucida narración", en palabras de Fitzmaurice-Kelly, a la que es difícil encontrar defensores en la historiografía literaria de la época), tan sólo la *Vida del escudero Marcos Obregón*, de Espinel, "ensayo feliz del género picaresco", parece alcanzar su estima.

En cualquier caso, estas críticas tibias del historiador británico suponían sólo una breve pausa en el avance del *Lazarillo*, y de la novela picaresca en general, hacia una posición mucho más central en el canon. Ya en la obra de Salcedo Ruiz el *Lazarillo* es el modelo superior de este tipo de novela, superando a todas las demás, y contribuyendo a crear un género nacional:

> Que el que la escribió era escritor de cepa y novelista de genio, eso es indudable. *El Lazarillo*, a pesar de sus cortas dimensiones, es una obra maestra y, como casi todas las de esta categoría, germen fecundísimo de otras muchas: no sólo provocó las imitaciones y continuaciones que son de rigor, sino que inició o creó un género de novelas, *el picaresco*, que contribuyó poderosamente a dar a nuestra literatura del siglo de oro su fisonomía propia. (Salcedo Ruiz 1910:204)

Frente a esta obra maestra, el *Guzmán de Alfarache* queda empequeñecido, no sólo por las digresiones moralizantes –que tampoco son del gusto de Salcedo Ruiz-, sino en general por su intrincada composición y su pesadez:

> En cuanto a la composición, dista muchísimo el libro de Alemán de la ligereza sutil y encantadora del *Lazarillo*. Aparte de ser el relato autobiográfico de aventuras harto más largo y complicado, tal relación va con una porción de cuentos intercalados y, lo que más es de notar, con sendos sermones morales a cada lance. (Salcedo Ruiz 1910:207)

En todo caso, Salcedo Ruiz es el historiador que, hasta el momento en que escribe, más interés y elogios dedica al género picaresco, en el que, dice, "no faltan... las obras maestras, abundando las que, ya por un concepto, ya por otro, merecen ser calificadas de notables" (Salcedo Ruiz 1910:207). Y sin embargo, Salcedo Ruiz carga contra una de las consecuencias de la novela picaresca como género, o mejor dicho, contra una de sus interpretaciones, a su juicio erradas:

> La abundancia de novelas picarescas, algunas, según hemos visto de tan extraordinario mérito, ha infundido una falsa idea de la España que las produjo.. Se ha dicho, por último, que la España reflejada en las novelas picarescas era toda la España de aquella época. Error notorio. No hay sociedad sin escoria, y el mundo picaresco era la escoria de la sociedad española del *Siglo de oro*. (Salcedo Ruiz 1910:211-3)

A partir de este punto, la situación del *Lazarillo* como obra maestra de la picaresca, y de la narrativa española en general, será ya indiscutible, como lo será también la interpretación de la picaresca como "género típicamente español", por diversas razones, como veremos. Esta apoteosis del *Lazarillo* la observamos realizada ya en la *Historia* de Cejador, quien encuentra varios y muy diversos motivos para elogiar la obra. En primer lugar, su retrato realista (con "naturalidad y verdad", "veracidad y puntualidad") y satírico al mismo tiempo de la sociedad de su época:

> Los españoles solazábanse con su leyenda, hallando pintadas al vivo en diminuto cuadro las costumbres, sobre todo, del pordiosero, del clérigo y del hidalgo, a que se reducían las maneras de vivienda en la España de aquellos tiempos... (Cejador y Frauca 1915-22:II,228)
>
> Es una sátira viva y mordaz de la sociedad española de la primera mitad del siglo XVI, tanto más picante y sangrienta cuanto más rebozada, que ni se trasluce la menor intención; cuanto más desinteresada y desapasionada, que ni rastro del autor se halla en ninguna parte; finalmente, cuanto más a la pata la llana escrita, y hasta descuidada en estilo y lenguaje. (Cejador y Frauca 1915-22:II,229)

También el lenguaje popular empleado por el autor, muy del gusto de Cejador y Frauca, es merecedor de su aprobación:

> El autor del *Lazarillo* escribía como hablaba, y esta novedad y esta verdad encantó a los lectores, como encantan siempre y traen cogidos de pies y manos a los lectores la verdad y la novedad en cualquier obra de arte. (Cejador y Frauca 1915-22:II,230)

Por otra parte, como ya se ha señalado, el *Lazarillo* inaugura "un género novelesco enteramente español" (Cejador y Frauca 1915-22:II,250-1), el cual se caracteriza, además de por el realismo al que ya hemos hecho mención antes, por representar un tipo característico español: el pícaro que vive del ingenio con tal de no trabajar honradamente:

> …todos reconocen sin querer ser el modo picaresco una de las cualidades de la raza española, que, por demasiados humos, quijotismo y sentimientos nobles, llevados al extremo, prefiere padecer por no someterse ni trabajar, hallando un particular goce en ostentar la sutileza del ingenio, en darse maña cómo poder vivir a sus anchas a costa de los demás. (Cejador y Frauca 1915-22:II,250-1)

El canon del género, por su parte, se desarrolla de manera progresiva según la presentación de Cejador: "La novela picaresca nace con el *Lazarillo*, se perfecciona en la técnica y en la filosofía con *Guzmán de Alfarache* y llega a su más alta cima con algunas de las *Novelas* de Cervantes" (Cejador y Frauca 1915-22:III,209). De aquí se deduce que el *Guzmán* es superior al *Lazarillo*, al menos en lo que se refiere al estilo y a la moral, como corrobora más adelante el propio Cejador:

> Mateo Alemán es uno de nuestros grandes moralistas y príncipe de la picaresca española. En el lenguaje castizo y elegante, sacado el habla popular de ciertos personajes de *La Celestina* y el *Quijote*, es el mejor de los escritores castellanos. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,135)

Hurtado y Palencia se inclinan en cambio por conceder la supremacía de la novela picaresca al *Lazarillo*, por encima de las demás de su clase, considerando además que tiene el mérito de ser la primera obra que "inicia un nuevo género literario, característico de España, la novela picaresca, que es autobiográfica" (Hurtado y Palencia 1921:413). De nuevo se insiste en la españolidad inherente al género, y de nuevo se insiste también en su realismo, entreverado de sátira:

> Es posible que la aparición de la novela picaresca se explique, al menos en parte, como reacción directa contra el artificio y la falsedad de la novela de caballerías, tan alejada de las realidades de la vida, mientras que la picaresca se distingue por el más decidido realismo. (Hurtado y Palencia 1921:414)
>
> *El Lazarillo*, además de ser novela picaresca, es novela satírica y de costumbres: contiene varios cuadros sociales, poco ligados entre sí, excepto en lo que se refiere a la persona de Lázaro; éste interesa mucho por su carácter, sentimientos y aventuras; pero atraen aún más las flaquezas de la sociedad, que descubre. (Hurtado y Palencia 1921:413)

El resto de obras del género picaresco son, a juicio de Hurtado y Palencia, inferiores al original. Es el caso por ejemplo del *Guzmán de Alfarache*, en el que "abundan... interesantes digresiones, que quieren ser moralizadoras y que contrastan fuertemente con el fondo de las aventuras narradas" (Hurtado y Palencia 1921:536); de *La pícara Justina*: "Ni la acción, diluida en episodios de escaso interés, ni los personajes (mal caracterizados), ni las aventuras de esta obra... son de gran mérito. Sólo por la descripción de algunos cuadros populares... tiene verdadero interés esta novela" (Hurtado y Palencia 1921:538), ni siquiera la *Vida del escudero Marcos Obregón*, que "es novela picaresca, pero una de las que contienen menos elementos propiamente picarescos, y en cambio tiene mucho de lo que caracteriza a la novela de aventuras... y de novela de costumbres" (Hurtado y Palencia 1921:539).

El *Lazarillo* ha quedado ya definido como el prototipo de lo picaresco: realista, satírico, escrito con un lenguaje popular y, por todo ello, típicamente español. Con estas características aparece por ejemplo en la historia de Romera Navarro, quien lo considera "el tipo del lenguaje popular más expresivo y vigoroso" (Romera Navarro 1928:219), y se hará eco de la teoría de Hurtado y Palencia de que la aparición del género picaresco se debe a una reacción contra el excesivo idealismo de otros géneros novelescos:

> Frente a las idealizaciones y fantasías de la novela caballeresca y de la novela pastoril, se presenta la realidad viva en la novela picaresca. Entraña ésta una reacción

> contra los libros de caballerías, y el amor, asunto principal en las otras novelas, apenas tiene entrada en la picaresca. (Romera Navarro 1928:216)

Reaparece en Romera Navarro, por otra parte, la cuestión de la moralidad del género picaresco –cuestión muy similar a la que discutíamos en el caso de la *Celestina*-; como en aquel caso, Romera negará que exista una intención moralizante en la gran mayoría de las novelas picarescas –exceptuado el *Guzmán*– o, al menos, que tal intención moralizante fuera la prioritaria:

> En opinión de algunos críticos, la novela picaresca tendía también a esto, a corregir las costumbres. Esta opinión puede aceptarse o rechazarse con casi igual fundamento. Claro es que la novela picaresca, al ridiculizar los vicios sociales, ponía de manifiesto la necesidad de corregirlos. Pero creemos que tales novelas, con excepción acaso del *Guzmán de Alfarache*, no tuvieron otro objeto que distraer y regocijar a los lectores, siendo cosa de puro entretenimiento, sin tendencia alguna trascendental y moralizadora. (Romera Navarro 1928:217)

Y de hecho, la más moralizante de todas, el *Guzmán*, es por esto mismo inferior a las demás, y sobre todo al *Lazarillo*, ya que las digresiones y demás historias intercaladas afean el conjunto y estropean la narración:

> En el largo relato de Guzmán de Alfarache, hay intercaladas varias novelas cortas y buen número de anécdotas. Contiene además disertaciones morales, de tanta extensión, que en varios capítulos ocupan más espacio que la narración novelesca. Son tales digresiones de positivo interés para el estudio de la psicología nacional, y de notable agudeza, originalidad y sustanciosa doctrina; publicadas aparte, constituirían un ameno y excelente tratado de filosofía moral, pero intercaladas en la novela, reducen el interés de ésta y malogran su efecto artístico. (Romera Navarro 1928:224)

También Chabás, como Romera Navarro y como muchos otros historiadores antes que ellos, insistirá en la españolidad intrínseca de la novela picaresca, un género enraizado en la tradición literaria anterior:

> Si el género caballeresco y el pastoral, aunque arraigaron a maravilla en el suelo español, pertenecían en su origen a otras tierras, la novela picaresca puede considerarse como un género absolutamente español, con sus precedentes literarios –excepto los que pudieran afirmarse dentro de las literaturas antiguas– y su mayor apogeo también españoles, y exportada luego a otras tierras. (Chabás 1933:24)

Advierte, sin embargo, Chabás, como Salcedo Ruiz, contra las posibles conclusiones erróneas que se pudieran extraer de este hecho –el desarrollo del género picaresco en España antes y con más fuerza que en otros países-: en todas partes hay pícaros, por lo que las causas de dicho desarrollo habría que buscarlas en el ámbito propiamente literario: en una tradición que podríamos calificar de "protopicaresca", que incluye al *Libro del Buen Amor*, a la *Celestina* o a *La Lozana Andaluza*, o en un deseo de realismo opuesto a los demás géneros novelescos imperantes en esa época

(argumentos, todos ellos, que suenan ya a conocidos y repetidos por otros historiadores):

> En todas partes había pícaros, y sin embargo ni en Francia, ni en Italia, ni en Alemania la novela picaresca tuvo el auge que en la literatura española; y esto tal vez y más fundamentalmente, por la tradición literaria de España; por otra parte, cabría pensar hipotéticamente que parte de la novela picaresca es una reacción contra los géneros bucólicos y caballerescos. (Chabás 1933:24)

Cabe señalar que, para Chabás, la "obra maestra del género es, seguramente, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán" (Chabás 1933:25), y no el *Lazarillo*. Eso se debe, aparte de al estilo –que es siempre uno de los elementos más alabados de la obra de Alemán-, también a que Chabás no considera impertinentes las digresiones moralizantes que tanto incomodaban a otros historiadores:

> Las disquisiciones morales de *Guzmán*, en su mayor parte amenas, variadas, llenas de buen sentido, con frecuencia inspiradas en proverbios y refranes, versan sobre asuntos ya graves ya ligeros, de modo que consigue al exponerlas darnos su opinión todas las cosas de su tiempo juntando horacianamente lo entretenido y agradable con lo útil. (Chabás 1933:25)

Concluimos el repaso a la historiografía literaria del periodo con la obra de Valbuena Prat, quien considera a la novela picaresca, como tantos otros, "un género esencialmente castellano" (Valbuena Prat 1937:I, 434), que queda asentado ya en su primer exponente, el *Lazarillo*, aunque éste presente ciertas diferencias de espíritu con respecto a sus continuadores del siglo XVII:

> Con el *Lazarillo* no estamos aún en el concepto de la picaresca a lo Alemán, en que dos tendencias –la paródica y realista y la doctrinal y teórica– se unen y funden en un contraste sintético. La narración del libro de la época de Carlos V, desnuda e intensa, no se parece a la extensa serie de aventuras y consejos morales de la picaresca del siglo XVII... En el *Lazarillo* es el género, el tono, la nota realista y alegre la que se anticipa a los géneros de burlas, que, más o menos retorcidos y con humorismos amargos en el fondo, se desenvolverán en la generación de Alemán y Quevedo. (Valbuena Prat 1937:I, 429)

No debe pasarse por alto el que Valbuena Prat emplee el término "castellano" en vez de "español" para referirse a la picaresca: de hecho, más adelante volverá a insistir en este aspecto, calificando a Mateo Alemán de "andaluz castellano", y relacionándolo, algo repetido en la obra de Valbuena, con el pesimismo de la generación del 98, generación castellanista por antonomasia:

> La forma breve, intensa, la múltiple visión de estados y tipos, los colores negros de lo que con vistas al noventa y ocho pudiéramos llamar castellanismo esencial, aunque su obra haya brotado de una pluma andaluza. (Valbuena Prat 1937:II, 82)

> Mateo Alemán... era uno de esos andaluces que llevan un alma puramente castellana... Lo que sí es seguro es el contenido senequista de gran número de almas esenciales de Castilla. (Valbuena Prat 1937:II, 85)

En efecto, como puede deducirse de las citas anteriores, Valbuena Prat, como Chabás, no considera al *Guzmán* como una novela a la que se le han añadido artificiosamente digresiones moralizantes, sino como un todo orgánico en el que narración y reflexión se complementan, y deben ser analizados conjuntamente: "Para reconocer el valor del *Guzmán* es indispensable admitirlo tal cual es con su pesimismo esencial, con su doble plano picaresco y ético, con las digresiones al lado del relato novelesco" (Valbuena Prat 1937:II, 88). A esto hay que añadir, además, el estilo de la obra, que como en otras historias precedentes es uno de los elementos destacados: "Alemán es un estilista sobrio y elegante a la vez, de arte perfecto en la colocación y selección de vocablos, en el enlace, en la fuerza expresiva" (Valbuena Prat 1937:II, 88)

Incluso *La Pícara Justina*, la novela picaresca más denostada de toda la literatura española, recibe un trato relativamente benevolente por parte de Valbuena, quien, sin considerarla de hecho una gran novela, sí ve en ella al menos determinados rasgos estilísticos rescatables.

> *La Pícara Justina* no es un libro que revela un tramado novelístico de arte; tampoco es de alabar ni el gusto y la amenidad; el conjunto es pesado y sin gracia; pero posee un gran valor de idioma, no sólo en la curiosidad de las formas leonesas, sino en el reunir de los refranes y frases populares y en algunas verdaderas metáforas ingeniosas y de valor de época. (Valbuena Prat 1937:II, 97)

De lo dicho en las páginas precedentes se habrán podido deducir algunos de los caminos fundamentales de la recepción historiográfica de la picaresca española. En primer lugar, como se señalaba, su inclusión en el canon y sobre todo su elevación hacia los primeros escalones de la jerarquía literaria fue un proceso lento, que sólo comenzó a dar sus frutos en el último tercio del siglo XIX, cuando se empezó a reconocer la picaresca como un "género nacional", español y castizo. El *Lazarillo*, como obra pionera del género, recibió en general una buena parte de la atención historiográfica, aunque su superioridad estética no se estableció hasta finales del siglo XIX, y aun entonces siguió compitiendo por ella con el *Guzmán* y, en menor medida, con el *Estebanillo González* o el *Marcos Obregón*.

8.3.3.- Recapitulación

Las citas acumuladas a lo largo del capítulo habrán demostrado, espero, las razones por las que era coherente y hasta necesario englobar en un mismo capítulo a la

Celestina y al *Lazarillo* y las demás novelas picarescas españolas. Aunque su trayectoria sea distinta, como ya hemos comentado –la de la *Celestina* es una canonización muy temprana; la del *Lazarillo* es más lenta y costosa-, ambos géneros comparten rasgos de forma y contenido que hacen que los historiadores acudan a los mismos tópicos a la hora de presentarlos. No en vano, como se repite en varias ocasiones, la *Celestina* es un antecedente de la picaresca o, mejor dicho, tanto la *Celestina* como la picaresca pertenecen a una tradición común en la que también se integran el *Libro de Buen Amor*, el *Corbacho* o la *Lozana Andaluza*.

Ambos géneros, por otra parte, están relacionados con el concepto de realismo, aplicado a todos ellos en sentido vago, y que se relaciona con su consideración como obras y géneros "típicamente españoles", opuestos al idealismo de géneros extranjerizantes como las novelas de caballería o las novelas pastoriles. A ello ayuda también el lenguaje empleado, que los historiadores no dudan de calificar de "popular" (sobre todo en el caso de la *Celestina* y del *Lazarillo*), y que los acerca al ideal romántico de literatura, mejor cuanto más cercana al espíritu del pueblo.

Otro aspecto común a ambos grupos de obras, y que hemos visto que preocupa especialmente a los historiadores españoles, es el de su dudosa moralidad. Hemos visto cómo algunos autores aceptan que algunas de estas obras son moralmente reprochables, lo que rebaja su valor general pese a sus virtudes estéticas; varios autores sorteaban esta cuestión negando que existiera tal inmoralidad, y afirmando en cambio el carácter ejemplarizante de estas obras; sólo en el siglo XX la cuestión de la moralidad de las obras literarias pierde su peso, de manera que los últimos historiadores estudiados (Romera Navarro, Chabás, Valbuena) no hacen mención de esta cuestión, o bien no la consideran como contrapeso a los valores propiamente literarios.

En resumen, tanto la *Celestina* y sus continuaciones como el *Lazarillo* y la novela picaresca son un ejemplo de obras que se han leído, a lo largo del periodo estudiado, de acuerdo con determinada visión de lo característico español y de lo castizo: su canonización, por tanto, ha estado ligada a la evolución de determinadas características supuestamente constantes de la literatura española (popularismo, realismo, espíritu satírico, etc.), lo que ha contribuido a acercarlas progresivamente al centro de la jerarquía literaria a medida que éstos rasgos se imponían a lo largo del siglo XIX.

8.4.- La lírica renacentista italianizante

Algunos de los autores y géneros que venimos tratando, o de los que vamos a tratar en los apartados que siguen (la épica medieval, el teatro nacional, Cervantes...), son significativos de la visión historiográfica y literaria romántica que impera durante el siglo XIX y principios del XX, por la enorme importancia que los historiadores de la época les conceden, por encima de cualesquiera otros, situándolos así en el centro mismo del canon nacional. En este apartado, sin embargo, nos vamos a ocupar de un grupo de autores que son significativos precisamente por lo contrario: porque la escasa atención que se les otorga en las historias de la literatura de la época evidencia que estos escritores, a los que sin embargo se reconoce cualidades estéticas innegables, no encajaban dentro de las definiciones prototípicas de lo español, lo que, inevitablemente, los alejaba del centro del canon.

En las páginas que siguen se intentará mostrar cómo son recibidos y presentados los primeros autores en introducir la métrica italianizante en España (Boscán y Garcilaso) así como algunos de sus más significativos seguidores (Herrera y Fray Luis). Se comprobará así que los criterios meramente estéticos no son suficientes para explicar por qué unos autores son preferidos sobre otros, ni por qué la valoración de algunos de estos autores se modifica notablemente a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Veremos así que la apreciación de cada uno de estos autores sigue trayectorias distintas en la historiografía literaria del periodo estudiado, por lo que será necesario analizar cuáles son las variables que afectaron a cada uno de ellos.

8.4.1.- Boscán y Garcilaso de la Vega

A Boscán y a Garcilaso de la Vega se debe, como es de sobra conocido, la introducción de la métrica y la estética italianizantes en la poesía renacentista española. Esta innovación, que suponía un giro copernicano con respecto a la lírica –y la épica– tradicional castellana, basada en el ritmo octosílabo, fue recibida ya en su época con cierto escepticismo por parte de algunos de sus contemporáneos (Castillejo es el más conocido de estos opositores). Sin embargo, la utilización del endecasílabo fue rápidamente aceptada, de manera que convivió, en pie de igualdad e incluso de superioridad, con la métrica tradicional española. Garcilaso se convirtió así en un clásico ya en el siglo XVII, y esta situación se mantuvo hasta finales del siglo XVIII, en

que vemos a Velázquez de Velasco proclamarlo como "el Príncipe de la poesía castellana" (Velázquez 1797:59), y a Llampillas alabarlo como "grande ornamento de nuestra poesía" (Llampillas 1789:V, 110) y "padre de la lírica española" (Llampillas 1789:V, 112).

La situación cambia drásticamente con la introducción de los paradigmas historiográficos románticos a comienzos del siglo XIX: la belleza estética clásica, canónica, inspirada en modelos extraños a la propia nación, pierde su validez, y en su lugar se imponen dos principios bien alejados de la poética de Boscán, Garcilaso y su escuela: el principio de nacionalidad –la verdadera poesía nace del espíritu del pueblo en el que se produce– y, derivada del anterior, la preferencia por la poesía popular frente a la culta. Este giro debía necesariamente afectar a la recepción de los principales introductores y defensores de dicha escuela poética, Boscán y Garcilaso, como vamos a ver a continuación.

Efectivamente, aunque el cambio no fue total ni momentáneo, la posición de Garcilaso (y en mucha menor medida, Boscán) como uno de los máximos representantes de la lírica hispánica se volvió frágil y cuestionable, en especial entre los críticos extranjeros –algo menos entre los españoles, sobre todo en la rama liberal de mediados del siglo XIX–. Por ejemplo, Simonde de Sismondi considera sorprendente que la nación española decidiera "doblegarse a trastornar una armonía, en que hallara tantos encantos, adoptando al par un metro contrario en un todo al que había escogido y formado" (Sismondi 1841-2:I, 202); el ginebrino crea además una división crítica que tendrá gran éxito a lo largo de todo el siglo XIX: alaba la forma de la escuela italianizante, que llegó a cotas de perfección nunca alcanzadas anteriormente, pero rechaza el fondo, que es aún más antinacional que la forma:

> En estos versos hay tal armonía en el estilo y tal elegancia en la expresión que bastan para explicar el aprecio, en que tienen los españoles al primer de sus poetas clásicos [Boscán]. Mas sólo la invención, el sentimiento, y las ideas pueden pasar de un idioma a otro; la nación cuya poesía estribe en la armonía y el colorido, no debe esperar ver afianzada la fama de ésta entre los pueblos extranjeros. (Sismondi 1841-2:I, 204)

Garcilaso, como representante más acabado de la revolución italianizante, es más alabado por Sismondi, aunque con ciertos reparos:

> Su delicadeza, su sensibilidad y su imaginación le acercan a Petrarca aún más que al mismo Boscán; pero desgraciadamente se entrega algunas veces a las sutilezas y a los falsos conceptos que equivocan los españoles con el lenguaje de la pasión. (Sismondi 1841-2:I, 205)

Los historiadores españoles, que en muchos otros aspectos siguieron fielmente las tendencias impuestas por el romanticismo alemán, se resistieron en cambio a aceptar esta modificación del gusto en lo referente a la poesía lírica renacentista. Amador de los Ríos, por ejemplo, anota y matiza la opinión de Sismondi, negando que Garcilaso sea un autor formalmente retorcido: se trata en su opinión del "autor el más sencillo, puro y elegante de cuantos han pulsado la lira castellana" (Sismondi 1841-2:I, 227). Además, en su *Historia crítica*, que lamentablemente, como ya es conocido, sólo llega hasta el final de la Edad Media, se refiere en repetidas ocasiones a "la tan aplaudida y definitiva revolución de Garcilaso" (Amador de los Ríos 1861-5:V, VI), en términos siempre positivos. Similar es la postura de otro español, Gil de Zárate, para quien el endecasílabo "le daba infinitas ventajas sobre la versificación más antigua" (Gil de Zárate 1844:I, 82). De esta forma, la perseverancia en mantener los metros nacionales no era más que "obstinación" que podía "retardar una revolución necesaria" (Gil de Zárate 1844:I, 83).

Ni siquiera entre los españoles era Boscán considerado como un gran poeta: su valor era más histórico que estético: "Su gloria, sin embargo, se reduce casi a ser el autor de esta revolución que cambió la faz de la poesía española; pero no le ha acompañado en sus composiciones" (Gil de Zárate 1844:I, 84). En cambio, Garcilaso logró llevar a la práctica la revolución iniciada por Boscán, elevando la poesía castellana a la altura de la latina:

> Despliega una flexibilidad, una dulzura, una armonía inesperadas; y al oírle, los buenos ingenios, los que se interesaban realmente por las glorias nacionales, no echaron ya de menos el habla de los romanos que hasta entonces se había tenido por el único idioma de ser empleado en el lenguaje de los Dioses. (Gil de Zárate 1844:I, 89)

Fernández Espino, veintisiete años después, repite las mismas ideas acerca de ambos poetas: Boscán, pese a no ser un gran poeta, tiene el mérito de haber introducido una revolución necesaria en la poesía española, que luego culminaría Garcilaso:

> A pesar de las reconocidas ventajas de su innovación poética, que resplandecen claramente con solo comparar en sus composiciones la forma antigua con la moderna; a pesar de su no escaso numen y de la fortuna con que acometió la reforma, no habría sido él bastante acaso por sí solo para darle carta de naturaleza en el Parnaso español. (Fernández Espino 1871,302-3)

Garcilaso, por su parte, es un verdadero poeta, que según Fernández Espino –al igual que Gil de Zárate-, se elevó a la altura de los grandes poetas clásicos:

> Esta es la verdadera poesía. Cuando el vate, por ese gran instinto del genio, identifica sus ideas y sentimientos con los del lector en la pintura con que anima sus personajes o cuando le presenta otros afectos, ora delicados, ora nobles, que si no los ha

> sentido hallan viva simpatía en su espíritu y le recrean y arrebatan, entonces, como acontece a Garcilaso, puede decirse que en él reside la divina inspiración de que nos habla Ovidio. (Fernández Espino 1871,315)

Menéndez Pelayo podría ocupar un lugar destacado en esta defensa de la poesía renacentista italianizante, por su admiración de la estética clásica y clasicista; sin embargo, nunca llegó a realizar tal defensa de los poetas italianizantes del Renacimiento español. Hacia Boscán –a quien dedicó varias páginas y que, casualmente, fue el último autor que llegó a estudiar en su *Antología de poetas líricos castellanos*-, presenta una actitud ambivalente: destaca su valor histórico e incluso estético, pero acepta que entrevera aciertos y torpezas, más grandes aún en el caso de sus versos escritos a la manera tradicional castellana (Menéndez Pelayo 1890-1908:X,209ss.); a Garcilaso de la Vega, a quien menciona más veces que a Boscán en el conjunto de su obra, y siempre en tono elogioso, no llegó en cambio a dedicarle un estudio de conjunto, por lo que sólo podemos presumir que habría encontrado en él (petrarquista también, pero sobre todo horaciano), mayores bellezas aún que las halladas en Boscán.

En las historias escritas por extranjeros en la segunda mitad del siglo XX, por su parte, la revolución italianizante seguía observándose con escepticismo, como un ejemplo en el que una nación abandonó su estilo natural, nacido directamente de su espíritu nacional, para adoptar otro traído de una literatura extranjera, sustitución que repugna a los principios literarios del romanticismo, como ya se ha visto. Ticknor recupera y expone más explícitamente aún que Sismondi estas prevenciones contra los poetas italianizantes:

> Su talento poético [de Boscán], a la verdad, no fue de primer orden; pero viendo el estado de postración en que se hallaba la poesía nacional, trató de levantarla, dándole un carácter ideal y formas clásicas como nunca las había tenido antes. Pero para conseguir su fin echó mano de arbitrios que no tenían su base en el genio nacional: tomó por modelos a grandes poetas extranjeros, más adelantados, es cierto, que los que hubiera podido hallar en España, pero que no eran superiores en ninguna literatura más que en la suya propia, y no podía ser un cimiento sólido para fundar sobre él una escuela grande y permanente de poesía española. (Ticknor 1851-6:II, 37)

Incluso en el mejor de los poetas de esta escuela, Garcilaso, la verdadera poesía sólo aparece en contadas ocasiones (por ejemplo, en las églogas), cuando abandona la "imitación servil" y "se pone a escribir como un verdadero español, inspirado por el espíritu nacional característico de su patria y de su siglo" (Ticknor 1851-6:II, 43). De esta manera, según Ticknor, es muy de lamentar que Garcilaso no decidiera continuar por la senda de la poesía nacional, en la que podría haberse elevado aún a mayor altura:

> No cabe duda, sin embargo, que Garcilaso hubiera hecho aún más por sí y por la literatura de su patria si, en lugar de imitar tan completamente a los grandes poetas italianos, que justamente admiraba, hubiera acudido más a menudo a los elementos del antiguo carácter nacional; lo cual, sobre proporcionar más ancho y más noble campo a su genio poético, le hubiera suministrado ideas y formas de composición de que se privó voluntariamente al desechar el ejemplo de los poetas españoles que le habían precedido. (Ticknor 1851-6:II, 48)

Fitzmaurice-Kelly muestra una mayor ambigüedad hacia Boscán y Garcilaso: los alaba y los cuestiona al mismo tiempo. Boscán, por ejemplo, "no era hombre de genio, pero sí de vario talento" que, cuando abandona los metros nacionales y recurre a los italianizantes "es un ser nuevo, aventurero feliz, a pesar de sus torpezas" (Fitzmaurice-Kelly 1901:184). Garcilaso, reconoce Fitzmaurice-Kelly, era un verdadero poeta, "un artista, un poeta de distinción y de cultura" cuya obra "tan trabajada y perfecta, carecía de precedentes en castellano" (Fitzmaurice-Kelly 1901:188). Sin embargo, basar su poesía en la imitación de los extranjeros y en la importación artificial de recursos ajenos rebaja su valor absoluto: "El amaneramiento de Garcilaso carece de vigor, y su eterno dulzor empalaga: el arte se hace notar demasiado... alcanzó la gloria siendo un artista imitativo." (Fitzmaurice-Kelly 1901:189).

El siglo XX comienza por lo tanto con dos posiciones diferentes en la valoración de Boscán y Garcilaso: una, establecida principalmente por los historiadores extranjeros, lamenta que estos poetas –sobre todo el segundo– abandonasen la senda de la poesía nacional, en la que, afirman, habrían obtenido mayores logros; la otra, defendida por los críticos españoles, mantiene a Garcilaso como uno de los poetas más importantes de la historia literaria española, si no el más importante, al menos en la variante culta, pese a reconocer que la forma es en este poeta más importante que el fondo. Ambas tendencias tienen aspectos comunes: ambas reconocen la importancia histórica de la revolución iniciada por Boscán; ambas sitúan a Garcilaso por encima de su amigo y predecesor; ambas aceptan lo obvio: que esta escuela poética tiene su origen en el extranjero, concretamente en Italia, aunque hunde sus raíces más lejos aún, en los poetas de la Antigüedad.

Con el cambio de siglo, ambas tendencias continuaron teniendo sus partidarios, aunque con un reparto diferente: adoptada ya por historiadores españoles la labor de escribir la historia literaria de la nación, fueron los críticos del ámbito conservador los que aceptaron y continuaron la teoría romántica hasta entonces defendida por los extranjeros, mientras que los más próximos a tendencias liberales o progresistas

prefirieron, por lo general, exaltar la figura de Garcilaso hasta situarlo de nuevo –si es que alguna vez había dejado de estarlo– en el centro del canon.

Al primer grupo pertenecen autores como Risco, Salcedo Ruiz o, sobre todo, Jünemann o Cejador y Frauca. Risco, por ejemplo, alterna grandes elogios ("Son notables en ella [en la égloga primera] la suavidad del sentimiento, al que corresponde también la fluidez y elegancia de la versificación y del lenguaje", Risco 1927:77) con veladas críticas ("Tal vez sea pesado en las narraciones" , Risco 1927:77; "algunos la han tildado [a la *Oda a la flor de Gnido* de algo amanerada y empalagosa", Risco 1927:77). Salcedo Ruiz, por su parte, se muestra inmisericorde con Boscán:

> Boscán tiene indiscutiblemente una importancia extraordinaria en la historia de la poesía española; él fue quien abrió el cauce toscano, por donde honda, caudalosa y cristalina había de ir la corriente poética castellana... pero era mal poeta, ingrato al oído y nada fácil. Como Cervantes, en prosa fue admirable, como lo acredita la traducción de *El cortesano*; pero en verso, fuera de algunos momentos felices de inspiración, menos que mediano. (Salcedo Ruiz 1910:245)

Con Garcilaso, en cambio, recurre a la ya tan utilizada división del fondo y la forma: en el primer es criticable, poco nacional, poco poeta; en lo segundo no tiene rival:

> En cuanto al fondo, las *poesías* de Garcilaso no son de primera línea; tomando por modelo a los antiguos clásicos y a los modernos italianos, nuestro gran poeta derrochó su soberano ingenio en imitaciones, en asuntos pastoriles, en celebrar a sus amigos, sin mirar casi nunca frente a frente a la naturaleza y a la vida. (Salcedo Ruiz 1910:248)
>
> ...si por el fondo de sus composiciones cabe hacerle reparos, por la forma no hay más que posternarse y admirarle. La lengua castellano en los labios y en la pluma de Garcilaso es música que regala los oídos y se mete dulcemente en el alma: oyendo sus versos, no se atiende a lo que dicen, sino a la manera de decirlo; el encanto está en las palabras, no en las ideas. (Salcedo Ruiz 1910:248)

A la misma división recurre otro crítico más extremista en sus planteamientos ideológicos e historiográficos: Jünemann, para quien, en efecto, la influencia de la escuela italianizante fue al mismo tiempo beneficiosa y perjudicial -aunque más lo segundo que lo primero, aclarará más tarde-: "benéfica para la forma de la poesía castellana; maléfica para su fondo" (Jünemann 1913:30). Y ni aun en el apartado formal reconoce Jünemann la superioridad que otros historiadores españoles habían reconocido en Garcilaso:

> ...adolece hasta su forma de frecuentísimas flojedades, insulseces, vulgaridades, pasajes de mala prosa. Están en él como en incesante pugna la lengua poética y la prosaica... Harto más funestos y más difíciles de evitar que los prosaísmos, son los otros defectos de Garcilaso: el conceptismo y la declamación melódica y altisonante. (Jünemann 1913:31)

Cejador y Frauca, por su parte, insiste en acentuar los aspectos negativos de la reforma italianizante, que hizo que los poetas abandonaran la senda de la poesía "castiza", verdadera, nacional:

> Fue, sin embargo, dañosa la introducción, porque todos los poetas que con él se entretuvieron hubieran podido hacer obras mucho mejores si se atuvieran a los metros castizos. Otro tanto se diga de sonetos, tercetos y octavas, estrofas artificiales todas, que plagaron nuestro parnaso y le llenaron de afectación y de obras de pura técnica. No hay cosa más artificial, fría y hasta aovillada que un soneto. (Cejador y Frauca 1915-22:II,68)

Ni siquiera Garcilaso, el supremo hacedor de la conversión al endecasílabo, logra que Cejador se plantee ni por un momento los posibles efectos benéficos del cambio: Garcilaso es un buen poeta, sí, pero mejor aún habría sido si se hubiera dedicado a escribir a la manera de los poetas tradicionales españoles:

> Este es el juicio, severo acaso para los pagados de la pura erudición; pero que brota de los hechos mismos y de lo que el común de los lectores sienten al leer hasta las más delicadas composiciones de Garcilaso, que no podemos menos de exclamar: '¡Lástima de poeta, que se entretuvo y malgastó tan lindo ingenio en fríos lirismos y en lirismos afectados!' (Cejador y Frauca 1915-22:II,69)

La causa de este rechazo es doble: por una parte, como ya apuntaba más arriba, no es una literatura nacional, es decir, nacida del espíritu español, lo que la hace perder aquellas cualidades formales y de contenido que adornan a los poetas tradicionales castellanos ("Carece del nervio, del realismo, del color y de la sinceridad, cualidades propias del alma española", Cejador y Frauca 1915-22:II,73); pero además, incluso aunque hubiera continuado escribiendo en la métrica y los géneros tradicionales, Garcilaso habría seguido siendo un poeta culto, erudito, y esto lo habría situado igualmente en pie de inferioridad con respecto a la poesía popular, que es, según Cejador y Frauca, siempre más nacional que la poesía culta, más pendiente de las influencias extranjeras:

> Quiso romper enteramente con la tradición e hizo bien en lo que toca a la poesía erudita, la única que él entendía; pero menospreciando la popular, como su antiguo pariente Santillana, no hizo obra nacional, sino de pura imitación seudoclásica. (Cejador y Frauca 1915-22:II,73)

Frente a esta postura conservadora y casticista, los historiadores liberales y progresistas de la primera mitad del siglo XX, más alejados de la tradición romántica, no tienen problema en reconocer la belleza estética, además de la importancia histórica, de las obras de Garcilaso, ni de la escuela italianizante en general: la revolución poética era necesaria, y supuso una elevación de la poesía cancioneril anterior. Así lo ve Romera Navarro:

> El mérito singularísimo de este "gentil caballero de Barcelona" está en haber comprendido antes que nadie la necesidad de renovar la poesía frívola y adocenada que vemos en los *Cancioneros* de su tiempo, y en proponerse levantar su tono con la imitación de la alta lírica del Renacimiento italiano. (Romera Navarro 1928:133)

De hecho, en opinión de este historiador, "en la suprema magia del estilo, sólo Góngora le iguala" (Romera Navarro 1928:138). La comparación no es en absoluto trivial: Góngora era otro de los autores anatematizados por la historiografía literaria romántica –como autor culto, alejado del pueblo, esotérico, antinacional-, y situarlo como uno de los poetas más significativos (aun cuando se singularice, una vez más, del elemento formal) supone una trasgresión de la tradición literaria establecida durante el siglo XIX. Resulta igualmente significativo que Valbuena Prat niegue una de las principales acusaciones de los críticos conservadores contra Garcilaso: la de ser un autor antinacional:

> La reforma de Garcilaso en la métrica representa algo más esencial en el estilo italiano que las imitaciones de asuntos de la escuela alegórica de nuestro siglo XV. Con Garcilaso, y ya en forma más modesta en los intentos de Boscán, se entra en una poesía que por su ambiente, la forma de composición y la misma métrica entra en las formas italianizantes universales. Pero no por eso deja de ser Garcilaso un poeta esencialmente nacional, y aun particularmente toledano, dentro de la forma elevada y apartada de colorismo local del Renacimiento. (Valbuena Prat 1937:I,436)

No utiliza Valbuena la comparación de Romera Navarro entre Garcilaso y Góngora, pero sí otra igualmente simbólica, relacionándolo con Rubén Darío, otro reformador de la poesía castellana de gran importancia histórica pero que, estéticamente, tampoco es del gusto de la crítica casticista:

> En las composiciones dentro de la métrica italiana es donde Garcilaso ha llegado a un punto decisivo en la lengua poética de Castilla. Garcilaso, como más tarde Rubén, aparece en un momento decisivo de cruce de influencias. (Valbuena Prat 1937:I, 451)

La trayectoria de la recepción Garcilaso se completa así en un punto similar al que empezara antes de producirse el vuelco crítico del Romanticismo –que afectó más, es cierto, a su valoración en el extranjero que en España-: su lugar, al menos en la historiografía progresista, es el de uno de los más altos poetas del canon literario español; y ello pese a que, como recuerdan insistentemente los historiadores extranjeros, y más tarde, ya en el siglo XX, los conservadores, su estética no es nacional, sino extranjerizante, y su poesía se encuentra bien alejada de la línea popular preferida por estos críticos.

8.4.2.- Herrera "El Divino"

Fernando de Herrera fue uno de los continuadores de la transformación poética llevada a cabo por Boscán y Garcilaso; prueba de ello son sus *Comentarios* a las poesías de Garcilaso, o su obra poética, en la que existen elementos comunes así como divergencias con dichos poetas. La crítica contemporánea fue generosa con Herrera, dándole el apodo de "El Divino", y su fama continuó firme durante todo el siglo XVII el siglo XVIII. Su nombre aparece por ejemplo vinculado en pie de igualdad a las de Garcilaso de la Vega o Fray Luis de León en las obras de Velázquez de Velasco (1797:63) o del Abate Llampillas (1789:V, 114), aun con ciertas precauciones en el caso del primero.

Cabría esperar que al comenzar el siglo XIX la recepción de Herrera se viera afectada por el mismo escepticismo hacia la poesía italianizante renacentista que apuntábamos en el apartado anterior, al menos en los historiadores extranjeros; algo así parece entreverse, por ejemplo, en la siguiente aclaración de Sismondi: "ha sido puesto a la cabeza de los poetas españoles más bien por espíritu de partido que por un sentimiento justo de su mérito" (Sismondi 1841-2:I, 216), o cuando afirma que "el afán que muestra por la elevación le hace frecuentemente hinchado" (Sismondi 1841-2:I, 246). Y sin embargo, más adelante cederá a la altísima consideración en que los españoles tienen a Herrera al afirmar que "Herrera es el poeta lírico de España por excelencia" (Sismondi 1841-2:I, 246).

Amador de los Ríos, quien anota esta parte de la historia de Sismondi, introduce además ya en la primera mitad del siglo algunos de los tópicos críticos que veremos repetirse a lo largo de todo el siglo XIX: Herrera, máximo representante de la llamada "escuela sevillana", es presentado como un poeta "exuberante", con la grandilocuencia atribuida tradicionalmente –por su contacto con los árabes, según la explicación romántica de comienzos del XIX– a los poetas meridionales de toda época (Lucano, Juan de Mena, Góngora...), aunque sin llegar a caer en los excesos que los rebajan o incluso los sitúan en la "heterodoxia literaria": "La afectación de Herrera no es nunca la hinchazón de Góngora y sus secuaces, no es esa algarabía de pésimo gusto, que introdujo el gran poeta cordobés por desgracia en nuestra poesía" (Sismondi 1841-2:I, 378)

Teniendo en cuenta este punto de partida a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, la evolución de la recepción de Herrera en las historias de la literatura española puede definirse como un suave y progresivo declive o alejamiento del centro del canon:

los románticos, por lo general, lo mantuvieron en el puesto de honor en el que lo habían situado sus contemporáneos, coincidiendo con Sismondi en situarlo entre los mejores poetas líricos de la literatura española; sólo a comienzos del siglo XX, y en ciertas obras críticas, se aprecia que Herrera ha perdido ese favor supremo, deslizándose hacia un segundo plano, por detrás de otros autores contemporáneos como Fray Luis o Garcilaso –que a mediados del siglo XIX, como veremos, era considerado igual o inferior en méritos poéticos a Herrera, como vamos a ver–.

Existen varios motivos que explican que Herrera fuera mejor valorado por los románticos que el propio Garcilaso: en primer lugar, la obra poética del segundo es esencialmente amorosa; la del primero, además, contiene cantos patrióticos y religiosos. Garcilaso era siempre refinado y apacible; la retórica exaltada y ampulosa de Herrera caía mejor con los planteamientos estéticos románticos, quienes se olvidan un tanto, en este caso, del carácter culto de sus poesías.

Las alabanzas exaltadas de Herrera, convertidas en buena medida en lugares comunes, se repiten en los historiadores de mediados del siglo XIX: para Gil de Zárate, por ejemplo, "Herrera es el primero que ha enseñado a sacar del verso endecasílabo todo el partido de que es susceptible" (1844:I,123), mientras que para Ticknor es uno de "los dos poetas líricos más insignes que ha producido la España" (1851-6:III,190) –el otro es Fray Luis–. Para Revilla y Alcántara, por su parte, "Herrera revistió el lenguaje poético de una grandeza y sonoridad incomparables y de una entonación majestuosa y poderosísima, con lo cual prestó un señalado servicio a nuestra lengua" (1872:II,414). Fernández Espino, por su parte, dedica varios párrafos a exaltar la figura de Herrera como poeta, y otro más a refutar las (falsas) acusaciones formuladas contra él por la crítica –que, como hemos visto, son difíciles de encontrar en la historiografía de la época-:

> No ha faltado quien procurase empequeñecerle tachándole de amanerado y redundante, de prolijo y desmayado en algunas locuciones, de ocuparse, aún más que en su pasión, en la manera artística de pintarla; y finalmente, considerándole por lo general exuberante en la dicción, frío en los conceptos, y por esta causa iniciador del culteranismo de Góngora en algunas de sus poesías amorosas. A tal extremo ha llegado la injusticia de la crítica. (Fernández Espino 1871,718)

Menéndez Pelayo, por su parte, al tratar de "Hernando de Herrera" como traductor no se resiste a hacer una breve crítica de su obra como poeta, afirmando que "no sé cuál de los poetas españoles se pueda con más razón leer como maestro, en que

así guarde sin descaecer la igualdad y alteza de estilo" (Menéndez Pelayo 1952-3:II,208), y más adelante:

> Nadie nos excede en admiración a aquel sublime ingenio de estro tan levantado y poderoso, comparable con los primeros líricos de todos tiempos y países y sólo inferior en nuestro Parnaso (perdone el fanatismo sevillano) al cantor de la Vida del cielo y de la Noche Serena. (Menéndez Pelayo 1952-3:II,210)

Estos elogios del santanderino son el reflejo además, como él mismo indica, del ambiente general de exaltación del poeta sevillano, encabezado por figuras románticas tan representativas como Martínez de la Rosa o Lista, que actualizaron el interés por su obra poética. En la misma línea de admiración casi ilimitada continúa también el *Compendio* de Rodríguez Miguel, quien cree que "puede asegurarse no manejó ninguno el verso endecasílabo con la soltura, majestad y gracia que él lo hizo" (1892:275). Estos elogios, que resplandecen aún más si se tiene en cuenta la relativa frialdad con la que recibían la obra de Garcilaso, se prolongan también a comienzos del siglo XX, cuando Fitzmaurice-Kelly exclama, al tratar del poeta sevillano: "¡He aquí por fin un verdadero poeta!" (Fitzmaurice-Kelly 1901:234).

A partir de este punto, comienzan a surgir voces discordantes que rebajan progresivamente la importancia de Herrera en el panorama de los poetas renacentistas españoles. Por ejemplo, Cejador y Frauca, en contra de todos los críticos anteriores –y en cambio mostrando una absoluta lealtad a sí mismo– prefiere los versos de estilo tradicional castellano a los escritos en la nueva métrica italianizante:

Cuando versifica a la italiana se advierte la frialdad y desleimiento, lo despacioso y enrevesado, las cualidades que siempre acompañaron al endecasílabo trasportado de Italia en todos nuestros clásicos: tal es la razón del cansancio que causan en el lector. Pero cuando echa mano de metros castellanos, tal cansancio desaparece con el desaparecer de los tropiezos que antes hallábamos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,93)

Por su parte, Hurtado y Palencia, que por lo general suele optar por el continuismo con las tendencias críticas imperantes, muestra también cierta prevención contra Herrera, o al menos contra ciertos aspectos de su obra. Así, aunque admite que "nunca se cuidó tanto el lenguaje poético en cuanto al número y valor musical del verso", considera que "sus poesías amorosas... resultan monótonas para el gusto moderno, pues son siempre el variaciones sobre el mismo tema de psicología amorosa" (Hurtado y Palencia 1921:363), y que:

> Herrera, aunque muy cuidadoso del lenguaje poético... no evitó ciertos defectos de forma (propios de su época) que menoscaban con alguna frecuencia sus poesías, y particularmente asonancias entre consonantes, que deslucen su obra. (Hurtado y Palencia 1921:366)

No se puede afirmar, obviamente, que las alabanzas a la obra de Herrera desaparezcan en las historias de la literatura española del primer tercio del siglo XX; pero su relevancia general se reduce ostensiblemente, reduciéndolo a ser el mejor representante de una determinada escuela, llámese andaluza, sevillana o herreriana, caracterizada por la ampulosidad, la exaltación y la grandilocuencia. Así, por ejemplo, para Romera Navarro, Herrera es ante todo un poeta patriótico, en el que "la entonación grandilocuente, llena de pompa y majestad, ha caracterizado su estilo, llamado *herreriano* e imitado por otros poetas" (Romera Navarro 1928:163). Juan Chabás, por su parte, compara su poética con la de otros coterráneos suyos –recordemos que en la introducción de su obra Chabás insistía en los diversos caracteres atribuibles a las distintas regiones españolas, que se manifiestan también en su literatura:

> ...es indudable que en la mayoría de los poetas andaluces distínguense algunas cualidades que en su conjunto pueden distinguir una escuela; son éstas: la riqueza y virtud de las metáforas, la pompa del estilo, y la agudeza, a las veces rebuscada, de la expresión. (Chabás 1933:28)

Para Valbuena Prat, que cierra este estudio, Herrera sigue siendo, como par Chabás o Romera Navarro, un poeta de su escuela y de su tierra; pero es además, significativamente, un poeta de transición entre dos escuelas de distinto signo: la petrarquista de Garcilaso y la culterana de Góngora; frente a ambos colosos, Herrera queda de esta manera empequeñecido, en segundo plano, aunque se le sigan reconociendo sus virtudes como poeta:

> Herrera, gran poeta en lo fino y lo ampuloso, expresión de la modalidad sevillana en nuestra lírica, culto seleccionador de vocablos, erudito intérprete de construcciones latinas en nuestra lengua, brillante e imaginativo, es el puente necesario entre la escuela de Garcilaso y el culteranismo. (Valbuena Prat 1937:I, 473)

El descenso de la estimación de Herrera en las historias literarias de los siglos XIX y XX no es por lo tanto, como se ha podido ver, brusco ni brutal: en ningún momento cae el poeta sevillano al círculo de los excluidos o repudiados. Su tono patriótico y vehemente –sobre todo, por supuesto, en las composiciones heroicas– le atrajo la admiración de los críticos románticos, y el respeto de todos los historiadores posteriores, incluso aquellos que mostraron preferencias por autores como Garcilaso, Fray Luis o Góngora; pero ya no se escuchan, en los años 20 y 30 del siglo XX,

afirmaciones como las de Sismondi o Fitzmaurice-Kelly. El tiempo de Herrera ha pasado: ya no es el príncipe de la poesía española, sino uno más (uno de los grandes, eso sí) dentro del grupo de los poetas renacentistas de segunda fila.

8.4.3.- Fray Luis de León

La figura de Fray Luis de León, máximo representante de la "escuela salmantina" –como Herrera lo era de la sevillana– ocupa un lugar fundamental en la historia de la poesía española desde el momento en que Quevedo publicó su obra en 1631 como antídoto contra la invasión culterana. Su estilo reposado y sus influencias clasicistas lo hicieron también objeto de la admiración de los críticos dieciochescos, que lo consideraron igualmente como un ejemplo de pureza expresiva y como uno de los más destacados poetas de la literatura española. Así, por ejemplo, el Abate Llampillas lo sitúa por encima de Garcilaso y los demás poetas de su escuela al afirmar que "aún elevó a mayor altura la lírica española el incomparable Fray Luis de León" (Llampillas 1789:V, 113), y Velázquez de Velasco coincide con él al alabar la obra poética de Fray Luis:

> Por entonces floreció Fray Luis de León, a quien no sólo nuestra lengua, sino también nuestra poesía debe en gran parte la altura a que llegó en esta edad. Un genio superior cultivado con el conocimiento de las lenguas sabias, condujo felizmente a nuestro poeta por las sendas más difíciles del Arte. (Velázquez 1797:64)

Con la llegada del nuevo siglo, y la introducción en la crítica y en la historiografía literaria del pensamiento romántico, podría haberse esperado que un poeta que personifica la serenidad y el equilibrio clásicos cayera en desgracia, o al menos que se atenuase su importancia; esto no sucede, sin embargo, en el caso de Fray Luis, ni a comienzos del siglo XIX ni en ningún momento entre 1800 y 1939: en las páginas siguientes sólo se encontrarán encendidos elogios por parte de críticos liberales, conservadores, progresistas, y la única causa de disputa es si la poesía es superior o inferior a la prosa del propio Fray Luis.

Vemos así por ejemplo cómo Simonde de Sismondi, pese a sentirse alejado de la inspiración católica del poeta, lo denomina "el último de los grandes poetas, que ilustraron el siglo de Carlos V" (Sismondi 1841-2:I, 249). Naturalmente, Amador de los Ríos, al traducir y anotar su obra, no puede sino asentir, y amplificar esta afirmación del historiador ginebrino apuntando que, además de un gran poeta, fue también uno de los más grandes prosistas:

> Fray Luis dio al estilo prosaico una elevación desconocida hasta entonces... *Los nombres de Cristo* y *La Perfecta Casada*, obras escritas en prosa, están sembradas de estas dotes preciosísimas, y son una fuente purísima de moral, de aquella moral en que tan empapado estaba el virtuoso corazón de nuestro poeta. (Sismondi 1841-2:I, 273)

Fray Luis también es considerado por Gil de Zárate como "uno de aquellos pocos poetas que con medios sencillos sabe producir grandes efecto" (1844:I, 102), un heredero de Horacio –veremos reaparecer esta relación entre el poeta latino y Fray Luis constantemente a lo largo del siglo-, aunque "cuando le falta la inspiración, decae lastimosamente, es prosaica y sin color alguno, pero siempre hay en su lenguaje una suavidad, una unción que atrae y embelesa" (Gil de Zárate 1844:I, 103)

No todos los historiadores extranjeros se sienten tan lejanos de Fray Luis como Sismondi, pese a no compartir el catolicismo que inspira su obra. Para Ticknor, por ejemplo, Fray Luis no sólo es un gran poeta, sino también uno fundamentalmente nacional, aunque para ello tenga que situar sus composiciones en metros tradicionales por encima de aquellas escritas según la tendencia italianizante:

> Fray Luis de León tenía el alma enteramente hebrea, y su entusiasmo se enciende constantemente con la Sagrada Escritura; pero no por eso deja de ser nacional y patriótico, casi todas sus mejores composiciones están escritas en el antiguo metro castellano, con una pureza clásica, con un vigor y exactitud desconocidos antes en la poesía española, y al que pocas veces ha llegado después. (Ticknor 1851-6:II, 182)

Fray Luis de León será considerado incluso como el principal poeta de la lírica española por los historiadores de la época. Así, Fernández Espino, quien una vez más lo compara con Horacio, a quien, dice, supera por su inspiración cristiana: "¿quién, entre todos los escritores ascéticos, así como entre los poetas podrá negarle preeminente lugar al Maestro Fray Luis Ponce de León?" (Fernández Espino 1871,587). Para Revilla y Alcántara es difícil distinguir qué es mejor, si la prosa o la poesía: "Si en este concepto [como poeta] ocupa un lugar preminente, no merece ocuparlo menor entre los prosistas ascéticos de su tiempo" (Revilla y Alcántara 1872,II, 706). Y sin embargo, no siempre acertaba el poeta salmantino:

> Algunas veces, sobre todo cuando le falta inspiración, decae nuestro gran poeta y se presenta prosaico y sin color alguno; pero bien puede asegurarse que sus defectos son hijos de sus mismas virtudes, y que sus poesías se leerán siempre con entusiasmo. (Revilla y Alcántara 1872:II, 401)

Rodríguez Miguel comparte con Revilla y Alcántara el equilibrio en su valoración de la poesía y la prosa de Fray Luis: sobre la segunda afirma que "las obras en prosa castellana son y serán eternos modelos en sus respectivos géneros" (Rodríguez

Miguel 1892,238-9); sobre la primera, se remite a lo que otros críticos han afirmado sobre "el príncipe de los vates españoles":

> De Fray Luis como poeta, es tanto lo que hay que decir, que más que nuestro propio juicio emitiremos el que eminentes críticos han formado del príncipe de nuestros vates, y el mejor de los líricos del mundo, según Rousselot. (Rodríguez Miguel:1892,246)

Menéndez Pelayo, que por esta época comenzaba a desarrollar su labor filológica, fue otro gran admirador de Fray Luis de León, a quien le acercaban tanto su temática religiosa como su estética clasicista, y más concretamente horaciana. Efectivamente, aunque no llegó a ocuparse de Fray Luis en su *Antología de Poetas Líricos*, sí que le dedicó un apartado en su estudio sobre la mística en España, donde expresa muy a las claras esta admiración:

> ¿Quién me dará palabras para ensalzar ahora, como yo quisiera, a Fr. Luis de León? Si yo os dijese que fuera de las canciones de San Juan de la Cruz, que no parecen ya de hombre, sino de ángel, no hay lírico castellano que se compare con él, aún me parecería haberos dicho poco. Porque desde el Renacimiento acá, a lo menos entre las gentes latinas, nadie se le ha acercado en sobriedad y pureza: nadie en el arte de las transiciones y de las grandes líneas, y en la rapidez lírica; nadie ha volado tan alto ni infundido como él en las formas clásicas el espíritu moderno. (Menéndez Pelayo 1881a:94)

Como apuntábamos más arriba, el siglo XX no trajo consigo un deterioro de la imagen de Fray Luis, ni entre los historiadores próximos al liberalismo, ni entre los conservadores, ni tampoco entre los críticos más progresistas, los institucionistas o cercanos al institucionismo, que podían, quizás, haber encontrado difícil comulgar con la obra de un poeta católico. Un atisbo de esta prevención –presente en Sismondi, como hemos visto– parece asomar en Fitzmaurice-Kelly, quien después de situarlo "entre los maestros de la prosa castellana" (1901:240) se lamenta de que:

> La profesión religiosa de fray Luis acorta el número de temas que le son lícitos; su fidelidad a la tradición y su menosprecio de la fama, constituyeron para él otros tantos obstáculos; con todo, en los límites que trazó, es el más perfecto de los poetas líricos de que puede gloriarse España. (Fitzmaurice-Kelly 1901:241)

También Cejador y Frauca considera que Fray Luis "fue tan grande prosista como poeta, y no puede apartarse del grupo de los míticos, de los cuales fue el último del glorioso reinado de Felipe II" (Cejador y Frauca 1915-22:III,48); e insiste en que su superioridad sobre su principal modelo, Horacio, nace de la superioridad intrínseca de su inspiración cristiana sobre la inspiración epicúrea del original:

> Es fray Luis horaciano en el gusto y corte de su decir; pero en lo hondo de sus poesías ya no apunta aquella irónica sonrisa del escéptico y desengañado, del epicúreo,

> que en su dorada medianía se aovilla cual gatita egoistona para saborear la placidez que de la vida pueda aquilatar con mano codiciosa; antes destella, sin nubecilla alguna que la empañe, la sosegada paz del alma cristiana, que tiene en poco la arrebatada barahúnda de las cosas todas criadas y se levanta sobre ellas en alas de sublimes esperanzas, que asientan en la inconmovible roca de la palabra de Dios. (Cejador y Frauca:III,55)

Para Hurtado y Palencia Fray Luis es también "sin disputa, el más grande de nuestros líricos y uno de los mayores de todas las literaturas, en sentir de propios y extraños" (Hurtado y Palencia 1921:351); y definen su poesía en estos términos:

> La poesía de fray Luis es arcaica y sencilla, sobria y no pocas veces desaliñada en la forma, pero se adentra en el alma; su nota característica es la del dolor, la angustia del alma desterrada, que suspira por la Patria celestial y siente la nostalgia de aquella. (Hurtado y Palencia 1921:353-4)

Prácticamente nada nuevo añadirán los historiadores de los años veinte y treinta: Romera Navarro insiste por ejemplo en denominar a Fray Luis "el Horacio Cristiano", y en alabar tanto su poesía como su prosa:

> Tan incomparable como la melodía de los versos, es la sencillez, esa clásica sencillez que producen la moderación, el buen gusto y la técnica perfecta. Daba fray Luis su valor a la forma. En verso y en prosa era escritor reflexivo, esmerado, que seleccionaba los pensamientos, los vocablos, al disposición de la frase, como artífice que labrase en oro. (Romera Navarro 1928:152)

También para Juan Chabás, Fray Luis está "entre los mejores de nuestros líricos y aun de aquellos que más puramente lo fueron":

> Sus poesías... tienen a la vez un sentido de tan gran sencillez, de emoción directa y de meditabundo pensar, que estas *obrecillas*, como el poeta las llamaba, han sido pocas veces superadas por poetas españoles, pues vienen a reunir dos cualidades bien raras de la poesía castellana: la pureza armoniosa y ponderada de la forma, con la sinceridad y la profundidad estrictamente líricas del sentimiento. (Chabás 1933:28)

La historia de Valbuena Prat, por su parte, presenta a Fray Luis como un modelo acabado en todos los géneros literarios: "Fray Luis en verso es el creador de cumbres de belleza. En prosa es, a la vez, el acierto y la doma constante de un estilo" (Valbuena Prat 1937:I, 504). Además, lo relaciona, aunque de pasada, con un movimiento histórico que tiene una gran importancia en la historia de Valbuena: el Erasmismo:

> En las letras, la figura de fray Luis de León representa de un modo acabado el renacimiento religioso de su generación y estilo. Profundamente católico, pero con una libertad de iniciativa y una independencia de criterio que le hacen entroncar con el erasmismo, no era un destructor sino un constructor poderoso; una de las más grandes figuras sintéticas del momento de consolidación nacional de una compleja cultura. (Valbuena Prat 1937:I, 480)

En definitiva, Fray Luis de León se sitúa, sin discusión, en el centro del canon lírico español, no sólo del Renacimiento, sino de cualquier época; los vaivenes y evoluciones de la historiografía literaria no le afectan: el Horacio español, como casi unánimemente se le considera, es declarado por todos como uno de los principales poetas de la historia literaria española, aunque su temática se ciña casi estrictamente al ámbito de lo religioso y aunque, en opinión de algunos historiadores, caiga en ocasiones en el prosaísmo.

8.4.4.- Recapitulación

La trayectoria de la recepción de los cuatro autores estudiados en este apartado durante el siglo XIX y primer tercio del XX es distinta, pese a que, en sentido amplio, todos ellos pueden englobarse dentro de la escuela italianizante de la lírica renacentista: en el caso de Boscán, todos los historiadores reconocen su importancia histórica, pero casi ninguno le concede verdadero valor poético, de forma que nunca pasa de ser un precursor de segunda o tercera fila frente a los grandes poetas de la época; Garcilaso, por su parte, comienza el siglo XIX perdiendo, al menos en la opinión de los historiadores extranjeros, la posición de preeminencia que había mantenido durante los dos siglos anteriores, pero a medida que transcurre el siglo lo va recuperando, de manera que en las primeras décadas del siglo XX sólo los historiadores conservadores continúan lamentándose de que renunciara a los metros nacionales para abrazar los italianos.

El caso de Herrera es, en cierto modo, inverso al de Garcilaso: sus virtudes como poeta (sobre todo como poeta patriótico y heroico) fueron exaltadas sobre todo por los historiadores románticos, que lo consideraron como uno de los principales poetas de la literatura española; el primer tercio del siglo XX, en cambio, rebajó un peldaño su estimación, colocándolo entre los grandes poetas del Renacimiento, pero no en el grupo de los escogidos. A este grupo, en cambio, sí pertenece de forma continua y no discutida Fray Luis de León, considerado unánimemente como uno de los autores fundamentales del canon literario español, tanto en su faceta de poeta como de prosista.

Existen varias razones que pueden explicar estas diferencias de valoración y evolución entre estos cuatro poetas: en primer lugar, la temática amorosa o erótica a la que dedicaron principalmente sus versos Boscán y Garcilaso no era considerada tan propiamente nacional como, por ejemplo, la épica o la religiosa; Herrera y Fray Luis se encontraban por lo tanto, pese a ser autores cultos, más cerca de representar el alma

nacional que los anteriores. Por otra parte, mientras que la inspiración de Boscán y Garcilaso era clara y directamente extranjera (concretamente italiana), y aunque también se reconocen en ellos influencias clásicas, en el caso de Fray Luis sus fuentes son primordialmente latinas, y en especial horacianas; así, mientras que lo latino es asumible como propio –puesto que la literatura española tiene una innegable tradición latina-, lo italiano (como extranjero) no lo es, lo cual pudo contribuir a que se viera a los poetas introductores de la lírica italianizante como traidores a la tradición.

A comienzos del siglo XIX, tras la introducción del paradigma romántico, Herrera, Garcilaso y Fray Luis compiten por ser considerados como el "Príncipe de los poetas líricos españoles": para los extranjeros lo serán Herrera y Fray Luis; para los españoles, Garcilaso se sitúa a si misma altura. Cuando finaliza el periodo analizado en este estudio, Garcilaso y Fray Luis comparten el centro del canon lírico español, mientras que Boscán y Herrera se sitúan en un segundo plano, pese a su importancia histórica reconocida.

8.5.- El teatro nacional del Siglo de Oro

El teatro del Siglo de Oro, también denominado "teatro nacional", es, como hemos venido advirtiendo hasta aquí, uno de los elementos fundamentales en la configuración romántica del canon literario español[241]. Este teatro, al igual que el inglés, servía a la crítica romántica, encabezada por Schlegel, para contraponer dos modelos literarios y artísticos diversos: el clásico, ejemplificado por la literatura grecolatina, y el romántico, cuyos modelos son el teatro inglés, fundamentalmente Shakespeare, y el español, personificado en la figura de Calderón. Al primer tipo de literatura –singularmente, al primer tipo de teatro– cabe aplicar las reglas de la *Poética* de Aristóteles; el segundo, en cambio, decían los románticos, era un tipo diverso de literatura, y por tanto no debían aplicarse las mismas reglas ni debía ser juzgado de acuerdo con los mismos parámetros.

Ni que decir tiene que este teatro no despertaba la misma admiración entre los críticos neoclásicos, quienes lo consideraban una degeneración del gusto clásico, una perversión del género dramático. Esta es por ejemplo la opinión de Velázquez, que representa a pies juntillas los presupuestos del neoclasicismo francés a este respecto:

> Lope fiado de su prodigiosa facilidad en el decir, y del río suave, y blando de su elocuencia, despreció las reglas del teatro, que nos dejaron los antiguos, desterrando de sus comedias la verosimilitud, la regularidad, la propiedad, la decencia, el decoro, y en una palabra todo cuanto concurre a sostener la ilusión de la fábula, y a desempeñar el principal fin del poeta dramático. (Velázquez 1797:107)

Otros historiadores dieciochescos, en cambio, llevados probablemente por su espíritu patriótico y su afán de contradecir las críticas extranjeras, sobre todo italianas, contra la literatura española, alcanzan a descubrir virtudes en la obra de Lope de Vega y sus seguidores, aunque entreveradas, eso sí, con errores y monstruosidades. Éste es el caso por ejemplo del Abate Llampillas, quien por una parte reconoce que la obra de Lope contiene equivocaciones, pero también grandes virtudes, la principal de las cuales –y en esto se advierte ya un precedente de la teoría romántica– consiste en haber fundado un nuevo género dramático:

> No desapruebo la imparcialidad con que se confiesan los muchos defectos de que abundaron Lope de Vega y otros célebres poetas cómicos españoles de aquellos

[241] Por ello mismo, ha sido también uno de los aspectos más estudiados por los investigadores de la historiografía literaria española. Valga mencionar, por ejemplo, los artículos de Oleza (1995), Senabre (1998), Pedraza (2001) o Pozuelo Yvancos (2002b) o la monografía de García Santo-Tomás (2000) sobre la formación del "mito" de Lope de Vega.

> tiempos... pero sería mayor interés del teatro, con gloria inmortal de nuestra nación, que en lugar de gastar el papel en declamaciones rancias contra las comedias españolas y de sacar al público algunos pedazos ridículos de las malas, se presentasen para muestra muchas de las que hay, que entre uno u otro defecto, contienen un crecido número de excelencias dignas de imitación. (Llampillas 1789:VI, 178)

También Leandro Fernández de Moratín, en su temprana historia del teatro, defiende hasta cierto punto la figura de Lope de Vega, al afirmar que no fue él quien corrompió el teatro español: este ya estaba en vías de degeneración, y la única culpa de Lope fue no aplicar todas sus cualidades como dramaturgo –que son muchas, a juicio de Moratín– a intentar repararlo y rescatarlo de su decadencia.

> Los que prescindiendo de las infinitas bellezas que se hallan esparcidas en sus composiciones dramáticas, gusten sólo de acriminar sus defectos, no les faltará material abundantísima para la censura; pero si ésta la extienden hasta el punto de culpar a Lope como corruptor de la escena española, no hallarán las prueba que se necesitan para apoyar una acusación tan injusta. (Fernández de Moratín 1830-1:53)

Se aprecia por lo tanto la revolución que supuso en este punto la introducción del paradigma romántico en la crítica literaria española: al sustituir las reglas clásicas aristotélicas respecto al teatro por una única regla superior –la adecuación al espíritu nacional-, los románticos estaban invirtiendo completamente, y sin matices ni medias tintas, como es el caso de Llampillas o Moratín, la tendencia crítica dieciochesca; por la "especial nacionalidad" de la literatura española, la caracterización del teatro del Siglo de Oro español ocupaba además un lugar central, no sólo en la historia literaria española –como pasaremos a investigar a continuación-, sino en el conjunto de la estética romántica. Esto ayuda a explicar, también, que los románticos, en especial los alemanes, sintieran tan poderosa atracción hacia la literatura española, por encima por ejemplo de la francesa y en pie de igualdad con la inglesa.

Veamos pues a continuación cómo estas ideas se introdujeron en la crítica y la historia literaria española y cómo evolucionaron a lo largo del siglo y medio del que nos ocupamos en este estudio.

8.5.1.- Teatro y nación

Como ya hemos apuntado más arriba, el siglo XIX se abre, en cuanto a la recepción crítica de las teorías románticas en España, con dos autores que dedicaron especial atención al teatro: Böhl de Faber y Agustín Durán. El primero de ellos, Nicolás Böhl de Faber, fue el divulgador de las ideas de Schlegel con respecto a Calderón a través de su conocida polémica con José Joaquín de Mora, quien, rechazando

fundamentalmente la visión conservadora y ultracatólica de Böhl de Faber, se posicionó del lado de la estética clasicista. Para el erudito hispanoalemán, como para su maestro y predecesor, Schlegel, es un error intentar juzgar, como hacían los neoclásicos –y su oponente José Joaquín de Mora-, a los dramaturgos españoles con las reglas aristotélicas:

> Es muy natural que los críticos que sólo conocen los modelos antiguos, menosprecien el teatro inglés y el español. [...] En vano procurarán reducir a reglas estas creaciones originales; más fácil les será condenarlas por heréticas, que poner en duda la infalibilidad de Aristóteles. (Böhl de Faber, 1814:[166])[242]

El segundo autor en desarrollar esta idea en España fue Durán, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español*. Allí hacía una presentación de las ideas fundamentales del romanticismo en torno al teatro en general, y al teatro nacional español en particular: sus diferencias con el teatro griego clásico, y la imposibilidad de juzgarlo con los criterios ni las reglas clasicistas.

> Pretendo demostrar en el presente discurso: 1º, que el drama antiguo español es, por su origen y por el modo de considerar al hombre, distinto del que imita al griego; 2º, que esta diferencia la constituyen dos géneros diversos entre sí, los cuales no admiten del todo iguales reglas, ni formas en su expresión; y 3º, que siendo el drama español más eminentemente poético que el clásico, debe regularse por reglas y licencias más distantes de la verosimilitud prosaica, que aquellas que para el otro se hallan establecidas. (Durán 1828:45)

El motivo profundo de esta diferencia entre los dos teatros –o los dos géneros, como llega a decir Durán– hay que buscarlo en la especial relación del teatro con el *Volksgeist* de cada nación: el teatro es en este sentido un género privilegiado, que por su contacto directo con el público responde más estrictamente a las exigencias del carácter peculiar de cada pueblo: el teatro debe ser, para Durán, "en cada país *la expresión ideal del modo de ver, juzgar y existir de sus habitantes,* es imposible que las naciones gusten en él de cosas poco acomodadas al tipo característico de cada una. (Durán 1828:48-49); y más adelante repetirá: "el teatro debe ser en cada país *la expresión poética e ideal de sus necesidades morales y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes*. (Durán 1828:53).

Así pues, la diferencia entre el teatro clásico y el teatro romántico responde a una diferencia de fondo: a naciones clásicas –la griega, quizás la francesa– corresponde

[242] Recordamos una vez más que el año que acompaña a las citas es la fecha de publicación original de los textos, mientras que el número de página (entre corchetes) corresponde al texto de G. Carnero (1978) en que se incluyen dichas citas.

un teatro clásico; a naciones románticas –la española, la inglesa, tal vez la alemana-, uno romántico.

> Por igual motivo las naciones románticas en literatura deben decir: no gustamos del género clásico, porque no nos mueve tanto como el nuestro; y las clásicas, expresar que el romanticismo no les agrada, porque choca con la verosimilitud que buscan en le suyo y a que están habituadas. El considerar como absoluto lo que es caso siempre relativo es causa de muchos errores. (Durán 1828:66, nota 8)

Los principios defendidos por Böhl de Faber y Durán sostienen expresamente la interpretación romántica del teatro del Siglo de Oro durante gran parte del siglo XIX; y aun cuando dejen de aparecer explícitamente, estarán detrás de la gran importancia concedida al género dramático, sobre todo en sus manifestaciones áureas, que se mantendrá durante todo el periodo estudiado.

De la extensión de esta visión romántica del teatro español da buena idea la *Historia de la literatura española* de Simonde de Sismondi: sus opiniones al respecto son representativas tanto de la opinión general de los románticos alemanes, como de la peculiar posición que Sismondi adopta en su obra, a caballo entre la estética clasicista, hacia la que todavía siente un evidente respecto, y la romántica, que conoce y comparte sólo parcialmente. Así, citando a Schlegel y Bouterwek como autoridades, Sismondi se despega de la idea romántica de que deba preferirse el teatro nacional español al clásico griego o aun al neoclasicista francés:

> He aquí, pues, cómo fue preparada la primera edad del teatro español; porque si debemos dar crédito a Schlegel y a Boutterwek, la poesía dramática se presenta únicamente en España bajo dos diferentes caracteres. Consideran la primera edad, la de Cervantes y Lope de Vega, como la época de una grandeza bárbara, y la segunda o de Calderón como la perfección romántica... Por mi parte no participo de la admiración que los críticos alemanes han profesado por el teatro romántico español, ni tampoco intento despreciar una literatura, a la cual debemos el grande Corneille... (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 293)

De hecho, Sismondi comparte la idea romántica, tan extendida, de que el teatro español, a diferencia del grecolatino, el italiano o el francés, responde únicamente a las exigencias del pueblo y se encuentra por tanto más próximo a su espíritu nacional:

> Las comedias del primero [del teatro italiano] fueron destinadas par agradar a los literatos, y las del segundo para agradar al pueblo. Modificadas aquellas por la imitación de los antiguos y escritas con más método, simetría, delicadeza y gusto, conservaron a menudo un espíritu pedantesco, siendo sujetadas servilmente a las leyes clásicas; los autores de las segundas [las comedias españolas] no conocieron otra regla más que conformarse con el carácter nacional, y con el gusto del vulgo, escribiendo sus obras con más estro y naturalidad; por cuya razón estaban más en armonía con la nación a quien destinaban sus trabajos (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 294)

En definitiva, y al igual que Durán, Sismondi también distingue dos tipos de teatro, dos escuelas a las que se han adherido cada una de las naciones: el teatro romántico y el clásico:

> ...aunque cada nación tenga, respecto a la literatura dramática, un gusto y unas reglas, que le sean propias, todas se han afiliado, no obstante, bajo dos banderas y no hay de una a otra parte de Europa más que dos sistemas que se opongan mutuamente, a los cuales se han dado los nombres de *clásico* y *romántico*. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 7)

Se aprecian por tanto en la historia de Sismondi algunas similitudes, pero también algunas diferencias con respecto a la teoría dramática sobre el teatro tal y como Durán la introdujo en España: coinciden por ejemplo en la distinción entre un teatro clásico, al que son aplicables las normas aristotélicas, y otro romántico, cuya única norma es la lealtad al carácter del pueblo; pero lo que en el caso de Durán era una distinción natural y completa, hasta el punto de componer dos géneros distintos, para Sismondi es más bien una elección voluntaria adoptada por cada una de las naciones. También en la valoración crítica de ambos difieren: la preferencia de Durán –así como de los románticos alemanes, a quienes sigue– por el teatro romántico, en este caso el teatro nacional español, es evidente; no así en Sismondi, quien no se decide a apartarse definitivamente de las preferencias neoclásicas.

Estas ideas básicas –la existencia de un teatro "romántico" español en el Siglo de Oro, basado en el espíritu nacional, y su superioridad estética con respecto al teatro clásico basado en las normas aristotélicas– se repiten a lo largo de las historias del siglo XIX, e irán desvaneciéndose lentamente con el cambio de siglo. Gil de Zárate, por ejemplo, identifica el drama nacional como la unión de todos los elementos nacionales de la literatura española anterior: "La poesía popular, la erudita y los libros de caballería, fueron pues los tres manantiales que después de haber corrido separados, se reunieron en un solo caudal para componer el inmenso de nuestra poesía dramática" (Gil de Zárate 1844:II, 185).

Pero sin duda quien desarrolla con mayor profundidad estos principios aplicándolos a la literatura española es el Conde de Schack, en su *Historia de la Literatura y del Arte Dramático en España*. Ya se ha apuntado más arriba su total comunión con el presupuesto romántico según el cual sólo la literatura que sigue los designios del *Volksgeist* es verdadera literatura; de hecho, la elección del tema de su

obra (el teatro español del Siglo de Oro) se debe precisamente a que éste es especialmente representativo de dicho presupuesto estético:

> Deseaba probar, concretándome a una época de las más notables y menos atendidas hasta ahora, que la poesía verdaderamente genial y original sólo da frutos sabrosos arraigándose en el suelo de la nacionalidad; que el drama especialmente, así en su espíritu como en su forma, se ajusta, considerando en su desenvolvimiento histórico, al carácter del pueblo que lo crea; y por último, que todo teatro nacional necesita para florecer que su germen brote de lo más íntimo del país que lo produce, y que crezca sin separarse de las tradiciones poéticas populares de su propia historia. (Schack 1885:I, 43-4)

Efectivamente, para Schack, como para el resto de los románticos alemanes, el teatro es un género privilegiado en su relación con el espíritu nacional, por su contacto directo con el pueblo: "El drama es la forma más elocuente y conmovedora de todas las poéticas, y también la única que en nuestra época se pone en contacto inmediato con el pueblo, y hasta con aquellos que nunca leen libros" (Schack 1885:I, 57). De hecho, para Schack, como para Durán y, en menor medida, para Sismondi, el principio subyacente a las diferencias entre los teatros griego, inglés y francés nacen de la identificación con sus respectivos caracteres nacionales:

> El principio vital, así del arte antiguo como del moderno; el principio que engendró en su fondo y en su forma, primero al drama griego y después al inglés y al español, yace en la tradición poética y popular y en su progreso incontrastable en los elementos poéticos tradicionales e históricos, en el espíritu y en la vida de las diversas naciones, y en su conformación y perfeccionamiento con arreglo a las leyes naturales. (Schack 1885:II, 177)

El teatro español del Siglo de Oro, por tanto, se adecuaba al espíritu nacional español, y cuando deja de hacerlo, decae: "Todos los dramáticos que la respetaron [la armonía entre el pueblo y los poetas] hasta su decadencia a principios del siglo XVIII, sólo fueron grandes e influyentes porque al componer sus obras, no se separaron un ápice del espíritu nacional" (Schack 1885:II, 179). El análisis del teatro nacional español es, en definitiva, una puesta en práctica y una demostración de los fundamentos estéticos románticos, como veremos más adelante, al ocuparnos de los autores centrales de este periodo (Lope, Calderón, Tirso...).

Como se ha apuntado más arriba, estos planteamientos dejan de aparecer explícitamente en las historias de la literatura hacia finales del siglo XIX: es difícil ya encontrar, en historias como la de Fitzmaurice-Kelly o la de Valbuena Prat, por poner sólo dos ejemplos, influencias tan directas de las teorías románticas, que estos autores superan; sin embargo, autores más conservadores –ideológica o estéticamente– no sólo

los comparten sino que los manifiestan explícitamente en sus historias. Es el caso, por ejemplo, de Cejador, para quien "El teatro español de Lope nada tiene que ver con el teatro clásico, es enteramente contrario; tanto, que en el siglo XIX le llamaron romántico" (Cejador y Frauca 1915-22:IV,42); y explica:

> ¿Qué espíritu era el del teatro español para que los románticos lo reconocieran por suyo? En primer lugar vieron en él la nota de independencia respecto del arte clásico, de la misma independencia con que ellos levantaban la bandera contra el clasicismo francés. En segundo lugar hallaban en él la nota nacional y popular, contra lo extraño y postizo del seudoclasicismo que combatían. En tercer lugar veían en él la nota cristiana, que ellos iban a buscar en la Edad Media, por haberla perdido en la Reforma. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,42)

También Hurtado y Palencia repiten buena parte de las ideas románticas respecto al teatro español del Siglo de Oro: su diferencia con el teatro francés y su parecido al inglés; su carácter especialmente nacional y romántico, su relación con el espíritu del pueblo:

> Comparando la literatura dramática de España en el siglo de oro... con la inglesa y la francesa del mismo periodo, se ve que en Francia la lucha entre las novelas de caballerías y pastoriles y el clasicismo terminó con la victoria de éste... En España, aunque al principio dominó la influencia del Renacimiento, sobre todo entre los cultos, el amor a lo nacional y la inspiración en asuntos de la Edad Media, principalmente desde Lope de Vega hasta Calderón, dieron carácter especial a nuestro teatro. Algo semejante sucedió con la dramática inglesa del periodo isabelino.. Si se compara nuestro teatro con el inglés del periodo isabelino se ve que coinciden: en su carácter romántico y nacional. (Hurtado y Palencia 1921:628)

Conviene no olvidar, con todo, que para Menéndez Pidal, cuya influencia en la crítica literaria de comienzos del siglo XX, el teatro nacional del Siglo de Oro era el último eslabón de la larga cadena de transmisión de la poesía tradicional castellana, que comenzaba con los cantares de gesta, atravesaba las crónicas y los romances y llegaba a desembocar en las obras de Lope de Vega y sus contemporáneos

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

Como hemos visto, por lo tanto, aunque las ideas de Herder y sobre todo de Schlegel introducidas por Böhl de Faber y Durán se diluyan con el paso del tiempo, y dejen de ser una referencia explícita, al menos en algunas de las historias del primer tercio del siglo XX, su influencia subterránea, implícita, se mantiene: la tradición interpretativa del drama nacional creada a lo largo del siglo XIX no era fácil de romper, y estaba fuertemente imbricada con la comprensión del conjunto de la literatura

española, como tendremos ocasión de apreciar al analizar la recepción historiográfica de Lope de Vega y Calderón, los dos autores que, alternativamente, personifican el teatro nacional español.

8.5.2.- Lope de Vega vs. Calderón de la Barca

Lope de Vega y Calderón de la Barca constituyen un caso único en la historia literaria española, tanto más significativo por cuanto que se refiere a un género, el dramático, que como acabamos de mostrar, tiene ya de por sí singular importancia. Ambos autores, en efecto, componen un binomio central en la dramaturgia española, cuya valoración a lo largo del siglo XIX y XX es inversamente proporcional: el ascenso de uno de ellos supone el descenso del otro, y viceversa.

De esta manera, como ya se ha apuntado, a comienzos del siglo XIX Calderón fue adoptado como santo y seña de la literatura nacional "romántica" española; los románticos alemanes –y en España, sobre todo, Böhl de Faber– lo elevaron al rango de (único) poeta nacional. A medida que el siglo avanzaba, y a medida también que se iban conociendo y publicando las obras de Lope de Vega, la estrella de aquél comenzó a ceder a favor de la de éste, tendencia que se manifiesta ya en el equilibrio cuantitativo y valorativo de la magna obra de Schack, y que alcanzó su punto culminante en la obra del primer Menéndez Pelayo, quien contribuyó más que nadie a sustituir a Calderón por Lope en el centro del canon teatral español. A comienzos del siglo XX, y sobre todo en las décadas 20 y 30, la marea prelopista y anticalderoniana ha perdido fuerza, de manera que se vuelve a alcanzar una situación de equilibrio entre ambos, sin que Calderón recupere nunca la posición de predominio absoluto de que disfrutaba en la crítica romántica.

Simonde de Sismondi, que como hemos visto ya se sitúa en un espacio intermedio entre los postulados neoclasicistas y los románticos, ocupa un lugar peculiar en este progreso en la recepción del teatro nacional español, al mostrarse moderadamente crítico con Lope de Vega, y duramente despreciativo con Calderón. Así, Sismondi critica a Lope de Vega ante todo por su precipitación en la composición de sus obras, que sin embargo no impide que sus obras se lean con interés.

> Cualquiera que sea sin embargo la rudeza y grosería de la mayor parte de los dramas de Lope de Vega, no puede decirse que sea su lectura enfadosa... La rapidez de la acción, la multitud de acontecimientos, su complicación extraordinaria y la imposibilidad de preveer el desenlace, despiertan la curiosidad y le conservan casi siempre toda su viveza, desde la primera escena hasta el final de la obra. (Simonde de Sismondi 1841-42:II, 39)

En cambio, Calderón es para Sismondi, a pesar de los elogios que le prodigaba la crítica extranjera (y que el ginebrino conocía perfectamente), el representante de todos los rasgos negativos de la raza española, en el momento en que se hace notable su decadencia:

> En efecto, aunque dotado Calderón por la naturaleza de un bello ingenio y de la más brillante imaginación, me parece el hombre de su siglo, el hombre de la miserable época de la miserable época de Felipe IV. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 199-200)
>
> Calderón es, en efecto, el verdadero poeta de la inquisición... Nunca había sido permitido desfigurar a tal punto el cristianismo; nunca se le habían atribuido tan feroces pasiones, ni una moral tan corrompida. (Simonde de Sismondi 1841-42:II, 203)

Como no podía ser de otra manera, el traductor de esta parte de la obra de Sismondi, Amador de los Ríos, reacciona inflamado por el ardor patriótico y la admiración romántica hacia Calderón:

> *Hombre de la miserable época de Felipe IV* llama nuestro autor al gran poeta, cuyas obras son la gloria de su patria y la admiración de los extranjeros... Es imposible contenerse en los límites de la templanza, cuando así vemos ajadas las glorias de nuestra nación y despreciados con tanta petulancia sus timbres literarios... ¿Qué dramático español ha poseído tan buenas dotes como Calderón? ¿Quién le ha igualad en pintar la amena urbanidad y los modales caballerosos de los personajes de sus comedias? ¿Quién compite con él en el instinto dramático y en el admirable ingenio con que conduce sus complicadísimas fábulas? ¿Quién, en fin, ha sembrado en sus dramas tanta poesía, ni tan profundas lecciones filosóficas? (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 397)

Gil de Zárate, por su parte, sigue en este punto más a los románticos alemanes que a Sismondi, con quien sin embargo comparte sus reservas acerca de la perfección de las obras de Lope de Vega:

> ¿Le llevó [al teatro] al grado de perfección de que era susceptible en su tiempo? A nosotros nos parece que no, y en esto vemos la gran culpa de Lope. Sin quitar al teatro español su originalidad, sin defraudarle de una sola de las buenas cualidades con que supo dotarle, en nuestro juicio debió darle más perfectas formas, e introducir en él un gusto más depurado (Gil de Zárate 1844:II, 196-7)

En cambio, su valoración de la figura de Calderón de la Barca es muy distinta de la del ginebrino, y se relaciona en cambio mucho más con la de Schlegel o Böhl de Faber, o con la expresada por Amador de los Ríos anteriormente: Calderón es el culminador y perfeccionador de la revolución que Lope de Vega sólo había iniciado antes que él:

> Tal fue D. Pedro Calderón de la Barca, príncipe de los poetas dramáticos españoles y bajo cuyo imperio llegó nuestra escena a su mayor altura, sin que después le fuese dable otra cosa más que descender, cayendo en la postración que siempre sigue a los grandes esfuerzos. (Gil de Zárate 1844:II, 380)

> En Calderón, pues, tenían que reunirse todas las excelencias del sistema dramático acepto a los ojos de la nación española, propio de la edad moderna, y cuyas bases fueron asentadas por el gran Lope de Vega; excelencias que hasta entonces se habían presentado diseminadas entre variedad de ingenios. (Gil de Zárate 1844:II, 381)

La posición de Ticknor comienza a dar señales de un cierto cambio encaminado a una revalorización de Lope de Vega, si bien este cambio puede estar motivado por el rechazo general de Ticknor hacia la época de Calderón, y hacia los valores nacionales en decadencia que Calderón representaba, más que por el estudio literario de sus obras. Así, Lope de Vega es presentado como un poeta español, nacional, abarcador de todos los elementos del teatro anterior y plenamente consciente de su relación con el pueblo y con su carácter:

> Para explicar pues sus insignes triunfos y maravillosa popularidad es indispensable dirigir la vista a otro punto, al teatro, en que Lope se abandonó completamente a los impulsos del genio nacional con la misma fuerza de voluntad y el mismo cuidado que parece haber desplegado en otras ocasiones para no seguirlos. (Ticknor 1851-6:II, 304)
>
> ...valióse pues con toda libertad de los elementos desunidos, vagos y fluctuantes que halló en derredor de sí, pero sólo en cuanto convenían a su propósito... todo esto lo abrazó Lope de un golpe con la mirada instintiva del genio, y aglomerándolo y enriqueciéndolo con las fértiles y ricas invenciones de su lozana fantasía, supo crear un teatro que en su conjunto nada se parecía a lo que hasta entonces había existido, aunque por otra parte, tan nacional, tan español, y tan fuertemente asido a las tradiciones populares, que nadie después le ha podido conmover" (Ticknor 1851-6:II, 393)

Por otro lado, Ticknor se muestra más frío que sus antecedentes románticos inmediatos hacia Calderón, a quien reconoce virtudes, pero también importantes defectos, derivados como ya se ha apuntado de su lealtad al espíritu del pueblo castellano, el cual atesoraba indudablemente grandes virtudes, pero también el germen de su propia decadencia a través de la exageración de estos mismos elementos:

> [Calderón] entonces nos presenta sólo tipos de belleza, perfección y esplendor ideal, y nos pinta un mundo, en cuya composición entran los elementos más elevados del carácter nacional; en él halla naturalmente su punto el grave al par que ferviente entusiasmo del antiguo heroísmo castellano, las aventuras caballerescas del honor moderno, el sacrificio generoso de la lealtad individual y del amor apasionado... ofreciendo a nuestra vista el grandioso espectáculo del drama idealizado, drama que descansa sobre las cualidades más nobles y bellas del carácter nacional español, y que a pesar de sus indisputables defectos, es seguramente uno de los fenómenos más extraordinarios de la poesía moderna. (Ticknor 1851-6:III, 77)

Comenzaba ya por lo tanto a nivelarse la percepción de los dos autores, a medida que se iban conociendo y reeditando más obras de Lope de Vega, y a medida también que la figura de Calderón de la Barca se iba situando en su contexto, despojándolo del aspecto de singularidad aislada de que lo invistieron los románticos

alemanes[243]. Ya en la obra del Conde de Schack la paridad entre ambos es casi absoluta, tanto en el aspecto valorativo como en el meramente cuantitativo: aproximadamente un volumen de los cinco que componen la obra está dedicado a cada uno de ellos –*grosso modo*, el segundo y el cuarto respectivamente-, situándose así ambos como los dos polos de atracción fundamentales que condicionan la lectura de toda la historia del teatro español: lo que existió antes de ellos era una preparación; lo que vino después, una decadencia.

Así pues, para Schack, como para los historiadores que le siguieron, Lope de Vega fue el "fundador del teatro español ", y a él se debe en gran medida la creación del drama nacional: "Si hubo alguna vez un poeta, a quien su nación no sólo debe un drama, sino una literatura dramática completa, lo fue, sin duda, nuestro español" (Schack 1885:II, 433). De esta forma, Schack aplica a Lope de Vega calificativos muy similares a los que anteriormente estaban reservados para Calderón: es nacional, español, por encima de todo,

> Ninguno como Lope ha representado todo el robusto germen de la nación española; sus sentimientos sencillos, humildes y religiosos, su suficiencia, sus afectos, nacidos en el seno de la libertad, y su decisión en defender a cada instante, al precio de su sangre y de su fortuna, sus piadosas creencias. (Schack 1885:III, 13-4)

Además, como apuntaba ya Ticknor, supo aprovechar todos los elementos que había ido preparando el teatro anterior, creando la verdadera poesía nacional con la fusión de lo popular y lo culto:

> Pero Lope... fue siempre español. Pensaba y sentía, amaba y odiaba lo mismo que su país; conocía todos los tonos, que habían de conmover más profundamente el corazón de sus conciudadanos, y sabía formar con ellos los más gratos acordes; no le eran extraños ninguno de los medios capaces de granjearse sus simpatías; apoderábase de todos los elementos poéticos, predominantes en la tradición y en la historia, en las creencias y en la vida de su pueblo; llevaba al teatro todas las fuentes de poesía, que manaban del suelo español, poseyendo el arte de comunicar nueva vida a las antiguas y desfiguradas leyendas de épocas anteriores, utilizándolas en infundir ardor y fuerza en el sentimiento nacional. (Schack 1885:II, 469)

---

[243] Véase por ejemplo en Schack: "En efecto: Calderón no es, como aparece de estas descripciones, solo y aislado, sino el eslabón de una gran cadena, un punto más distinto de una larga serie de ellos; y aunque se conceda a su elocuente admirador, que el drama español se muestra en sus obras en su forma más perfecta, es imposible, sin embargo, apreciar su mérito con exactitud si no se le estudia en sus relaciones con los que le precedieron" (Schack 1885:IV, 203-5); y en Fitzmaurice-Kelly: "en conjunto, la admiración calderoniana era sincera, justificada y, sobre todo, explicable. Las ediciones de Lope de Vega y de Tirso de Molina eran inaccesibles: había en todas partes ediciones de Calderón, y no rea posible adivinar que éste, por grande que sea, no posee la lozanía y variedad de Lope, ni el poder creador y la amplitud de concepción de Tirso. Es en verdad demasiado brillante para que se le clasifique como simple discípulo de Lope, porque sube a alturas metafísicas a las que Lope no asciende jamás; sin embargo, como autor dramático, ni hizo sino cultivar el campo que Lope había sembrado" (Fitzmaurice-Kelly 1901:352)

Calderón de la Barca, por lo tanto, no fue el creador del teatro nacional español, ni un poeta aislado, pero sí el que llevó a esta nueva dramaturgia a su máxima perfección. Se instala así una diferenciación que se repetirá en gran parte de los autores posteriores: Lope de Vega es un creador instintivo, prodigioso pero desordenado; Calderón es un arquitecto superior, más reflexivo, aunque menos natural: "...en cuanto a la maestría y el dominio de la escena, quizás no reconozca rival alguno, entre todos los poetas dramáticos de las diversas naciones, nuestro insigne dramaturgo castellano" (Schack 1885:IV, 237):

> Calderón ha perfeccionado, sin duda, hasta donde era posible, el drama español, pero imprimiéndole sólo una dirección exclusiva: hasta cierto punto lo ha llevado a tal y tan vertiginosa altura, que no es dable elevarlo más; pero no por esto se sigue de aquí que sea superior en todos conceptos a sus predecesores, y que haya perfeccionado el drama español en todas direcciones, en que lo impulsaron aquellos con ellos. (Schack 1885:IV, 249-50)

Esta igualdad en el trato de ambos poetas dramáticos –con la balanza ya levemente inclinada a favor de Lope de Vega– duraría sin embargo bien poco: es necesario en este punto, obviamente, mencionar la influencia de Menéndez Pelayo y su inicial y apasionada lectura de Calderón, que pudo influir decisivamente en el giro de la crítica del cambio de siglo. Ya se ha estudiado más arriba (en el apartado 6.10) cómo, al menos en su etapa inicial, Menéndez Pelayo veía en Calderón una deformación del teatro verdaderamente nacional, que era el fundado por Lope de Vega:

> A mi ver, Lope es un artista muy superior a Calderón, no sólo en espontánea y fecunda vena, e inagotable creación de argumentos, sino hasta en poder característico, o de crear caracteres, que es el punto débil en Calderón, fuera de pocas excepciones...Yo creo que si hay alguien que se acerque al ideal dramático en absoluto, son Lope, Tirso y Alarcón; en Calderón predomina la manera y lo convencional; nadie ha pagado tanto tributo a las preocupaciones de su época; nadie ha hecho hablar a sus personajes de un modo más contrario a la naturaleza; nadie ha abusado más de los recursos convenidos y tradicionales; en suma: el drama de Calderón viene a ser, dentro del arte dramático independiente, lo que es la tragedia francesa dentro del arte clásico: una aplicación deficiente y mutilada de un arte mucho más poderoso, que había comenzado a desarrollarse antes, y que fué detenido en su curso por una porción de trabas, que el gusto del público en unas partes, y en otras las preocupaciones doctrinales, fueron imponiendo a los autores. (Menéndez Pelayo 1881:91)

Es bien sabido que Menéndez Pelayo se retractó en cierta medida de sus opiniones juveniles, o al menos las etiquetó como tales[244], pero puede pensarse que,

[244] "De aquel libro no reniego, a pesar de la imperfección de su forma literaria, porque todavía hay quien le busca y lee, y, además, porque creo verdaderas en el fondo la mayor parte de las ideas críticas que allí se apuntan. Pero están expuestas con tanta crudeza y animadas de tal espíritu polémico y agresivo, y de tal modo se hacen resaltar los defectos de Calderón y tan someramente se encomian sus buenas prendas, que no puedo menos de condenar en mí, como en otro cualquiera condenaría, la petulancia juvenil de

aunque sintiese cierta culpa por su contribución al desprestigio de Calderón, nunca abandonó su convencimiento en la superioridad del genio de Lope de Vega, a quien ensalzaba, como ya habían hecho Ticknor y Schack antes que él, como el fundador y modelador del teatro nacional español:

> No sólo abrió el camino a todos los restantes, sino que lo probó, tanteó y recorrió en todas direcciones, dejando rastros de luz donde quiera, de tal suerte que apenas es posible descubrir en Moreto, en Calderón o en Rojas forma, asunto, carácter, intriga o recurso escénico que no tenga en alguna comedia de Lope su modelo, patrón y fundamento. (Menéndez Pelayo 1887:329-330)

Con o sin "palinodia", lo cierto es que la opinión de Menéndez Pelayo coincide con el trasvase del prestigio de Calderón a Lope de Vega, a quien las historias de la literatura de comienzos del siglo XX idealizan casi tanto como el primer romanticismo idealizaba al propio Calderón. Por supuesto, existen distintos grados y velocidades en la plasmación de este cambio de criterio. Así, por ejemplo, Fitzmaurice-Kelly hace una lectura bastante similar a la de Ticknor, casi medio siglo antes: Lope de Vega es presentado como un poeta genial, aunque descuidado, que incluso merece la comparación con Cervantes -"El genio de Cervantes era universal y único; el de Lope, único, pero nacional" (Fitzmaurice-Kelly 1901:309)-:

> Es, ante todo y sobre todo, un genio creador... Verdad es, asimismo, que constantemente se aproxima a una perfecta forma de expresión, consiguiéndola en muchos pasajes, pero conservándola rara vez desde el principio hasta el fin: doquiera se observan huellas de una enojosa negligencia. Con todo, sigue siendo el creador de un arte original" (Fitzmaurice-Kelly 1901:302)

En cambio, Calderón, menos original, ya que seguía los pasos de sus predecesores, y sobre todo de Lope de Vega, es considerado quizás como el mejor dramaturgo de la historia de la literatura española, representante, una vez más, de los vicios de las virtudes de su nación:

> Con todo, Calderón es el poeta español más grande que ha recurrido a la forma dramática... Si Calderón se hubiera mantenido constantemente a esta altura, figuraría entre los más grandes maestros de todos los tiempos y de todos los pueblos; su raza, su fe, su especial medio, le impidieron llegar a ser un dramaturgo universal, pero se cuenta entre los primeros dramaturgos nacionales. (Fitzmaurice-Kelly 1901:357)

Otros historiadores de la época fueron en cambio más radicales en sus apreciaciones: por ejemplo, para Salcedo Ruiz el verdadero "príncipe de los poetas españoles" es Lope de Vega, y no Calderón, y el motivo hay que buscarlo en la

---

aquellas páginas, que pueden tener excusa, pero no servir de modelo a nadie". (Menéndez Pelayo 1910:14)

identidad con el espíritu de la nación –identidad que es en Lope mayor aún que en Cervantes, comparación que ya hemos visto en Fitzmaurice-Kelly-:

> ...en Lope de Vega el público español del *Siglo de oro* aplaudía principalmente, no la obra del escritor en sí misma, sino el reflejo en esa obra de los sentimientos, ideas, deseos y modo de ser colectivos. Lope de Vega era espejo y voz de la muchedumbre. (Salcedo Ruiz 1910:343-4)
>
> Por último, lo que hay más grande en la obra de Cervantes no es español sino universal o humano, de todas las naciones y de todos los tiempos... La obra de Lope, por lo contrario, es tan española y tan del Siglo de oro, que los que no sientan en español del Siglo de oro no pueden apreciarlo debidamente. (Salcedo Ruiz 1910:344)

En cambio, Calderón es despojado de su especial significación como dramaturgo representativo del teatro de la época:

> No hay razón para considerar a Calderón como el prototipo del arte dramática cristiana ni del español del siglo XVIII: tal honor, si corresponde a un individuo, es a Lope de Vega; pero más justo es darlo al grupo que comienza en Lope y en Calderón concluye. Nuestro teatro del Siglo de oro no tiene un Shakespeare; es una obra colectiva. (Salcedo Ruiz 1910:361)

En la misma línea se sitúa Cejador y Frauca, para quien "Lope de Vega es acaso el mayor ingenio español después de Cervantes" (1915-22:IV,79). A él corresponde, efectivamente, el honor de haber creado la gran escuela dramática del Siglo de Oro a partir de los elementos dispersos anteriores –en especial de la épica nacional, como afirmaba Menéndez Pidal-:

> Es Lope el primero de todos nuestros dramáticos por haber ensanchado las lindes de la comedia y dándole la traza definitiva, que ya apenas se mudó después de él; por la riqueza de asuntos que llevó al teatro, sobre todo de la materia épica nacional, y por la infinidad de maneras y recursos que trazó para darle novedad y variedad en asuntos, formas, tonos, estructura, personajes, versificación. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,80)

Y una vez más, la causa de esta superioridad hay que buscarla en la íntima relación del poeta con el espíritu nacional:

> La nota más simpática de Lope es su españolismo, que fue el que le hizo grande, el que le llevó instintivamente a crear el gran teatro, el que los extranjeros admiran en su arte dramático. Hasta en la manera brutal con que rompió las trabas clásicas y la franqueza con que se llamó bárbaro muestra el espíritu independiente de la raza. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,81)

Y sin embargo, Calderón es elevado nuevamente al rango de primer poeta dramático de la nación, en pie de igualdad, si no de superioridad, con Lope de Vega.

> Como dramaturgo es el primero en España y aun gana a Shakespeare en grandeza de pensamientos y nobleza de caracteres, en todo lo que significa idealización y simbolismo, cediéndole el paso sólo en el desmenuzamiento de los afectos, en la psicología más realista y humana. Según se dé la preferencia a lo uno o a lo otro se

> ensalzará al uno sobre el otro dramático; pero ambos son los reyes del teatro. (Cejador y Frauca 1915-22:V,69)

Se está recuperando, por lo tanto, la igualdad entre ambos: pasado el fervor romántico por Calderón, pasada también la ola de desaforada admiración por Lope auspiciada por Menéndez Pelayo, las historias de las décadas de 1920 y 1930 tienden a nivelar nuevamente las valoraciones de ambos dramaturgos, aunque todavía haya historias que se adhieran fundamentalmente a las opiniones de Menéndez Pelayo en su preferencia por Lope. Es el caso, por ejemplo, de Hurtado y Palencia, quien considera generalmente inferior a Calderón, aunque en algunos aspectos reconoce que no tiene parangón –recurso retórico, el de repartir las áreas de excelencia entre los distintos dramaturgos, que ya había utilizado Cejador, y que repetirán otros historiadores-:

> Pasada la exaltación del romanticismo, se suele considerar hoy a Calderón como gran poeta dramático, aunque inferior en determinadas condiciones a los tres corifeos del primer tercio del siglo XVII; es inferior a Lope en invención, variedad, naturalidad y sencillez y en cuanto l rico, suave y delicado matiz que supo dar a la mujer el Fénix de los Ingenios; a Tirso, en los caracteres y en lo gracioso, cómico, picaresco e intencionado; y aun a Alarcón, en la comedia de carácter, en buen gusto y en pureza de lengua, y además es Calderón menos personal que ellos. En cambio es superior a todos por la grandeza y profundidad de la concepción o de la idea fundamental de algunas comedias...; por su simbolismo católico...; por sus admirables síntesis, que comprenden lo externo, lo interno y lo sobrenatural; por sus éxitos con personajes su pasiones humanas..., o enteramente alegóricos... y por sus planes, dispuestos frecuentemente con verdadera maestría, reflexión y habilidad. (Hurtado y Palencia 1921:724-5)

Romera Navarro, por su parte, repite básicamente los argumentos de sus predecesores, con sorprendente fidelidad. Por una parte, afirma que "después de Cervantes, el más grande de los ingenios españoles es Lope Félix de Vega Carpio" (Romera Navarro 1928:305), y lo considera "el fundador del drama nacional", aunque sus obras, es cierto, se resientan de cierta precipitación:

> Abarcando todos los elementos dispersos del teatro anterior e introduciendo innovaciones, creó aquel drama español, realista en el fondo y en los detalles al reflejar la vida y la naturaleza, romántico al prescindir de los moldes clásicos y campear sin trabas la fantasía del poeta. (Romera Navarro 1928:320)

Además, en la comparación entre los dos grandes dramaturgos, Romera Navarro no se decide por ninguno, y como Cejador, Hurtado y Palencia y tantos otros historiadores, opta por repartir galardones, no sólo a Lope y Calderón, sino también a otros autores teatrales de la época:

> Lope de Vega es, sin duda, el genio más extraordinario; Calderón, el más representativo y nacional. Es inferior a Lope en espontaneidad, naturalidad de los afectos y del lenguaje, y en la amplitud de su genio. Queda por bajo de Tirso en la

> creación de seres vivos y personales, en la ironía y musa cómica. No llega tampoco a Ruiz de Alarcón en el buen gusto, moderación artística y expresión impecable. Pero les supera a todos en el vigor de las síntesis y fuerza trágica, y no tiene rival, entre los dramáticos españoles o los extranjeros, en la grandeza de sus concepciones y en el arte simbólico. (Romera Navarro 1928:396-7)

En todo caso, aun cuando su expresión sea poco original, la historia de Romera Navarro representa bien a las claras la superación de las tendencias contrarias a Calderón, que tuvieron por lo tanto una vida inferior al medio siglo. Hasta la retórica misma empleada por Romera Navarro delata esta vuelta a Calderón:

> No sólo es el poeta católico por excelencia, sino el mayor poeta dramático del cristianismo. Es también el gran poeta nacional: la obra de Calderón es la síntesis más completa, si bien con rasgos idealizados, del espíritu de la raza española. Ninguno otro ha presentado de manera tan constante y enérgica los sentimientos y los impulsos de la España tradicional, su religiosidad, patriotismo, lealtad al monarca, sentido profundo de la dignidad personal, concepto exagerado del honor. (Romera Navarro 1928:397)

Lo que es obvio, por otra parte, es que ya desde la obra de Schack estaba claramente instalada, en la historiografía literaria española, la oposición entre ambos autores: la comparación entre ambos era inevitable; posicionarse a favor de uno, de otro, o bien navegar en un no siempre cómodo equilibrio, también. No sólo eso: la periodización del teatro de la época responde igualmente al poder de atracción de estas dos grandes figuras, de manera que, también desde Schack, se habla de la época (o periodo, o ciclo) de Lope de Vega y de Calderón, y se atribuye a ambas características diversas. Es lo que sucede, por ejemplo, en la historia de Juan Chabás:

> Las características de Lope y su ciclo podrían resumirse subrayando estos caracteres: nacionalismo, extensión, acumulada variedad de episodios, popularidad, desarrollo indefinido, mezcla, más que fusión, de elementos líricos y dramáticos, y espontaneidad fácil más que trabajada. (Chabás 1933:47)
>
> ...en contraste con las cualidades del ciclo Lope caracterizan al ciclo de Calderón la reducción de la vida a fórmula, la reflexión, la solidez de la construcción técnica y la compenetración de los elementos escénicos y los puramente poéticos. (Chabás 1933:47)

Valbuena Prat, con cuya historia concluimos este repaso, viene a recoger y resumir las ideas expuestas hasta aquí, a las que agrega, como siempre suele hacer, sus personales y siempre sensibles lecturas de las obras de ambos autores. Así, por ejemplo, Lope de Vega es presentado como el creador del teatro nacional español, a partir de su comunión con los elementos nacionales, del pueblo al cual directamente se dirigía:

> Lope crea el teatro nacional español. Fija en una fórmula, en un procedimiento todos los elementos dispares del período anterior. Alma popular en lo esencial, comprende el sentido épico, tradicional, de la raza, y el que puede agradar y entretener a su público. He aquí que en Lope, como en Shakespeare, haya dos puntos de vista, el

> eterno de la tradición y la poesía, y el circunstancial del halago del auditorio. (Valbuena Prat 1937:II, 210)

Calderón, por su parte, logra asumir lo mejor de la escuela creada por Lope, pero perfeccionándola a su vez mediante la aplicación de técnicas teatrales más depuradas, elaborando sus obras de manera más reflexiva:

> Si Lope representó, junto a la creación de modos dramáticos nacionales, un predominio de lo extenso, de la serie de episodios acumulados y doble acción, de la mezcla, no fusión, de lírica y escena; de la inventiva, de lo espontáneo, de lo improvisado, caracteres que siguieron en su escuela..., Calderón concibe un teatro análogo en los asuntos pero esencialmente diverso en la técnica, en que rige la madura reflexión, la perfección arquitectónica, la compenetración de lo poético con el drama, la unidad de acción, el arte perfecto. (Valbuena Prat 1937:II, 360)

De hecho, Valbuena Prat es perfectamente consciente del vaivén de la crítica con respecto a ambos dramaturgos, y se muestra a sí mismo al final de uno de dichos movimientos pendulares: el que a finales del siglo XIX repudió a Calderón para refugiarse en la vasta obra de Lope de Vega –movimiento crítico al que Valbuena reconoce ciertos elementos beneficiosos, en cualquier caso-:

> Hoy volvemos a Calderón. Hay que empezar por conocerle, por sacarle de la injusticia en que se le olvidó al poner a Lope en primer plano. La reacción tuvo el valor de explicar a Lope de Vega, al que desde entonces no se le puede desconocer en su integridad; pero, sin quitarle gloria alguna, precisa un conocimiento y comprensión paralela respecto al otro gran dramaturgo. (Valbuena Prat 1937:II, 417)

En efecto, la trayectoria de la recepción crítica del teatro del Siglo de Oro había pasado por dos ciclos opuestos (uno de exaltación romántica de Calderón, otro de ensalzamiento de Lope de Vega), con etapas intermedias de equilibrio y reparto de valores entre ambos; en todo caso, ambas figuras ocupan sin lugar a dudas el centro del canon dramático español, por lo que la pugna entre ambos, y la singular importancia que se les concede –a ellos dos como autores individuales, pero también como representativos de dos épocas, ciclos o periodos distintos– resulta especialmente significativa en la evolución de la formación de la historia literaria española.

8.5.3.- Otros dramaturgos del Siglo de Oro

Aunque la importancia histórica de Lope de Vega y de Calderón de la Barca monopolicen poderosamente la atención de los historiadores, y condicionen la lectura de todo el teatro escrito durante el Siglo de Oro, lo cierto es que el drama nacional no se agota en estos dos autores, y son innumerables los autores de primera, segunda e incluso tercera fila que logran hacerse un hueco en las historias de la literatura: de hecho, el de

los autores del teatro nacional es uno de los principales subcánones dentro del canon general, con su propia jerarquización y periodización. Así, entre los dramaturgos de primera fila destaca Tirso de Molina, a quien incluso algunos historiadores colocan en una terna de elegidos junto con Lope de Vega y Calderón de la Barca; les siguen autores como Alarcón, Moreto, Rojas Zorrilla... y aun otros autores de segunda y tercera fila, como Matos Fragoso, Juan Bautista Diamante, etc., que logran su inclusión en las historias de la literatura diluyéndose en el fondo, ensombrecidos por los grandes autores.

A diferencia de lo que sucede con Lope de Vega y Calderón –cuya recepción fluctúa ampliamente, como acabamos de ver-, la situación del resto de los autores en el canon es aproximadamente la misma durante todo el periodo estudiado, con leves variaciones. Por ejemplo, la canonización de Tirso de Molina es bastante temprana. Simonde de Sismondi se olvida de él –como de tantos otros dramaturgos de la época-; pero este olvido es rápidamente subsanado por Amador de los Ríos, quien reprocha a Sismondi su "gran descuido" al olvidar "a uno de nuestros más célebres dramáticos, que en tiempo de Lope de Vega escribía bajo el nombre supuesto de Tirso de Molina" (Simonde de Sismondi 1841-42:II, 78); y más adelante expone sus cualidades como dramaturgo, comparándolo incluso a Calderón –aunque sin situarlo en el mismo nivel, hay que aclarar-:

> Las obras de Tirso de Molina tienen un carácter particular, que como las de Calderón, les hace diferenciarse de las de todos los dramáticos del siglo en que vivió. Así en aquel gran poeta [Calderón] eran, digámoslo así, proverbiales el enredo de la fábula, hasta el punto de no haber encontrado quien le igualara... así también en Tirso de Molina son dotes sobresalientes, que no le dejan confundirse con nadie la lozanía y pureza de la elocución, la viveza ingeniosa de los diálogos, las alusiones ya libres, ya malignas de que siembra sus producciones, y finalmente la inmensa copia de chistes, que las sazonan y la imponderable gracia de ellos. (Simonde de Sismondi 1841-42:II, 101)

Algo similar sucede con otros tres autores del canon dramático nacional, que Sismondi omite, y que Amador de los Ríos rescata del olvido: Moreto, Alarcón y Rojas Zorrilla. Además, se ofrece de ellos una caracterización que, con escasas variaciones, se repetirá a lo largo del resto del siglo: Moreto es el autor cómico por antonomasia ("es el poeta dramático de más sal y fuerza cómica de nuestro teatro antiguo", Simonde de Sismondi 1841-2:II, 265); Alarcón, el reflexivo y moralizante, muy distinto en su estilo del resto de los dramaturgos ("En la invención de sus fábulas es siempre original, y siempre nuevo, distinguiéndose también en este punto de los grandes dramáticos de su

siglo", Simonde de Sismondi 1841-2:II, 290); Rojas Zorrilla, el autor trágico ("...en el género trágico, no [se encuentra] quien le haya aventajado en lo patético de las situaciones", Simonde de Sismondi 1841-2:II, 311) –y aun cabría añadir la figura de Guillén de Castro, autor de *Las mocedades del Cid*, a quien Sismondi sitúa en segunda o tercera fila, y que Amador de los Ríos eleva al nivel de los anteriores:

> No es ciertamente acreedor el autor de las Mocedades de Cid a ser confundido entre la multitud de los medianos poetas, que Sismondi ha puesto a su lado. Sus obras... gozan en toda Europa de una justa celebridad, debida a sus abundantes bellezas, habiendo servido al gran Corneille, como nuestro historiador confiesa, para escribir su obra maestra. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 409)

Los mismos nombres, componen el canon dramático nacional en el manual de Gil de Zárate, quien incluso los sitúa por encima de Lope de Vega (recordemos que este autor escribe todavía fuertemente influido por la exaltación romántica de Calderón de la Barca): "Esto es lo que hicieron Tirso de Molina, Moreto, Alarcón, Rojas y Calderón, que comparados con Lope de Vega, sin atender a otra cosa que a la bondad respectiva de sus dramas, le fueron muy superiores" (Gil de Zárate II, 273). Su caracterización de cada uno de estos poetas es, además, muy similar a la de Simonde de Sismondi:

> A Tirso de Molina le fue concedida la vis cómica en su mayor grado; a Moreto la gracia y la naturalidad; a Alarcón la filosofía y perfección de estilo; a Rojas la energía, y a Calderón el arte en la distribución de la fábula, la sublimidad y la magia del lenguaje. (Gil de Zárate 1844:II, 274)

A ellos habría que, una vez más, unir a Guillén de Castro, separado de ellos por el mero hecho de pertenecer a una generación distinta, y que sin embargo merece aparecer entre los dramaturgos fundamentales de esta época: "De todos los contemporáneos de Lope, ninguno es más célebre que Guillén de Castro" (Gil de Zárate 1844:II, 250). Por otra parte, Gil de Zárate eleva la figura de Tirso de Molina aún más que su predecesor, situándolo incluso, en sus preferencias personales, por encima de cualquier otro dramaturgo:

> No obstante, merece ser colocado entre nuestros primeros escritores dramáticos; y si aquí hubiéramos de seguir únicamente nuestro propio gusto, tal vez le preferiríamos a todos, porque en él brillan más que en ninguno otro las cualidades que constituyen la verdadera comedia. (Gil de Zárate 1844:II, 329)

Ticknor en cambio da una lectura ambivalente de Tirso de Molina: por una parte reconoce sus defectos: "la semejanza de caracteres e incidentes, la frecuencia con que disfraza de hombres a sus damas para sostener la intriga, y la obscenidad insoportable y a veces innecesaria de algunos argumentos" (Ticknor 1851-6:II, 461), pero también le reconoce "grandes dotes, como son, la facilidad y gracia en la narración, conocimiento

extraordinario de su lengua, y una versificación rica y armoniosa en cuanta variedad de metros podía apetecer el capricho del público" (Ticknor 1851-6:II, 461), sin que sea fácil adivinar en qué posición, dentro del canon, lo situaría.

Más encomiástico se muestra en cambio hacia Alarcón, de quien dice que, "en resumen, Alarcón es uno de los mejores escritores dramáticos españoles en el periodo más brillante del teatro nacional" (Ticknor 1851-6:II, 470); también a Moreto y Rojas dedica el erudito estadounidense uno de los mayores elogios que en su obra y en esta época se pueden recibir: el de ser autores esencialmente nacionales: Moreto "sabía acomodarlas [las comedias] al gusto de su época, conservando siempre los rasgos característicos del genio nacional" (Ticknor 1851-6:III, 81); mientras que en relación a Rojas afirma que:

> Pocos se hallarán más poéticos en todo el teatro español, y poquísimos más nobles, elevados y verdaderamente nacionales" (III, 87), "si se exceptúan las mejores comedias de Lope de Vega y de Calderón, no hallamos ninguna tan buena ni de tanto efecto en la escena española. (Ticknor 1851-6:III, 87)

El número de autores incluidos en la *Historia* de Schack es obviamente más amplia que la de los historiadores anteriores, por tratarse de una obra dedicada exclusivamente al género dramático; pero los fundamentales, los que se sitúan más cerca del centro del canon, siguen siendo los mismos: Tirso de Molina, autor cuyo "genio es tan original, que ha impuesto en ellas [en sus comedias] un sello especial, que las distingue de todas por completo" (Schack 1885:III, 403); Moreto, que "se distinguía por su gusto dramático depurado y sensato, y por la rara cualidad de saber arreglar y perfeccionar para la escena argumentos ya trazados" (Schack 1885:V, 96), Alarcón ("uno de los poetas dramáticos más distinguidos", Schack 1885:IV,7) y Rojas Zorrilla, que por sus dotes dramáticas se sitúa casi a la altura de Calderón:

> Rojas estaba dotado por la naturaleza de varias prendas, de una imaginación poderosa, de un ingenio inagotable, del don de expresarse con sublimidad y fuego, de representar las pasiones más enérgicas en lo trágico, y de mucha gracia y agudeza para lo cómico, comprendiéndose así que, con tales cualidades relevantes, haya compuesto obras maestras, iguales a las mejores de Calderón, pero le faltaba, para sostenerse a esa altura, la constancia, la energía, y ese sentido artístico, serio y reposado, que sostiene al genio y evita su caída. (Schack 1885:V, 48)

A finales del siglo XIX, por lo tanto, el canon dramático del Siglo de Oro estaba ya establecido, y apenas cambiará significativamente en las primeras décadas del siglo XX. Fitzmaurice-Kelly, por ejemplo, incluye los mismos nombres, y muy similares comentarios sobre cada uno de los autores: así, por ejemplo, "Tirso de Molina, que sobresalió en las piezas trágicas y sombrías o en el drama histórico... era también

maestro en la comedia ligera" (Fitzmaurice-Kelly 1901:346); a Rojas Zorrilla "se le conoce especialmente por *Del Rey abajo ninguno*" (Fitzmaurice-Kelly 1901:358); Moreto, "dotado de fino gusto, era un ingenio perezoso que refundió las obras ajenas de un modo magistral" (Fitzmaurice-Kelly 1901:360); por último, de Alarcón apunta que:

> Algunos de sus contemporáneos le superan en otros conceptos: Lope por la invención, Tirso por la energía, Calderón por el encanto. La personalidad tan marcada del genio de Ruiz Alarcón... da lugar a que casi se le aprecie mejor en el extranjero que en España. (Fitzmaurice-Kelly 1901:349)

También Ángel Salcedo Ruiz repite el canon establecido, aunque aclara que en su opinión esta reducida lista de grandes figuras dramáticas es insuficiente, ya que hay otros autores que también podrían incluirse en la lista de dramaturgos de primera fila:

> Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Rojas, Moreto y Calderón son generalmente considerados como las seis figuras de nuestro teatro nacional; pero esta clasificación es algo arbitraria: con Rojas y Moreto hombréanse otros poetas a los que se suele colocar entre los autores de segundo orden. (Salcedo Ruiz 1910:369)

Desde luego que Cejador y Frauca, cuya obra, como ya hemos comentado varias veces, tiene tintes enciclopédicos, incluye una nómina mucho más extensa de escritores dramáticos –sin ordenarlos por género, eso sí, ya que sigue el orden estrictamente cronológico-; sin embargo, en lo fundamental, Cejador mantiene los criterios establecidos durante el siglo anterior, con muy leves alteraciones. Así, por ejemplo, Tirso de Molina es presentado como el tercer gran dramaturgo del Siglo de Oro español, igual, si no superior, a Lope de Vega y Calderón de la Barca:

> Una vez abierto el camino del teatro español de intriga, costumbres y carácter mérito principal de Lope, el mejor dramaturgo español parece ser, hablando en general y como cómico de ley y recio dramático, Tirso de Molina. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,250)

Su caracterización de Alarcón es también una continuación de los tópicos decimonónicos:

> ...es nuestro mejor autor de dramas éticos, sentenciosos, algún tanto irónicos, de tipos y caracteres morales, con estilo particularmente discreto y sobrio, de medias tintas y poco lírico; en suma: el más clásico dentro del romanticismo de nuestros dramaturgos. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,317)

Y otro tanto sucede con Rojas Zorrilla:

> Rojas tenía condiciones bastantes para hacer comedias de primer orden, con sus puntos de tragedia, y las hizo a ratos. Inventiva original, hermosa fantasía, brío y calor, vis cómica y expresión de afectos, ingenio y naturalidad: nada le faltó. Pero faltóle el tiempo: quiero decir que nació en un tiempo de falsa bambolla y afectación, que le llevó no pocas veces a extravagancias tan grandes como sus dotes poéticas, ya en las situaciones teatrales, ya en el estilo gongorino. (Cejador y Frauca 1915-22:V,101)

No es necesario seguir abundando en citas para apreciar la regularidad con la que los mismos nombres se repiten en prácticamente todas las historias de la literatura de la época. Veamos por ejemplo cómo dibuja Romera Navarro su canon del drama nacional:

> ...en esta empresa gloriosa le acompañan, o le siguen, Tirso de Molina, grande sobre todo en la creación de caracteres, en el primor de los detalles, en la musa cómica y en el manejo de la lengua, y Calderón, el mayor de todos en lo simbólico y profundo, y en la intensidad trágica. Son los tres genios creadores del teatro español. Lugar inmediato a ellos corresponde a otros tres grandes talentos dramáticos: Ruiz de Alarcón, insuperable en la comedia de carácter o psicológica, en el pensamiento moral y en el refinado gusto; Rojas, creador de la *comedia de figurón*... insigne poeta cómico, muy original en la concepción de asuntos y tipos; y Moreto, maestro en la pintura de los afectos naturales, en el análisis y desarrollo de las pasiones, y en la técnica teatral. (Romera Navarro 1928:130)

También Juan Chabás y Valbuena Prat incluyen a los mismos autores en su canon: Tirso de Molina, Guillén de Castro, Alarcón, Rojas Zorrilla, Moreto, junto con otros autores de segunda o tercera fila que completan el cuadro. Todos ellos son presentados de acuerdo a la tradición anterior, atribuyendo a cada uno de ellos las mismas características ya apuntadas más arriba. Su posición en el canon, por lo tanto, está fijada; a diferencia de Lope de Vega y Calderón, que peleaban por sobrepasarse el uno al otro en el centro del canon, y con la posible excepción de Tirso de Molina, que ocasionalmente accede también a dicha centralidad, el resto de los dramaturgos del Siglo de Oro son encasillados y predefinidos desde mediados del siglo XIX, y el canon del teatro nacional se mantiene estable en lo básico durante dicho periodo.

8.5.4.- Recapitulación

En las páginas anteriores se han observado varios aspectos reseñables en relación con el teatro español del Siglo de Oro y su recepción en la historiografía literaria del siglo XIX y primer tercio del siglo XX. En primer lugar, es muy destacable la importancia que este género en particular tiene en la conformación del concepto romántico de la literatura española, por su relación directa con el público, pero sobre todo por su representatividad del espíritu "romántico" de la nación española (opuesto al de las naciones clásicas): el teatro español, como el inglés, no puede ser juzgado por las normas de la poética aristotélica, porque no nace del mismo tipo de *Volksgeist*, e incluso, para algunos historiadores, puede ser considerado como un género distinto.

De esta manera, el teatro español, por ser a su juicio especialmente nacional, esencialmente romántico, atrajo poderosamente la atención de los críticos románticos,

en especial alemanes, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX; Calderón de la Barca se transformó en su modelo de poeta dramático nacional, que respondía a todos los elementos del espíritu del pueblo: religiosidad, caballerosidad, lealtad, etc. A medida que el siglo avanzaba, la inmensa figura de Calderón iba sin embargo siendo sustituida por la de Lope de Vega, ensalzado ahora como poeta dramático nacional por antonomasia; con el cambio de siglo, los vientos vuelven a cambiar, y ambos dramaturgos vuelven a quedar equilibrados, ambos como polos fundamentales del canon dramático nacional.

En cuanto al resto de los autores de este periodo, como se ha visto, pronto quedan establecidos en un punto relativamente cercano al centro del canon, y sus desplazamientos hacia el centro o hacia la periferia son muy leves, sin que apenas varíen las lecturas que de ellos se hacen a lo largo del periodo estudiado. Sólo Tirso de Molina, que llega a disputar la centralidad en algunos momentos a Lope y Calderón, logra salirse del estrecho círculo al que les había reducido la crítica decimonónica.

En definitiva, la recepción del drama nacional es un ejemplo fundamental del modo en que la crítica romántica ejerce su influencia hasta el final del periodo estudiado: aun cuando sus planteamientos básicos dejen de aparecer explícitamente (el concepto de *Volksgeist* y su expresión en la literatura nacional, por ejemplo), la lectura de la historia literaria española, la selección, ordenación y caracterización de los autores que la componen, sigue siendo, incluso bien entrado el siglo XX, fuertemente deudora del legado de los Herder y Schlegel, de los Böhl de Faber, Durán, Sismondi o Ticknor, más incluso, quizás, de lo que los propios historiadores podrían creer.

8.6.- El *Quijote*, el centro del canon

La posición del *Quijote* como centro del canon de la literatura hispánica no ha estado en discusión en ningún momento, al menos desde el siglo XVIII, si bien es cierto que ha tenido que compartir dicha preferencia crítica con otros autores y obras, variables a lo largo de los siglos[245]. Anecdóticamente, esta posición central se ve confirmada incluso en la mera disposición cuantitativa de las historias de la literatura española, en las que, hablando en términos amplios, Cervantes se sitúa aproximadamente en la mitad, entre los dos periodos más extensamente estudiados: la Edad Media y el Siglo de Oro.

La lectura del *Quijote* ha variado sin embargo desde su publicación hasta nuestros días –o, en lo que concierne a este estudio, hasta 1939-: de ser apreciada como mera obra de entretenimiento lúdico (interpretación hacia la que parece apuntar el propio Cervantes en varios lugares) durante el siglo XVII y sobre todo durante el XVIII, pasó a ser interpretada durante el siglo XIX como una obra profunda, abierta a múltiples lecturas –multiplicidad que también se aplicó a sus dos personajes protagonistas, don Quijote y Sancho–. Esta lectura simbólica adquirió diversas formas. La más habitual, dentro del paradigma dualista romántico, consistía en considerar a ambos personajes como representantes, respectivamente, del idealismo y del materialismo, y a la obra, por lo tanto, como una plasmación de la lucha, fracasada y por tanto trágica, del ideal frente al mundo. Otros críticos llevaron la "lectura entre líneas" más allá incluso, queriendo ver en el *Quijote* una obra cifrada, susceptible de ser interpretada sólo de forma esotérica, alegórica, como un jeroglífico de referencias a la situación personal de Cervantes y a los conflictos sociales y políticos de su época[246].

---

[245] La recepción del *Quijote* en la crítica y la historia literaria española ha despertado la atención de los estudiosos en los últimos años. Así, por ejemplo, la obra fundamental de Anthony Close, *La concepción romántica del Quijote*, publicada originalmente en 1978, se reeditó en 2005 con ocasión del Centenario de la obra cervantina. Unos años antes se habían publicado dos obras que vienen a ser en cierto modo complementarias: *Lecturas del Quijote*, de Ascensión Rivas (1998), antología de textos críticos sobre el *Quijote* entre los siglos XVII y XIX; y *Don Quijote, mitologema nacional. Literatura y política entre la Septembrina y la II República*, de MªÁngela Varela Olea (2003), otra antología con una extensa e interesante introducción sobre la utilización del mito de don Quijote por el regeneracionismo de finales del siglo XIX y principios del XX. En su conjunto, estas obras trazan una trayectoria del cervantismo desde el momento de su publicación hasta la II República, por lo que servirán de trama sobre la que insertar los hilos de las historias literarias analizadas en este estudio.

[246] Como veremos, el principal defensor de esta tendencia durante el siglo XIX es Benjumea, creador también de la denominada "lectura filosófica" del *Quijote*, según la cual Cervantes atinó a pronosticar el avance de la razón y la libertad frente a la violencia y el oscurantismo. Véase Close (2005:135-148).

El siglo XIX también vio surgir lecturas ideológicas o políticas del *Quijote*, herederas hasta cierto punto de su interpretación romántica. Don Quijote y Sancho se identifican en estas visiones con el conjunto de los españoles, con la "raza hispánica", bien para identificar sus flaquezas y sus virtudes, o para buscar sus soluciones con miras al futuro inmediato. Así, los personajes del *Quijote* y la obra en sí se convierten en mitos nacionales, con múltiples interpretaciones, y que los autores adaptan a su ideología y utilizan como instrumento en los debates políticos, en especial en los relacionados con la regeneración de España (que se entiende, sobre todo en determinados sectores, como una vuelta al Siglo de Oro).

El primer tercio del siglo XX fue pródigo en interpretaciones personales, o más bien paráfrasis, del texto cervantino: autores tan significativos como Miguel de Unamuno (1904) y José Ortega y Gasset (1914) se acercaron al *Quijote* desde sus particularidades filosóficas y estéticas, o, más bien, acercaron el *Quijote* a su propia filosofía y estética. Aunque dichos autores caen fuera del ámbito de este estudio, su mención es inevitable en este apartado, por su influencia en los críticos e historiadores posteriores, como lo es la de autores como Menéndez Pelayo o Menéndez Pidal que, sin ser cervantistas profesionales ni, como hemos visto, escribir una historia literaria, condicionan por su prestigio y autoridad el desarrollo de la filología española (y en particular, del cervantismo español) del primer tercio del siglo XX.

La obra de Cervantes, como es obvio, no se agota en el *Quijote*. Por ello dedicaremos también un apartado a la recepción historiográfica de otras obras, y en especial de otros géneros transitados por Cervantes: la poesía y el teatro, en los que la crítica no es tan unánime en su aprobación. Intentaremos presentar brevemente las posiciones de los historiadores respecto a estos géneros, y su evolución, si es que existe, en el periodo que abarca este estudio.

8.6.1.- Recepción del *Quijote* en los siglos XVII y XVIII

Como ya se ha apuntado, la posición del *Quijote* en la historia literaria española es de indiscutida supremacía. Por ello, en las páginas siguientes no se tratará de mostrar su alejamiento o acercamiento al centro del canon, sino las diversas maneras en que la obra cervantina se ha entendido e interpretado desde su publicación hasta el final del periodo estudiado. No nos compete hablar sino muy brevemente de la recepción del *Quijote* entre sus contemporáneos, para quienes, leyendo a la letra las afirmaciones del propio Cervantes, lo consideraban simplemente como una sátira del género de los libros

de caballería (Close 2005:27ss.). El éxito de la obra, con todo, fue evidente e inmediato, como prueban las reediciones, imitaciones y adaptaciones de que fue objeto. (Rivas 1998:9).

La apreciación del *Quijote* aumentó de manera significativa en el siglo siguiente, en el que, tanto en Francia como en Inglaterra, se admiró su espíritu satírico y lúcido: proliferaron las imitaciones, sobre todo en Inglaterra, donde se escribieron obras como *Joseph Andrews* o *Tristram Shandy*, y en el ámbito francés, país en el que la crítica neoclásica se vio la obra cervantina como la parodia de todos los comportamientos irracionales, de todos los fanatismo o del conservadurismo exagerado (Close 2005:35-6). En España, donde el *Quijote* había quedado algo relegado en el gusto del público y de los eruditos hacia finales del XVII, la influencia de estas corrientes europeas favorables propició una recuperación de la obra cervantina, personificada en Mayans y Siscar, autor de una *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* que "marcaría las directrices de la crítica cervantina en España durante más de un siglo" (Close 2005:38).

Los historiadores de la literatura española del siglo XVIII participaron de la ola de entusiasmo hacia el *Quijote* que se había extendido por toda Europa. Tomemos, como ejemplo, al Abate Llampillas, quien lo presenta como un "romance lleno de mil preciosidades y gracias, de una invención felicísima, de un estilo puro, natural y copioso de chistes. (Llampillas 1789:V, 173-4). No hay aquí más lectura de la obra que la cómica; no hay interpretación trágica ni simbólica de los personajes. De hecho, algo más adelante volverá Llampillas a insistir en las mismas virtudes del *Quijote*, añadiendo además la lectura literal de su finalidad, es decir, terminar con el género de las novelas de caballería:

> ...no excede al mérito de Cervantes el aplauso general con que fue recibido el *Quijote*, y que se conserva aún en nuestros días. Ya se considere la invención feliz y original, o la prudente economía en el enlace de los sucesos y episodios; ya la viva y perfecta pintura de los caracteres, o la naturalidad y gracia del estilo, o el fin utilísimo que se propuso el autor, debe confesarse que el Quijote es una de aquellas pocas obras de ingenio, que hacen inmortal el nombre del autor. (Llampillas 1789:V, 175-6)

A finales del siglo XVIII, por lo tanto, la lectura del *Quijote* en España seguía estando apegada a su concepción como sátira literaria, y como obra eminentemente cómica, en la que cabía destacar el estilo, la creación de personajes o la invención de anécdotas. Esta lectura estaba a punto de ser desbancada por una nueva, originada por los principales críticos románticos

8.6.2.- La concepción romántica del *Quijote*

El cambio fundamental, que iba a condicionar la recepción crítica del *Quijote* prácticamente hasta nuestros días, se produce en efecto a finales del siglo XVIII, y se debe a la lectura que de la obra cervantina realizaron los críticos románticos, en especial en Alemania. Autores como Schelling, Tieck o los hermanos Schlegel se acercaron al *Quijote* y encontraron en él no sólo una forma elevada de humor, sino incluso una narración trágica, basada en la idealización del protagonista y en la atenuación o la ocultación de sus rasgos ridículos. Se alejaba así la lectura literal de la obra como parodia, y se abría la lectura a la presentación de Cervantes como un genio que, consciente o inconscientemente, había sabido presentar el enfrentamiento entre idealismo y materialismo, simbolizados por sus protagonistas. En palabras de A. Close, la lectura romántica del *Quijote* se basa en tres aspectos:

a) Se idealiza al héroe y se atenúa radicalmente el carácter cómico-satírico de la novela
b) Se considera que se trata de una novela simbólica, cuyo simbolismo expresa varias ideas sobre la relación del alma humana y la realidad, bien sobre la naturaleza de la historia de España
c) Se interpreta el simbolismo de la novela (y, de modo más general, el conjunto de su estética y estilo) de forma que refleje la ideología, estética y sensibilidad del periodo contemporáneo (A. Close 2005:15)

Esta nueva visión de la novela y sus personajes se extendió por otros países europeos, como Francia o Inglaterra, al mismo ritmo que el movimiento romántico, y aunque la lectura cómica-literal del *Quijote* no desapareció completamente, quedó en una posición claramente minoritaria durante los siguientes dos siglos. Además, de esta visión romántica del *Quijote* y de su autor nacieron otras lecturas subordinadas, que Close denomina "apologética" (aquélla que convierte a Cervantes en un prodigio de sabiduría enciclopédica y rectitud moral), "simbólica" (la que interpreta a los personajes y a la obra en su conjunto como símbolo de una realidad abstracta) y "alegórica" (la que aplica la interpretación simbólica anterior de manera sistemática, aplicando una especie de "lectura en clave"). Además, sin la elevación de la obra cervantina a un nivel significativo posterior, su apropiación ideológica por parte de los movimientos regeneracionistas de distinto signo habría resultado más difícil, por no decir imposible.

La lectura romántica del *Quijote* penetró en España casi medio siglo más tarde de su formulación primera. Ya Durán había absorbido hasta cierto punto la impronta de la visión del romanticismo centroeuropeo en este punto, al igual que en relación con los romances o con el teatro del Siglo de Oro, en su introducción al *Romancero general*

(Durán 1849-50). Sin embargo, la adaptación definitiva de las nuevas perspectivas cervantinas tendrá lugar con la traducción al español de las historias de Bouterwek, y sobre todo de Sismondi, y con la aparición del manual de Gil de Zárate, donde se consagran, en boca por primera vez de un español, la nueva visión del *Quijote*, no como mera parodia literaria, sino como representación simbólica o cristalización de un ideal, el caballeresco, que no merecía ser parodiada sino exaltada.

Así, Simonde de Sismondi, cuya historia de la literatura se publicó originalmente en 1813 y se tradujo al español en 1841-2 (con importantes añadidos y correcciones de sus traductores, como hemos visto en el apartado 6.2), reconoce que el *Quijote* se trata de una parodia, pero que superó con mucho su propósito inicial, de manera que, paradójicamente, un libro que en su planteamiento primigenio era cómico, en su desarrollo posterior está llamado a provocar profundos pensamientos:

> Al *Don Quijote* debe Cervantes la inmortalidad: en ninguna obra de cuantas se han escrito en todas las lenguas ha sido la sátira más fina y agradable al mismo tiempo, ni tampoco desenvuelta con más talento ninguna más dichosa invención... Este libro tan deleitoso, tan tejido de aventuras tan agradables y originales solamente nos suministrará graves reflexiones. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 260)

Apunta en este aspecto Sismondi una idea que más tarde será repetida por muchos de los críticos de los siglos XIX y XX: la de que Cervantes no atacaba a la caballería en sí misma, ni siquiera al género mismo de la novela de caballería –puesto que, parece pensar Sismondi, éste contribuyó a acentuar y resaltar el "caballerismo" propio de la nación española-, sino a sus representaciones: "así como los buenos libros de caballería tuvieron una benéfica influencia en las costumbres nacionales, así también los imitadores de aquellos influyeron en la depravación del gusto" (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 264)

En realidad en este aspecto, como en tantos otros, Sismondi nada aún entre las dos aguas del neoclasicismo y del romanticismo. En el caso del tratamiento del *Quijote*, esto se traduce en una ambigüedad constante en su trato como obra cómica y como obra seria, trágica incluso. Así, aunque da pruebas de conocer las lecturas románticas del *Quijote* como obra trágica, por otro sigue acentuando su carácter paródico-cómico

> La fuerza del talento de Cervantes se desenvuelve sobre todo en la parte cómica, en que nunca ofende a las costumbres, a la religión, ni a las leyes. El carácter de Sancho Panza hace un admirable contraste con el de su amo. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 267)
>
> Explícase por estas reflexiones la causa de haber considerado algunos al *don Quijote* como al libro más triste que se ha escrito jamás... Empero, mientras que una obra que tratase lógicamente esta cuestión, sería tan triste como degradante para la

> humanidad, una sátira escrita sin amargura, puede ser el libro más alegre. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 261-3)

A mediados del siglo XIX, por lo tanto, la concepción romántica del *Quijote* comenzaba a extenderse. Un primer paso hacia su adopción definitiva entre la crítica española lo dio el autor del primer manual de enseñanza de historia de la literatura española, Gil de Zárate, al introducir estos postulados de forma notoria en su *Manual*, que de hecho bebe fundamentalmente, como tantos críticos posteriores le reprocharon, de las obras de Bouterwek y Sismondi. Así, Gil de Zárate acepta en primer lugar la entronización de Cervantes como escritor nacional con antonomasia, puesto que alcanzó, según Gil de Zárate, gracias a la aplicación de los principios estéticos románticos: ser fiel a la inspiración y al espíritu de la nación. "Cervantes –dice Gil de Zárate– no obedeció más que a su propia inspiración; no imitó más que a la naturaleza; no pretendió hablar más que como todos hablan. Así fue siempre original, siempre español" (Gil de Zárate 1844:III, 261).

Además, la elevación de Cervantes no es sólo estética o literaria: en la línea de la crítica panegirista[247], lo considera además un ejemplo de belleza moral; esta afirmación se conecta además con otro razonamiento plenamente heredero del ideario romántico con respecto al *Quijote*, y que acabamos de ver esbozado también en Sismondi: si el propio Cervantes era un idealista, firme creyente en la bondad de los principios de la caballería, no tiene sentido que cargase contra ellos en su obra; por lo tanto, debía de estar atacando otra cosa en su obra: la versión degradada de la caballería, no la caballería en sí misma:

> Cervantes que tenía en su corazón tanta nobleza y pundonor como el más ilustre caballero de su tiempo... lo que hizo fue vindicar la caballería, purificarla de las manchas con que multitud de delirantes la estaban afeando. La nación comprendió su verdadero intento, y le aplaudió el entusiasmo. (Gil de Zárate 1844:III, 265)

Esta idea, de la que volveremos a tratar más adelante, en especial al analizar los planteamientos de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal respecto al *Quijote*, es fundamental en el análisis de Gil de Zárate, ya que neutraliza un prejuicio, a su juicio, erróneo sobre Cervantes: el de que pudo contribuir a la decadencia de la nación al privarle de su espíritu caballeresco.

---

[247] "Los panegiristas rendían homenaje a Cervantes seleccionando citas concretas del *Quijote*... con miras a demostrar hasta qué punto dominaba el autor tal o cual técnica especializada o rama de la ciencia" (Close 2005:122); "Los críticos panegiristas consideraban que de la lectura del *Quijote* se desprendía la vastísima cultura de Cervantes" (Rivas Hernández 1998:31)

La visión del *Quijote* como obra nacional al tiempo que universal pervive durante todo el siglo, y se convierte de hecho en un *leit motiv* de la crítica cervantina de la época, traspasando desde las historias de la literatura –extranjeras y españolas– hasta los manuales de enseñanza de la segunda mitad del siglo. Así lo vemos aparecer, apenas modificado, en la historia de Ticknor, que insiste sobre todo en el elemento nacional, el cual, al mismo tiempo, está en la raíz de su universalidad y su intemporalidad:

> Esta honra pertenece al *Quijote*, obra superior, no sólo a todas las de su época, sino a la de los tiempos modernos; que lleva impreso el sello del carácter nacional, y que por lo tanto ha gozado siempre del más alto favor y aprecio a que no ha podido llegar otra alguna. (Ticknor 1851-6:II, 238)
>
> Los grandes poetas, Homero, Dante, Shakespeare y Milton, llegaron sin duda a mayor elevación, y se pusieron más en contacto con los atributos más nobles de la naturaleza del hombre; pero Cervantes, escribiendo bajo la influencia natural y libre de su genio, reconcentrando instintivamente en su ficción el carácter del pueblo en que nació, se ha hecho el escritor de todos los tiempos y de todos los países, de los ignorantes como de los sabios. (Ticknor 1851-6:II, 251)

Y sin embargo, curiosamente, el historiador estadounidense no comparte los demás planteamientos románticos acerca de la obra cervantina –de ahí que A. Close apenas lo cite-: por ejemplo, se muestra partidario de una lectura literal de la sátira cervantina, renunciando por lo tanto a la lectura simbólica de los personajes principales. De hecho, Ticknor insiste en la misma idea de la que parte Anthony Close: la de que la lectura simbólica del *Quijote* es una deformación causada por aplicar anacrónicamente la concepción literaria contemporánea al crítico o historiador, a la lectura de las obras del pasado:

> El exquisito y adelgazado discurso de los críticos ha adulterado el objeto que Cervantes se propuso al escribir el *Quijote*, pues hasta se ha querido suponer que trató de describir el infinito y perpetuo combate de la parte poética con la parte prosaica del alma, entre el heroísmo y la generosidad por un lado, y el egoísmo y el interés por otro... Pero esta conclusión metafísica, deducida de un examen y estudio de la obra imperfecto y exagerado, es diametralmente opuesto al espíritu de aquella edad, que nunca usó de la sátira general y filosófica, y contrario también al carácter del mismo Cervantes... (Ticknor 1851-6:II, 240)

De hecho, la crítica de la segunda mitad del siglo XIX no iba a seguir la línea apuntada por Ticknor, sino todo lo contrario; la visión romántica del *Quijote*, y la consideración de sus personajes principales como símbolos de lo real y de lo ideal, iba a perpetuarse al menos hasta el final del periodo estudiado, es decir, hasta la Guerra Civil española. Como ejemplo, véase cómo, en 1910, Salcedo Ruiz repite los tópicos románticos acerca del valor simbólico de la figura de don Quijote, y de su interpretación trágica y ennoblecedora:

> Sin perder nada de su individualidad española, se ve muy claro que en el hidalgo loco el romanticismo caballeresco, el idealismo soñador no refrenado en sus justos límites por el buen sentido de la vida, se ha condensado de tal suerte y con tal intensidad, que ya no podrá crearse jamás un ser de fantasía que lo represente y simbolice mejor; cuanto se haga después por los ingenios de la humanidad ha de ser copia más o menos desfigurada de este valentísimo y finísimo caballero, enamorado del bien y de la justicia, que quiere realizar uno y otra en el mundo, y que está loco, no porque pretenda esto, que es la más noble cordura humana, sino porque lo intenta por un procedimiento inadecuado, y careciendo en absoluto de medios para que no resulte ridícula su generosa empresa. (Salcedo Ruiz 1910:227)

8.6.3.- ¿Sátira contra la caballería?

Como apunta Anthony Close, la interpretación del *Quijote* como algo distinto o, al menos, algo más que una mera sátira literaria, hace que los críticos se vean enfrentados a un nuevo problema –un problema ficticio, dice Close (2005:118)-: el de compaginar la realidad de que el *Quijote* es, al menos en su planteamiento inicial, una sátira (porque el que existe un elemento satírico en ella es innegable), con una lectura trágica y no cómica de la obra. En otras palabras: si el *Quijote* representa la apoteosis del ideal caballeresco romántico, ¿de qué se estaba riendo Cervantes cuando empezó a escribirlo? Aceptar que se estuviera riendo del propio "espíritu caballeresco" del pueblo español caía, obviamente, fuera de lo aceptable. Ya hemos apuntado más arriba que Gil de Zárate, a mediados del siglo XIX, rechazaba tajantemente esta posibilidad, apuntada por críticos anteriores a él:

> Esta popularidad tan sostenida dentro y fuera de su patria, desvanece por sí sola la gran inculpación que se ha hecho al *Quijote*. Dícese que ridiculizando el valor, el entusiasmo, el verdadero amor, las más nobles virtudes, Cervantes ha contribuido a desmoralizar la sociedad, y a despojarla de aquel carácter elevado y caballeroso que formaba antes la esencia de la nación española... Después de publicada su obra, conservó todavía por mucho tiempo la nación española su carácter caballeroso: si algo perdió de su antigua elevación, no lo debió ciertamente al *Quijote*, sino a instituciones funestas y sucesos tristes. (Gil de Zárate 1844:III, 262-3)

En realidad, Gil de Zárate apunta en una línea que sería muy seguida por estudiosos como Menéndez Pelayo: la de que, en realidad, Cervantes no ridiculizaba la caballería, sino que pretendía revivirla, purificada, recuperarla en su verdadera esencia para la nación:

> Cervantes que tenía en su corazón tanta nobleza y pundonor como el más ilustre caballero de su tiempo... lo que hizo fue vindicar la caballería, purificarla de las manchas con que multitud de delirantes la estaban afeando. La nación comprendió su verdadero intento, y le aplaudió el entusiasmo. (Gil de Zárate 1844:III, 265)

La misma opinión, aunque más desarrollada, la encontramos en Menéndez Pelayo, quien, como ya hemos visto en el apartado 6.10, dedicó algunas páginas –no

demasiadas, teniendo en cuenta lo ingente de su producción– a analizar la obra del autor alcalaíno. Para Menéndez Pelayo, en efecto, como para Gil de Zárate, la intención de Cervantes no era zaherir el espíritu caballeresco inherente a los españoles, sino por el contrario atacar a las imitaciones deformadas de las novelas de caballería:

> No se escribió el *Quijote* contra el puro ideal caballeresco, que, por el contrario, exalta y magnifica siempre; pero es cierto que los extravíos éticos y estéticos del pseudoidealismo tienen en la gran novela el enérgico y punzante correctivo de la parodia. Nuestros libros de caballerías eran, casi todos, imitaciones más o menos degeneradas de los poemas del ciclo bretón, aunque esta imitación fuese indirecta y remota en la mayor parte de los casos, puesto que los nuevos autores se limitaban a copiarse unos a otros. (Menéndez Pelayo 1904:317)

De esta forma, el *Quijote* se transforma en el prototipo de lo que satiriza, o sea, en una novela de caballerías, depurada, eso sí, de toda deformidad y de toda degeneración:

> Fué, de este modo, el Quijote el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto, el que concentró en un foco luminoso la materia poética difusa, a la vez que elevando los casos de la vida familiar a la dignidad de la epopeya, dió el primero y no superado modelo de la novela realista moderna. (Menéndez Pelayo 1904:315)

Esta elevación de la mera sátira literaria a la exaltación del ideal se produjo, según M. Pelayo, por la "evolución orgánica" de la obra, externa y extraña a la voluntad de Cervantes, por tanto, quien como genio que era alcanzó más de lo que conscientemente se proponía:

> Quiero decir (dejando aparte mitos y expresiones figuradas) que no implica contradicción que siendo el Quijote obra de arte puro, y precisamente por serlo en grado supremo, contenga, no veladas, ni en cifra, ni puestas allí a modo de acertijo, sino espontáneamente nacidas por el proceso orgánico de la fábula, e inseparables de ella en la mente de quien la concibió, altísimas enseñanzas y moralidades, las cuales traspasan con mucho el ámbito de la crítica literaria que Cervantes, con la candidez propia del genio, mostraba tener por principal blanco de sus intentos. (Menéndez Pelayo 1904:314)

Así pues, además de dividir el potencial objeto de la sátira en dos entidades (el espíritu caballeresco auténtico y su deformación literaria en las novelas de caballería), otra solución utilizada por los estudiosos para escapar del lazo de la paradoja consiste en dividir la propia obra en diversas etapas compositivas; es decir, que ciertamente el *Quijote* comenzó siendo una sátira contra los libros de caballería, pero posteriormente, por deseo consciente o por genio inconsciente de Cervantes, evolucionó hasta hallar su ser definitivo en la defensa de los verdaderos valores e ideales caballerescos. Esta idea aparece expresada ya en autores como Fitzmaurice-Kelly:

> Decía verdad cuando afirmaba que su designio consistía en disminuir la autoridad y cabida que en el mundo tenían los libros caballerescos. Proponíase al

> principio escribir una breve historia cómica, pero el plan de su obra se agrandó ante sus ojos hasta comprender toda la comedia humana. (Fitzmaurice-Kelly 1901:279)

Sin embargo, es en la obra de Menéndez Pidal, especialmente en "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*" (1920-1)[248] donde alcanza una mayor elaboración y una incardinación más profunda en la evolución literaria española. En efecto, para Pidal el *Quijote* bebe de dos de las fuentes tradicionales en las que se refleja el espíritu caballeresco propio de la nación española: las novelas de caballerías, pero también los romances, que considera una parte fundamental de la primera inspiración de Cervantes. De esta forma, el *Quijote* se inserta en la gran cadena épica que dibuja Menéndez Pidal, y que une los poemas épicos extensos con las crónicas, los romances y el teatro nacional del Siglo de Oro.

Las novelas de caballería, es cierto, no forman parte de dicha cadena épica, y de hecho habían sido consideradas casi unánimemente por los historiadores como un producto foráneo, importado; Pidal, en cambio, los considera cercanos al espíritu nacional, y por lo tanto no podían ser objeto de ridículo en la obra de Cervantes:

> Con parte de fundamento, pero también con parte de exageración, justificada por el exceso de opiniones vulgares, se ha negado que el ideal caballeresco y aventurero fuese conforme con el espíritu y carácter españoles; se ha puesto entre las gestas castellanas y los libros de caballerías un abismo infranqueable, y hasta se niega a estos libros una verdadera popularidad entre nosotros. (Menéndez Pidal 1920-21:227)

Además, también Menéndez Pidal, como Menéndez Pelayo, ve una evolución en la escritura del *Quijote*; pero en su caso es una evolución más concreta. Según la teoría pidaliana, habría empezado Cervantes a escribir su obra teniendo muy presente el *Entremés de los Romances*, lo que hace que en los primeros capítulos éstos estén muy presentes en su escritura; más tarde, sin embargo, esta influencia va disminuyendo, siendo sustituida por las novelas de caballerías, tradicionalmente consideradas como la principal inspiración cervantina:

> Cervantes veneraba el mundo épico, y en cuanto se vio libre de la sujeción del entremés, hizo que la locura de Don Quijote se retirase por completo de los versos del Romancero y se refugiase, como en su propio alcázar, en las fantásticas caballerías de los libros en prosa. (Menéndez Pidal 1920-21:248)

A partir de este punto, Pidal sigue de cerca a Menéndez Pelayo: la sátira de Cervantes se reduce a los aspectos más negativos de los libros de caballería, y más aún: en el binomio realidad-idealismo, el elemento ridiculizado no es el segundo –como se

[248] Menéndez Pidal dedicó también al *Quijote* su conferencia "Cervantes y el ideal caballeresco" (1948), que sin embargo, queda cronológicamente fuera del periodo analizado en este estudio.

venía diciendo hasta entonces-, sino el primero, o sea, el materialismo de la vida cotidiana:

> ...como esos libros, muy lejos de ser esencialmente exóticos al pueblo español, están íntimamente impregnados de algo de su espíritu, que es la exaltación de sentimientos universales de desinterés abnegado y de honor, la sátira de Cervantes no quiere vulnerar el eterno ideal de la nobleza caballeresca, y cuando mira a este ideal malparado al choque con la vida cotidiana, no hiere tanto en él como en la misma cotidiana realidad, que no acierta a ser según la anhela el alma heroica. (Menéndez Pidal 1920-21:268)

La conclusión, aunque alcanzada por caminos sinuosamente distintos a los de Menéndez Pidal, es la misma: el *Quijote* no debe ser entendido como una sátira, y mucho menos como un ataque contra la caballería, sino todo lo contrario, como un monumento de exaltación hacia sus valores ideales, que se encuentran unidos al espíritu de la nación española:

> Lejos de querer destruir ese mundo, decorado con los más puros sentimientos morales, Cervantes nos lo abre a nuestro respeto y simpatía, decubriéndonos sus ruinas envueltas en luz de esperanza suprema, como elevado refugio para el alma. (Menéndez Pidal 1920-21:268)

8.6.4.- Últimas interpretaciones: el *Quijote* nacional

El último tercio del siglo XIX y el primero del XX trajeron consigo dos modificaciones al campo de la crítica cervantina: en primer lugar, accedieron a ella de forma prominente diversos críticos que, sin embargo, no eran propiamente cervantistas –casos tan destacados como Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset o Azorín– (Close 2005:171); en segundo lugar, estos autores y sus coetáneos regeneracionistas acentuaron e impulsaron lecturas ideológicas del *Quijote*, lecturas basadas en la identificación de la obra o sus personajes con el conjunto de la nación, ya sea en sus defectos, en sus virtudes o en sus potencialidades. Esta nueva visión, que transforma al *Quijote* en un "mitologema nacional" (Varela Olea 2003), es obviamente heredera de la lectura romántica: habría sido imposible alcanzarla sin la previa elevación del protagonista de la esfera de lo cómico a la de lo trágico, y sin su posterior interpretación simbólica, como representante de determinados ideales caballerescos –los cuales, en el periodo del que ahora hablamos, no siempre son considerados como virtudes.

Este es por lo tanto el panorama de la crítica cervantina durante los últimos años del periodo abarcado por este estudio; en el caso concreto de las historias de la literatura, sin embargo, la relectura ideológica de las andanzas de don Quijote tiene un impacto menor de lo que cabría esperar, al igual que en los manuales de enseñanza, que

optan, en este apartado como en muchos otros, por el continuismo con las líneas principales establecidas por la crítica decimonónica.

La identificación del *Quijote* con el espíritu nacional aparece claramente en las obras de dos autores de corte católico conservador: Jünemann y Cejador y Frauca. El primero lo enuncia así:

> Esta quinta esencia del carácter nacional ha encontrado su más completa, más perfecta y más rara expresión en el *Quijote*; así como la ha encontrado generalmente el carácter de la nación en los imperecederos tipos de don Quijote y Sancho Panza. (Jünemann 1913,105)

Dejando de lado el aspecto paradójico de su afirmación –el que considere que tanto don Quijote como Sancho Panza son, simultáneamente, representantes del *Volksgeist* hispano-, su interpretación encaja a la perfección con el principio anteriormente enunciado: la elevación del *Quijote* a nivel de emblema nacional, no sólo por su grandeza estética o filosófica, sino por encarnar los valores y principios de la nación, identificados con sus protagonistas. Similar es la opinión de Cejador, quien sin embargo es más explícito que Jünemann a la hora de apuntar qué rasgo del espíritu castellano es el que retrata la obra cervantina: su realismo:

> Cervantes, español hasta los tuétanos, al parodiar los descabellados libros de caballerías, no hizo más que volver por el realismo castellano contra los idealismos, fantasías y sueños de aquella literatura extranjera. Fue el *Quijote* el triunfo del temperamento serio, sincero, realista, del ingenio y del arte español, que sepultaba para siempre aquella manera extraña a él, que había señoreado en España durante siglos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,218)

Sin embargo, se mantiene la doble dirección en la exaltación del *Quijote*: al mismo tiempo que la gran novela nacional, es una novela universal, y no sólo eso, sino superior a cuantas novelas se han escrito con posterioridad:

> ...enamorado de sus dos principales personajes, Don Quijote y Sancho, idealizó los dos tipos principales de la sociedad española del siglo XVI y de la humanidad entera de todos los tiempos; y haciendo intervenir en su obra todo linaje de gentes con sus propias costumbres y lenguaje, inventó la novela moderna de costumbres y caracteres, componiendo, no sólo la mejor novela caballeresca, la mejor de sus novelas ejemplares, la mejor novela picaresca y la mejor novela realista moderna, sino la novela social española de su tiempo y aun de todos los tiempos. (Cejador y Frauca 1915-22:III,217)

En otras historias de la literatura de la misma época, en cambio, como apuntábamos, la interpretación romántica apenas modificada es la predominante. Así, por ejemplo, en la historia de Hurtado y Palencia –muy poco innovadora por lo general– encontramos las mismas ideas que poblaban las historias de la literatura decimonónicas: la interpretación trágica de la novela; la idealización del personaje, que pasa a

representar las más elevadas aspiraciones humanas (idealización a la que, se dice, llegó Cervantes "por añadidura", es decir, sin pretenderlo originariamente)[249]; y el desplazamiento del objeto de la sátira, que ya no es la novela de caballería como género literario, ni la caballería en su conjunto, sino al idealismo irracional –idea, por otra parte, que Hurtado y Palencia toma de Menéndez Pelayo, a quien cita-:

> Cervantes, al escribir una parodia genial de las novelas de caballerías, pensó componer, y lo consiguió, sólo un libro de entretenimiento... Él pretendió hacer una obra de mero arte, y lo demás... se le dio por añadidura. Pero si la inmortal novela representase únicamente la oposición o pugna entre lo ideal y lo real, resultaría, en cierto modo, satirizada y escarnecida toda aspiración noble, heroica y elevada...; pero no es así, sino que el carácter de don Quijote, en medio de sus descalabros, es eminentemente consolador y resulta expresión, de las aspiraciones de la humanidad hacia el progreso: si el idealismo fantástico del Hidalgo aparece combatido en la novela..., en cambio su idealismo racional no es atacado de ningún modo por Cervantes, sino enaltecido y glorificado con admiración y amor efusivos y verdaderos. (Hurtado y Palencia 1921:507-8)

Romera Navarro, por su parte, insiste en una línea interpretativa similar, conjugando una vez más en su crítica lo español con lo universal: "no es el libro de una escuela literaria, de un pueblo particular o de una determinada época, sino el libro universal. Su forma y carácter es español, y español del siglo XVII, mas su fondo y substancia es de la humanidad de todos los tiempos" (Romera Navarro 1928:266), mientras que Alonso Cortés sigue, nuevamente, la tendencia filosófica, separando la intención explícita de Cervantes y el resultado inconsciente, propio del genio, que logró trascender hasta la esfera de lo simbólico –sin descartar tampoco una lectura esotérica al estilo del "buscapié":

> En el *Quijote* hay algo más que la entretenida ficción del asunto; hay algo más profundo, más inaccesible, que en vano han querido explicar interpretadores y hermeneutas buscando el sentido esotérico de ese libro inmortal, pues no es sino el misterioso poder que palpita siempre tras las creaciones del genio. Cervantes sólo se propuso escribir una obra entretenida, y de paso "poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías", aunque no es difícil que en algunos personajes quisiera aludir a personas efectivas. (Alonso Cortés 1930:105)

El juicio de Juan Chabás, por su parte, puede considerarse una suma de las posturas anteriores, con algún elemento original: elogios a obra cervantina ("En suma

[249] "En las obras literarias geniales, de mérito excepcional, se realizan muchas veces dos fines: uno, deliberado y expreso por parte del autor, que se concreta y limita dentro de una época y de un pueblo, y otro, inconsciente para el poeta o escritor que las produce, y que llegan a ser, con el tiempo, universales; en estas obras magistrales el pueblo pasa de la figura concreta al tipo general y profundamente humano, convirtiendo así en símbolos caracteres que probablemente no lo fueron en sus orígenes, tal como se convivieron en un principio. Muchas veces tiene lo inconsciente algo de misterioso, y esta circunstancia no deja de influir en el tránsito indicado de lo singular y lo concreto a lo general y simbólico" (Hurtado y Palencia 1921:509)

Cervantes pretendía –nada más, nada menos– escribir una novela, una gran novela", Juan Chabás 1933:43); presentación de sus personajes como símbolos de la dualidad humana ("Cervantes enfrenta uno cara al otro el mundo de la ilusión y el de la realidad", Juan Chabás 1933:43), y consideración de la obra como manifestación del realismo, aunque, en opinión de Chabás, no se trata ya de un rasgo propio únicamente del *Volksgeist*, sino también del *Zeitgeist*, es decir, del espíritu de la época renacentista en la que Cervantes estaba imbuido:

> ...en *El Quijote* se unen también con síntesis íntima el realismo español tradicional y el realismo renacentista. El *Quijote* continúa la tradición más vivaz del Renacimiento, y está penetrado por un hondo espíritu liberal de cultura humanista. Ahora bien, Cervantes, que tan armónicamente había fundido en su ser literario el espíritu de Bocaccio y el de Ariosto, supo igualmente asimilarse en más alto caudal propio, la mejor tradición literaria española: aquella que enlazaría con una sola línea *La Celestina*, el *Lazarillo* y los *Diálogos* de Juan de Valdés. (Juan Chabás 1933:43)

El realismo es también uno de los elementos que Valbuena Prat identifica en el *Quijote*; ahora bien, a diferencia de los historiadores anteriores, Valbuena no cree que este realismo sea el único eje compositivo: la obra de Cervantes se habría configurado mediante la fusión de dos tradiciones literarias –españolas las dos-: la realista y la idealista, las cuales a su vez responden a dos aspectos de la personalidad del propio Cervantes:

> Para situar al *Quijote*, culminación del genio de Cervantes, cruce de las diversas corrientes de la literatura española y confluencia de los dos siglos de oro, el XVI y el XVII, hay que tener en cuenta las dos tradiciones: realista e idealista, y cómo Cervantes las funde en su humorismo. (Valbuena Prat 1937:II, 54)
>
> Las figuras centrales del *Quijote* son la consecuencia viva de la oposición entre el idealismo platónico del pensamiento de Cervantes y su poder de observación realista. (Valbuena Prat 1937:II, 66)

Por lo demás, Valbuena se muestra bien consciente del desarrollo del cervantismo a lo largo de los últimos siglos, y se viene a situar a sí mismo al final de la larga cadena de críticos románticos y postrománticos que, a diferencia de los coetáneos de Cervantes, han optado por leer el *Quijote* como una novela trágica, simbólica:

> A Cervantes le dolía don Quijote, como España, en un tiempo, a Unamuno. Don Quijote y Sancho, eran los dos, facetas de la vida del gran novelista... Esta entraña dramática del *Quijote* sólo ha sido descubierta en el Romanticismo, pues los coetáneos sólo veían en el libro lo burlesco superficial. (Valbuena Prat 1937:II, 69)

El análisis de las historias de la literatura y manuales de enseñanza escritos antes de la Guerra Civil permite por lo tanto afirmar que, efectivamente, la que A. Close denomina "concepción romántica del *Quijote*" sigue vigente, casi sin interrupción ni oposición, mientras que el paso de la interpretación simbólica a otra abiertamente

ideológica –regeneracionista, nacionalista, etc.– apenas tiene cabida en este género de obras.

8.6.5.- Cervantes considerado como poeta y dramaturgo

Con la excepción del *Quijote*, que como acabamos de ver es unánimemente aclamado por la crítica como obra maestra española y universal, el resto de las obras cervantinas merecieron un juicio dispar y fluctuante a lo largo de los siglos, en especial las que se sitúan fuera del ámbito de la narrativa. Es bien conocida, por ejemplo, la vocación de Cervantes como poeta, vocación que no se vio correspondida por la apreciación de la crítica. Las primeras historias de la literatura del siglo XIX (Simonde de Sismondi, por ejemplo) apenas mencionan el *Viaje al Parnaso*; lo mismo hace el manual de Gil de Zárate, que, como se ha apuntado más arriba, toma gran parte de su contenido de las obras de Bouterwek y el propio Sismondi; y Ticknor, por su parte, lo considera "de escaso mérito".

De ahí que, todavía a finales del siglo XIX, Menéndez Pelayo se sintiera en la obligación, en su primer estudio publicado, de defender al Cervantes poeta:

> El Don Quijote ha oscurecido las demás obras de su autor; tales el privilegio de los ingenios y de las obras superiores. Sin embargo, la posteridad, justa e imparcial, debe asignar a Cervantes un puesto entre los buenos poetas líricos y dramáticos de su siglo. Es verdad que sus versos son muy inferiores a su prosa, y ¿cómo no han de serlo, si su prosa es incomparable? Pero de que sea el primero de nuestros prosistas, ¿debe inferirse que sea el último de nuestros poetas? (Menéndez Pelayo 1873:259)

Poco éxito tuvo don Marcelino en su intento de dar a Cervantes el gusto –póstumo– de ser apreciado como poeta, ya que los historiadores posteriores siguieron en la misma línea de los anteriores, sin que haya ninguno que, como proponía don Marcelino, lo sitúe entre los "buenos poetas líricos" de su siglo. Así, por ejemplo, Romera Navarro afirma: "No es Cervantes un poeta de primer orden. Su inspiración no es sostenida, ni vuela jamás muy alto" (Romera Navarro 1928:240); y Valbuena Prat, en la misma línea: "Creemos que la verdad está, sin que añada ni quite nada esencial a la fama del prosista, en que, en verso, con brillantes excepciones no pasó Cervantes de un buen aficionado" (Valbuena Prat 1937:I, 10).

Algo similar puede decirse con respecto al teatro: su formulación teórica, que aparece por ejemplo en el *Quijote* (I, 48) intentó ser "rescatada" por los neoclásicos como modelo opuesto al de Lope de Vega, respetuoso de las tres unidades y de los principios aristotélicos; en cambio, sus manifestaciones prácticas, sobre todo en las

Ocho comedias y ocho entremeses, no encajaban con el ideal clasicista, lo que llevó a ciertos críticos como Blas Nasarre a pensar que, al igual que había hecho con las novelas de caballería, su intención también en este caso había sido parodiar el teatro de la escuela lopesca; más lejos aún llegó el abate Llampillas (1789:VI, 170) al afirmar que las obras impresas bajo tal título no podían pertenecer a Cervantes, por lo que debió producirse una sustitución en el proceso de publicación, de forma que se atribuyeron al alcalaíno obras que no habían salido de su pluma.

Sea como fuere, la crítica neoclásica imperante durante el siglo XVIII no tenía en gran concepto al Cervantes dramaturgo, y ello pese a considerar, como muchos de los historiadores románticos posteriores, que la situación del teatro en general en el momento en que Cervantes escribe sus obras no era la más propicia a sus postulados. Leandro Fernández de Moratín resume esta idea en sus *Orígenes del teatro español*:

> Así halló el teatro Miguel de Cervantes, el cual, bien lejos de contribuir a mejorarle, como pudiera haberlo hecho, sólo atendió a buscar en él los socorros que necesitaba su habitual pobreza, escribiendo como los demás, y olvidando lo que sabía para acomodarse al gusto del vulgo y merecer su aplauso. (Fernández de Moratín 1830-1:50)

La revolución estética y crítica del romanticismo, que supuso la redención de autores como Lope de Vega o sobre todo Calderón, no tuvo el mismo efecto con el conjunto de las obras dramáticas de Cervantes. Así Sismondi, ya en el siglo XIX, sigue considerándolo como un dramaturgo de segunda fila, en el mejor de los casos, y casi siempre poco exitoso en sus propuestas escénicas:

> La vena cómica, que había desplegado Cervantes en su *don Quijote* parecía hacerle eminentemente propio para el teatro... pero... aunque tuvo a veces buen éxito, experimentó también grandes mortificaciones, reconociendo que su talento dramático no era proporcionado a la superioridad que en otros géneros había desplegado. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 290)

Más descarnada aún es la crítica de Gil de Zárate, quien considera los dramas de Cervantes como literalmente insufribles; ahora bien, en su manual se aprecian ya las dos excepciones que, de manera constante, se repetirán a lo largo de todo el siglo cuando se trate de la obra dramática cervantina: la *Numancia*, única tragedia "salvable" de su producción, y sobre todo los entremeses, donde se cree ver el mismo conjunto de virtudes que adornan sus producciones en prosa, y sobre todo el *Quijote*:

> Difícil es sufrir la lectura de todas estas comedias, escritas según el sistema de Juan de la Cueva, con poca acción, pero recargadas de incidentes y episodios, y sin guardar orden ni concierto alguno... La *Numancia* es la única obra de Cervantes de cuya lectura se saca algún provecho. (Gil de Zárate 1844:II, 157)

> Pero donde se vuelve a encontrar a Cervantes, donde se ve de nuevo su prosa fácil, su ameno estilo, donde se descubren las dotes cómicas de que estaba adornado, es en sus entremeses, superiores en todo a sus comedias. (Gil de Zárate 1844:II, 164-5)

No era extraño que en el sistema estético romántico fueran la *Numancia* y los entremeses las obras preferidas: la primera permitía reafirmar la unión entre la literatura y la nación, dado su carácter patriótico; los segundos, en cambio, eran la confirmación perfecta del que se iba a convertir a lo largo del siglo XIX, hasta desembocar en la obra de Menéndez Pidal, en una de las características definitorias de la literatura española: el realismo.

No todos los historiadores aceptaban tan claramente esta inferioridad de los dramas de Cervantes con respecto a sus obras narrativas: Ticknor, por ejemplo, intenta presentarlo como un dramaturgo exitoso y avanzado a su tiempo:

> Una autoridad muy alta en punto a crítica dramática [Schlegel] dice que la *Numancia* es no sólo uno de los más notables esfuerzos del antiguo teatro español, sino uno de los rasgos más singulares y pintorescos de la poesía moderna: no es probable que prevalezca generalmente esta opinión; con todo, es innegable que el drama en su totalidad es sumamente original, y que muchos trozos conmueven sobremanera... (Ticknor 1851-6:II, 209-10)

La opinión general de la crítica seguía siendo, no obstante, la de que Cervantes era un autor dramático de segundo orden, cuando no de tercero. Algunos, como Fitzmaurice-Kelly (quien sin embargo era un gran admirador del autor alcalaíno), ni siquiera reconocían el valor estético de la *Numancia*: "A decir verdad, el interés de la Numancia no es dramático, y su versificación, con todas sus cualidades, induce a exageradas alabanzas... La obra, más que otra cosa, es una apasionada manifestación de patriotismo" (Fitzmaurice-Kelly 1901:275)

En cambio, para la crítica conservadora de comienzos del siglo XX tanto la *Numancia* como los entremeses eran las obra dramáticas superiores de Cervantes, por las razones antes indicadas. Así, por ejemplo, para Cejador y Frauca, para quien lo popular (identificado con lo nacional) es la medida de toda obra literaria:

> Los dramas o comedias de Cervantes son, pues, excelentes y variados, sálense del gastado troquel de la intriga urbana y pintan el mundo como es... con sentimientos sinceros, con caracteres definidos, con lenguaje apropiado. Pero sin comparación valen menos que los entremeses, pues dando un paso más allá que Lope de Rueda, supo poner Cervantes en su punto este género, el más castizo y digno de estudio... Si el teatro es pintura de la vida, la vida se pinta más sinceramente con prosa que con versos... la vida popular es más pintoresca, más varia, menos artificiosa, más castiza y nacional, más honda y rica. Y esta vida popular es la que pintó Cervantes, siguiendo a Rueda; sino que lo hecho en sus pasos... por Rueda, ensanchólo Cervantes, variando mucho más los tipos y caracteres, delineando más por menudo las costumbres, dando al todo una

> unidad siempre ingeniosísima, que convirtió los pasos de puro entretenimiento en piezas artísticas. (Cejador y Frauca 1915-22:III,196-7)

En términos similares se expresan Hurtado y Palencia en su *Historia de la literatura*, así como Romera Navarro y Valbuena Prat, aunque sin hacer tanto hincapié en el carácter popular de los entremeses, ni otorgarles por ello la significación casticista que le daba Cejador:

> Los entremeses de Cervantes son admirables aguas fuertes, de gran vigor y valentía en los trazos; excelentes cuadros de género, llenos de vida, en que abundan las notas del ambiente picaresco, del mundo del hampa, trasladado a la escena en breves situaciones, con exactitud y profundidad admirables (Hurtado y Palencia 1921:504)
>
> Notable es la superioridad de los entremeses de Cervantes sobre sus comedias. (Romera Navarro 1928:244)
>
> Cervantes es para nosotros, además del primer novelista, el autor más notable de entremeses en piezas cortas cómicas, de toda la literatura española (Valbuena Prat 1937:II, 19)

Cuando se cierra el periodo que estudiamos, por lo tanto, la crítica del teatro de Cervantes se ha asentado por lo tanto en torno a tres principios fundamentales:

1.- Cervantes es un dramaturgo de segunda o tercera fila, muy inferior a su posición como novelista, aunque destacado entre los que escribieron antes de la revolución teatral lopesca.

2.- De entre sus obras extensas, la *Numancia* es la más destacada, la única, de hecho, que merece un juicio general elogioso, aunque en ocasiones se deba más a su patriotismo que a sus valores estéticos.

3.- En cualquier caso, las obras breves de Cervantes (sus "entremeses") son muy superiores a sus comedias extensas, por adecuarse mejor al talento del escritor alcalaíno; esta valoración literaria se mezcla además con las preferencias de la crítica romántica y post-romántica por lo popular, que se identifica con lo nacional-castizo.

8.6.5.- Recapitulación

Como se ha podido apreciar en las páginas precedentes, Cervantes, y en concreto el *Quijote*, ocupa un lugar central incuestionable e incuestionado en el canon literario español, al menos desde el siglo XIX en que comienza el corpus que es el objeto de nuestro estudio. Sin embargo, las razones por las que ocupa dicho lugar, y sobre todo las distintas lecturas a que ha dado origen, varía a lo largo del tiempo y el espacio, dando lugar a distintas corrientes dentro del cervantismo español y europeo: tras la inicial lectura cómica de la obra, que se mantuvo vigente al menos hasta el siglo XVIII, los románticos impulsaron una visión distinta, basada en la concepción trágica y

simbólica del personaje central. Esta es la visión que imperó durante todo el siglo XIX, y es la que con más frecuencia aparece en las historias de la literatura de este periodo (con la notable excepción de Ticknor, que rechaza dicha lectura "metafísica" y se atiene a la literal, es decir, a la lectura paródica de la obra).

Otro punto de debate fundamental era, en cuanto a la consideración del *Quijote* como parodia o como crítica, establecer con exactitud cuál era el objeto de dicha parodia o crítica: ¿lo era la caballería en sí misma, o más bien sus exageraciones, o quizás la plasmación literaria de dicha caballería en el género novelesco correspondiente? Para los críticos españoles, Gil de Zárate o Menéndez Pelayo entre ellos, que habían aceptado con los románticos alemanes que la caballerosidad formaba parte inherente del alma hispánica, la primera opción era inaceptable: no cabía concebir que Cervantes, el escritor español por antonomasia, estuviera atacando y burlándose de uno de los rasgos definitorios de la nación.

El primer tercio del siglo XX vio también nacer, de la pluma de escritores como Miguel de Unamuno o José Ortega y Gasset, nuevas lecturas de la obra Cervantina que lo identificaban con la nación española y su destino, trágico o cómico, a lo largo de los siglos. Estas lecturas, relacionadas con el regeneracionismo de finales del XIX, apenas tiene cabida en la historiografía literaria estudiada, salvo en su versión más genérica y romántica, es decir, la de que don Quijote (e incluso Sancho) representan aspectos fundamentales del *Volksgeist* hispánico, por lo que Cervantes se convierte en un autor prototípicamente nacional, y a la vez, en el autor español más universal.

8.7.- Culteranismo y conceptismo

La recepción de la literatura española del siglo XVII, especialmente la lírica, en las historias de la literatura del siglo XIX y XX es uno de los capítulos que más ha llamado la atención de la crítica contemporánea, sobre todo porque muestra muy claramente que el proceso de canonización de un autor como Góngora puede ser lento, trabajoso y atravesar periodos de claro menosprecio, antes de alcanzar por fin a ser incluido entre los modelos literarios de la nación. Con todo, cabe señalar que la importancia general de la poesía lírica barroca (por usar el término actualmente empleado) en el conjunto de la historia literaria española es más bien escaso, sepultada como queda por el teatro de ese mismo siglo, o por la inmensa figura de Cervantes.

En las páginas siguientes estudiaremos cómo se conceptualiza precisamente la comprensión y narrativización del progreso de la lírica durante el siglo XVII; cómo se definen los términos más empleados y repetidos para referirse a ella (culteranismo, conceptismo y, más adelante, barroco), y cómo evolucionan, si es que lo hacen, dichos términos; además, se mostrará las distintas curvas historiográficas recorridas por los dos autores más significativos de este periodo, el ya citado Luis de Góngora y su antagonista Francisco de Quevedo, intentando mostrar las causas por las que sus canonizaciones siguen caminos tan diversos. En definitiva, se pretende analizar en las páginas que siguen el peculiar recorrido de la lírica barroca en su conjunto, y los motivos para dicho recorrido.

8.7.1.- Definición de conceptos: culteranismo, conceptismo, barroco

La conceptualización de la literatura española del siglo XVII, y sobre todo de su poesía lírica, depende en gran medida de la definición y valoración de un conjunto de grupos o corrientes literarias (en gran medida delimitados por los propios escritores barrocos) que los historiadores aceptan y emplean constantemente. Nos referimos, obviamente, a los términos "conceptismo" y "culteranismo" o "gongorismo", que sobrevuelan la historiografía decimonónica y tienen su continuación en el primer tercio del siglo XX, sin apenas variaciones, hasta la muy tardía aparición del término "barroco" para englobarlos a ambos, tan sólo en el caso de Valbuena Prat.

En efecto, la idea de la existencia de dos escuelas estéticas contrapuestas en la lírica del siglo XVII podría rastrearse hasta las mismas poesías de Quevedo y Góngora,

cabezas más visibles de ambas tendencias; esta oposición, dramatizada y más o menos caricaturizada, pasó igualmente a la crítica literaria, de forma que a finales del siglo XVIII, cuando comienza el periodo del que nos ocupamos, era ya un lugar común fuertemente establecido. Así lo atestigua por ejemplo Velázquez en sus *Orígenes de la poesía castellana*, quien encuentra no dos, sino tres clases de "mal gusto" en la literatura española del XVII, de las que la primera se refiere exclusivamente al teatro, y las otras dos especialmente a la poesía:

> La *primera* fue la de los que ignorando, o despreciando las reglas de la poesía dramática, que nos dejaron los antiguos, corrompieron el teatro, introduciendo en él el desorden, la falta de regularidad, y decoro, la inverosimilitud y el pedantismo que todavía vemos en las tablas... La *segunda* fue la secta de los conceptistas: quiero decir, los que redujeron todo el primor del estilo poético a conceptos delicados, agudezas afectadas, pensamientos subtiles, metáforas desmesuradas, hipérboles extravagantes, retruécanos, paranomasias, antítesis, equívocos, voces brillantes y sonoras, y clausulones de aquella especie que dio en otro tiempo motivo a la risa, y el desprecio de Horacio... La *tercera* fue la secta de los cultos, esto es, los que afectando una cierta especie de sabiduría poética, que los obligaba a separarse del modo vulgar de hablar, usaban de obscuridad en la sentencia, voces nuevas y campanudas, el estilo hueco, y hinchado, la dicción pomposa, y llena de estrépito, y finalmente un dialecto enteramente nuevo en la lengua castellana. (Velázquez de Velasco 1797:69-70)

Los primeros historiadores románticos no optaron, en este caso, por romper con la tradición anterior –la neoclásica, sobre todo-, sino por seguir la estela de los dos siglos anteriores, y considerar que en la poesía lírica, a diferencia de la novela y sobre todo del teatro, el siglo XVII había sido un siglo de mal gusto generalizado. Sin embargo, de las tres tendencias que citaba Velázquez –la dramática, más el conceptismo y el culteranismo-, los románticos exorcizaron a la primera, perdonaron en lo fundamental a la segunda, y centraron por lo tanto sus ataques en la tercera, el gongorismo, que por su decidido y expreso alejamiento de la literatura popular era la más vulnerable a sus ataques.

Es significativo por ejemplo que Simonde de Sismondi sea muy crítico con la literatura escrita en el siglo XVII en su conjunto, y pese a ello no emplee ni una vez los términos de "conceptismo" ni "culteranismo" (que sí aparece en cambio, una sola vez, en boca de su traductor Amador de los Ríos, en referencia a Rojas Zorrilla):

> Entre los poetas de que vamos a ocuparnos en esta lección, hallaremos todavía muchos hombres de verdadero mérito, pero de un gusto corrompido por sus contemporáneos y por su gobierno; no habiéndose adormecido enteramente la nación española hasta mediados del siglo XVII, cuyo sueño letárgico duró también hasta mediados del XVIII. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 127)

Gil de Zárate es en cambio más selectivo con sus críticas y, como ya adelantábamos más arriba, apenas emplea el término de "conceptismo" para contraponerlo a la claridad poética de los Argensola[250], mientras que ataca duramente al culteranismo, personificado en don Luis de Góngora:

> Se quiso alambicar el pensamiento, dar tormento a la frase para que adquiriese giros violentos, usar de imágenes más atrevidas, de metáforas extrañas, brillar, en fin, por lo maravilloso y sorprendente; y fue tal el crédito que adquirió esta nueva secta de poetas, a la que se dio el nombre de *culteranismo*, que llegaron a ser despreciados cuantos querían seguir las huellas de los antiguos. (Gil de Zárate 1844:I, 179-80)

También en la historia de Ticknor las referencias al conceptismo son escasas: el término aparece aplicado a Cervantes, y luego a la escuela de Alonso de Ledesma; su importancia y sus efectos negativos palidecen sin embargo al lado de "aquella ridícula extravagancia y absurdo eufoísmo que Góngora y sus discípulos llamaron 'estilo culto o culteranismo'" (Ticknor 1851-6:III, 72), pese a reconocer, muy en la línea del *orientalismo* romántico de la primera mitad del siglo XIX, que "los defectos criticados [hinchazón, ampulosidad...], en el espíritu de los españoles tienen íntimo enlace con el carácter oriental..." (Ticknor 1851-6:II, 160). Más adelante, Ticknor volverá a cargar contra los culteranos, acusándoles de pervertir la literatura castellana –cosa que no hace con los conceptistas en ningún momento– por pervertir la poesía española,:

> ...y que se sostuvo por mayor espacio con grave daño de las letras: hablamos de los "cultos", escritores que afectaban un estilo peculiar, elegante y falso, y que en defensa de su escuela y doctrinas llevaron al último extremo la ridiculez, la extravagancia, el pedantismo y la afectación. (Ticknor 1851-6:III, 200)

Todavía en el siglo XIX, un historiador recupera en cierta medida la equidistancia que mostraba Velázquez en su análisis. Se trata de Rodríguez Miguel, quien ve en la poesía española del siglo XVII "dos direcciones que, si a ambas las caracteriza el mal gusto, son bien distintas, aunque alguna vez se hayan confundido" (Rodríguez Miguel 1892,488). Estas dos direcciones son, obviamente, el conceptismo y el culteranismo, definidos de manera bastante similar a como lo hacía Velázquez de Velasco, de hecho:

> La abundancia de cultura, el deseo de sutilizar, el de aparecer originales y nuevos en la manera de concebir el pensamiento, llevó a unos poetas y literatos hasta el extremo de sacrificar condiciones, tan apreciables en el arte como son la claridad, naturalidad y sencillez; estos poetas y literatos que estriban el artificio de su obra en

[250] Y en otra ocasión, muy de soslayo, antes de introducir a Gracián como "epígono culteranista": "Expiraba, sin embargo, en España toda la literatura: el gusto de las antítesis, de los *conceptos*, de las figuras exageradas, se introdujo en la prosa, como ya lo había verificado en la poesía" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 157)

> hallar contrastes, relación y correspondencia entre las ideas más disconformes y lejanas, forma la tendencia y escuela que se llama *conceptista*. (Rodríguez Miguel 1892,488)
>
> Otros, por el contrario, en su deseo de enriquecer el lenguaje y estilo poéticos, dan más valor y ponen todo su empeño en los giros y frases, sacrificando la idea al amontonamiento de las palabras y haciendo ininteligible el pensamiento, que como nada dice, puede ser interpretado de diferentes maneras, y a esta forma de la poesía se la conoce con el nombre de *culterana*. (Rodríguez Miguel 1892,488-9)

El comienzo del siglo XX no trajo inmediatamente la recuperación crítica de los poetas barrocos, recuperación que debería esperar aún varias décadas. El culteranismo, vinculado inextrincablemente con la figura de Góngora, es por ejemplo el caballo de batalla de Fitzmaurice-Kelly, quien critica más duramente el resultado que el intento del poeta cordobés:

> Le fue menester un siglo a España para librarse del gongorismo, nombre que ha llegado a ser, en España mismo, sinónimo de todo lo malo en literatura. La influencia de Góngora fue extraordinariamente perniciosa. Fácil es señalar sus defectos, y así y todo, no es posible evitar profesarle cierta simpatía por su empresa. Es de justicia pensar que su finalidad no fue sólo egoísta, y que aspiró sinceramente a renovar, o más bien a ampliar, la lengua poética de su país. (Fitzmaurice-Kelly 1901:334)

Y sin embargo, a diferencia de Ticknor, y al igual que Rodríguez Miguel, Fitzmaurice-Kelly considera al conceptismo como otra forma de mal gusto, aunque menos peligroso que el culteranismo por ser menos "contagioso":

> El conceptismo era otro mal como el culteranismo, pero menos contagioso: el primero jugaba con las ideas, el segundo con las palabras... la nueva manía corría peligro de no pasar más adelante, pero el conceptismo se apoderó de Francisco de Quevedo y Villegas..., genio de notable versatilidad. (Fitzmaurice-Kelly 1901:338)

En definitiva, a comienzos del siglo XX el rechazo del gongorismo o culteranismo era aún prácticamente unánime, y mucho más rotundo que el de su tendencia opuesta, el conceptismo. Salcedo Ruiz, en este sentido, dedica apenas dos líneas a cuestionar la estética conceptista ("Los conceptistas... eran claros y diáfanos en su dicción; en lo que ponían su esfuerzo era en alambicar los conceptos, en la ingeniosidad", Salcedo Ruiz 1910:279), y varios párrafos a explicar los abusos del gongorismo:

> ¿Y qué es el *gongorismo*? Cabe sintetizarlo así: uso excesivo, y por tanto indiscreto, de palabras raras o exóticas, tomadas del latín y del griego o formadas por el autor...; construcciones castellanas con hipérbaton latino de la edad de aquella literatura...; abuso de las metáforas...; por último, el abuso de la mitología y erudición clásica... En suma: *el gongorismo* es un esfuerzo para separar y elevar al arte literario de la vulgaridad por medio de un lenguaje poético exquisito y refinado y de una fraseología primorosa; y como el ideal a que se encaminaba tal intento era la más perfecta imitación de los buenos modelos clásicos, y el conocimiento de éstos venía constituyendo desde el Renacimiento la *cultura literaria*, de aquí que Jiménez Pastor acertase llamándole *culteranismo*. (Salcedo Ruiz 1910:277)

Valga igualmente como ejemplo la historia de Cejador y Frauca, para quien el culteranismo, síntoma de la decadencia general española en el siglo XVII, comete el peor delito que puede cometer un movimiento poético o estético: alejarse deliberadamente de la inspiración popular:

> Siempre en las épocas más brillantes de la historia literaria pueblo y eruditos anduvieron unidos, robusteciéndose el habla literaria con la savia del habla común. Tal sucedió en España en la época de Felipe II. Pero en sonando la hora de la decadencia, pueblo y eruditos se apartan, o digamos mejor, en apartándose del pueblo los eruditos suena la hora de la decadencia. Tal acaeció en el siglo XVII, merced al culteranismo. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,41)

Añadamos aún dos opiniones más que se vienen a sumar a las anteriores: las de Hurtado y Palencia, y Romera Navarro, en cuyas obras equiparan a culteranismo y conceptismo, al considerar a ambos movimientos como "vicios" o "enfermedades" literarias. Así los presentan Hurtado y Palencia:

> El *culteranismo* fue un vicio literario relativo a la expresión o a la forma que se caracterizó por lo amanerado, rebuscado y pedantesco del lenguaje; por la hinchazón y afectación de la frase; por la introducción de muchas palabras nuevas...; por lo violento del hipérbaton; por las alusiones mitológicas, históricas y geográficas, no de lo más conocido, sino de lo más recóndito, y por las metáforas extravagantes" (Hurtado y Palencia 1921:579)
>
> Otro vicio literario surgió en el siglo XVII, aparte del culteranismo, a veces como contradicción de éste, y en ocasiones dándose uno y otro defecto en un mismo escritor; tal fue el conceptismo, que se distinguió por lo sutil, agudo e ingenioso de los pensamientos y por la afectación y el contraste de ellos: son frecuentes en él las antítesis, equívocos, juegos de palabras y retruécanos: en cambio, gustaba mucho menos que los escritores gongoristas de alusiones mitológicas y eruditas. (Hurtado y Palencia 1921:614)

Y Romera Navarro, en términos similares:

> Fue una moda, mejor diríamos, una enfermedad literaria; y tan grave, que casi acabó por matar la lírica española. Embriagados en el desenfreno de libertades, los gongoristas desviaron la poesía de su verdadero cauce: la emoción. Aguzaron el ingenio por hallar nuevos modos de belleza, pero buscándolos en las sutilezas intelectuales, sin ser íntimos ni profundos. (Romera Navarro 1928:279)
>
> El mismo mal gusto de la época que había originado el culteranismo, dio también nacimiento a otra errada tendencia muy semejante: el conceptismo, que domina particularmente en la prosa... En sus defectos se parece al culteranismo, siendo igualmente oscuro, pero se diferencia de él por ser, no un preciosismo lingüístico, sino un preciosismo en las ideas: el culteranismo es amanerado particularmente en la forma, el conceptismo en el fondo. (Romera Navarro 1928:280)

Así pues, la consideración del culteranismo y el conceptismo como representantes del "mal gusto" imperante en el siglo XVII en toda Europa no se cuestiona en las historias de la literatura española escritas antes de 1930. Sin embargo, la recepción crítica del barroco español estaba cambiando rápidamente en estas fechas,

como es bien sabido, y como volveremos a recordar más adelante al tratar el caso de Góngora: los poetas y críticos pertenecientes o cercanos a la Generación del 27 habían comenzado ya a finales de los años 20 a reivindicar estos movimientos, y muy especialmente el tan denostado culteranismo, como intentos de encontrar un lenguaje poético independiente. Este drástico giro conceptual se reflejó en las últimas historias de la literatura escritas antes de la Guerra Civil, historias ambas (la de Chabás y la de Valbuena Prat) que se encontraban además muy cercanas a la propia generación del 27. En efecto, Chabás reclama la consideración del culteranismo y el conceptismo españoles a través de ese nuevo prisma estético y crítico:

> Y sucede que para hablar de culteranismo, de conceptismo, de barroquismo, de preciosismo y de todas estas palabras que nos salen al encuentro al considerar a autores como Góngora, valen mucho más que la erudición seca el buen gusto y juicio literario, pues todas estas tendencias, y concretamente el caso de Góngora, nos plantean rigurosamente, aparte de muchos problemas históricos, cuestiones trascendentales de arte literaria... (Chabás 1933:29)

Por otra parte, como manifestación de esta nueva perspectiva, Chabás introduce por primera vez un término que engloba y explica a ambos movimientos como resultado de una misma tendencia profunda, expresada de dos modos distintos. Nos referimos, obviamente, al término "barroco":

> Tanto el conceptismo como el culteranismo suponen también una virada del gusto de lo sencillo a lo complejo; de lo simple y llano a lo adornado y levantado. De manera más concreta podríamos decir que culteranismo y conceptismo son signos de una misma tendencia barroca. (Chabás 1933:33)

En este mismo sentido, no es casual que Valbuena sea junto con Chabás el único historiador que utiliza el término "barroco" para referirse al conjunto de las producciones del siglo XVII español, situándolas así precisamente, como reclamaba Chabás, en un marco teórico, cultural y artístico más amplio, y específicamente europeo:

> El "gongorismo" y "conceptismo" son además un caso de literatura comparada, hermano del "marinismo" italiano, del "preciosismo" francés, y que en el caso de la literatura inglesa más que en el "euphismo" hacen pensar en los "metafísicos" del siglo XVII. (Valbuena Prat 1937:II, 140)

Aunque esta comparación con los movimientos literarios de otros países no sea en absoluto original de Valbuena Prat, ya que está presente en muchos de los historiadores decimonónicos estudiados anteriormente, sí lo es en cambio su esfuerzo por recuperar críticamente a los autores culteranistas, y en especial a Luis de Góngora, como veremos a continuación.

8.7.2.- Góngora, el gran heterodoxo

La historia de la recepción de la obra del poeta Luis de Góngora en el periodo que estudiamos es obviamente paralela de la que acabamos de mostrar para todo el grupo culterano. No en vano Góngora es el iniciador de este movimiento, su máximo representante y, cabría decir, el culpable de que el "mal gusto" se extendiera por la literatura española. Sin embargo, la postura de los historiadores hacia Luis de Góngora no es obviamente tan simplista: por el contrario, representa a la perfección la tensión crítica que existe en la recepción de determinados autores heterodoxos cuya importancia histórica –e incluso su valor literario– es innegable (Juan de Mena, el propio Góngora, Meléndez Valdés, Moratín...) pero que por sus elecciones estéticas no corresponden con los requisitos o prejuicios de los historiadores románticos.

En el caso de Góngora, este rechazo a su estética, tan alejada del popularismo, aparece desde las primeras historias de la literatura del siglo XIX. Simonde de Sismondi, por ejemplo, lo condena pese a reconocer su mérito:

> El jefe de esta escuela fantástica y oscura, el que dio el tono, queriendo formar una nueva época en el arte por medio de una *alta cultura*, como él la llamaba, fue don Luis de Góngora y Argote, hombre lleno de talento y de ingenio, pero que por sutileza y por una falsa crítica destruyó metódicamente su propio mérito. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 128)

Podía haber salido en su defensa el traductor español de la obra, Amador de los Ríos, y de hecho lo hace, pero sólo parcialmente: en un tópico que se mantendrá durante todo el siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX, Amador afirmará la existencia de dos Góngoras: el culteranista, más difícilmente rescatable, y otro popular, autor de romances y letrillas –aunque Amador también incluirá los sonetos, género no popular, entre los logros del poeta cordobés-:

> Al tratar en esta lección Mr. Sismonde de Sismondi del insigne poeta cordobés, don Luis de Góngora y Argote, lo ha juzgado como generalmente suele hacerse entre nosotros, considerándolo sólo bajo un aspecto, y desatendiendo las producciones que en su buen tiempo escribió, en donde resaltan las grandes prendas, que le adornaron para la poesía. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 159)
>
> Pero en donde no ha encontrado rival alguno nuestro poeta, en donde es casi siempre florido, abundante y lozano es en las letrillas y principalmente en los romances, mereciendo... el título de rey de estos géneros. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 163)

Esta lectura de Góngora (o de los dos Góngoras, mejor dicho) pasó también rápidamente a los manuales de enseñanza. Ya Gil de Zárate –por lo general poco

original en sus planteamientos, por lo demás– repite el mismo esquema: en primer lugar, elogia sus dotes poéticas naturales:

> El creador de este nuevo sistema fue uno de aquellos hombres que la naturaleza se complace en dotar con las cualidades poéticas más relevantes. Acaso no ha nacido quien reuniese en tan alto grado la brillante imaginación, la fuerza del pensamiento, el instinto de la armonía, como don Luis de Góngora y Argote. (Gil de Zárate 1844:I, 181)

Esta consideración sobre el potencial innato en Góngora contrasta con el lamento por sus descarriados intentos, y finalmente, con el contraste entre sus poemas culteranistas y sus poesías "de juventud", es decir, populares, que siguen siendo dignas de estudio y elogio:

> A haber nacido cincuenta años antes, fuera el primero de nuestros poetas; lo es acaso todavía en aquellas composiciones que, obra de su juventud, fueron hechas por él sin pretensión alguna, como producto natural y espontáneo de su fácil versificación. (Gil de Zárate 1844:I, 181)

La *Historia Crítica* de Amador de los Ríos, por su parte, aunque obviamente no llega a analizar propiamente la obra de Góngora (ya que, como hemos advertido, quedó interrumpida al final de la Edad Media), en cambio introduce otro principio que es fundamental en la obra de Amador, y que se repetirá con cierta frecuencia en la historiografía posterior a la hora de tratar no sólo de Góngora, sino también de Herrera o de los Argensola: se trata de la idea de que la ubicación geográfica favorece determinadas elecciones estéticas; en este caso, el andalucismo de Góngora favorece su barroquismo literario, al igual que sucedió con Lucano:

> La misma índole, las mismas cualidades e inclinaciones encontramos en los poetas que brillan en la corte de los Césares que en los que ilustran la de los Felipes; siendo a la verdad notable en gran manera que después de tantos siglos de guerras y trastornos, en que han entrado a dominar la Península diversas generaciones de gentes, resplandezcan los mismos caracteres, tanto en los ingenios andaluces como en los que nacen en el suelo de la antigua Celtiberia. (Amador de los Ríos 1861-5:I, 145)

No hay historiador durante el siglo XIX que escape al esquema fundamental que advertíamos en la obra de Gil de Zárate a la hora de presentar la obra de Góngora. Lo encontramos por ejemplo en Ticknor, quien habla repetidamente de los "errores del poeta de Córdoba", y de la división de su obra en dos etapas, una juvenil-popular, y otra adulta-culterana. Lo mismo cabe decir del manual de Rodríguez Miguel, en quien se repiten exactamente los mismos argumentos: ensalzamiento de sus posibilidades poéticas:

> Ningún poeta contaba con dotes naturales tan apropósito para serlo: espontaneidad, facilidad, ingenio ameno, rica imaginación, potente fantasía creadora,

> dominio completo del idioma y de sus variedades rítmicas, todo lo reunía Góngora (Rodríguez Miguel 1892:492)

División de su obra poética en dos épocas, y alabanzas a las obras populares de la primera etapa:

> En consonancia con estas dos épocas de su vida, las obras de la primera tienen más valor artístico, y se pueden señalar como las mejores: las letrillas festivas y amorosas, las odas, canciones, romances y sonetos, donde aparece Góngora como verdadero poeta de rica imaginación y sus composiciones llenas de gracia, naturalidad, belleza y ternura. (Rodríguez Miguel 1892:493)

Y finalmente, lamentaciones por su descarrilamiento en la segunda etapa culterana, en que se aleja de la inspiración popular y, en esa misma medida, fracasa según los principios románticos: "En su segunda época, la brillante imaginación de Góngora, se enreda en una hojarasca de metáforas, alusiones, figuras y frases que dan por resultado la afectación y obscuridad" (Rodríguez Miguel 1892:495).

Como ya hemos visto al estudiar la recepción del movimiento culterano en general, el cambio de siglo no trajo consigo grandes cambios de tendencia en la apreciación de Góngora en las historias de la literatura española. Incluso un autor como Fitzmaurice-Kelly, que comienza a despegarse de los dictámenes románticos, sigue empleando la misma división por etapas, y evaluándolas de manera idéntica a como lo hacían los historiadores del siglo anterior:

> Fuese cual fuese el motivo de su evolución, es lo cierto que Góngora cambió de manera hacia 1609-10... Renunció de buen gusto a su encantadora sencillez, y se entregó a las inversiones violentas, a las antítesis artificiales, a las metáforas exageradas; los demás poetas se dirigían al vulgo, él quería dar gusto a la gente ilustrada, a los *cultos*. Góngora fundó, pues, la escuela del *culteranismo*. (Fitzmaurice-Kelly 1901:331)

Las ideas de los demás historiadores del primer tercio del siglo XX también se encaminan en las mismas direcciones: ésta es la presentación que Salcedo Ruiz hace del tópico de los "dos Góngoras".

> La carrera literaria de Góngora se divide en dos épocas: la primera comprende los años de su residencia en Córdoba y Salamanca, y en ella el poeta pertenece verdaderamente a la pléyade de los andaluces, mejor dicho, a todos los sobrepuja menos a Herrera, con el que compite, aunque cultivando distinto género. (Salcedo Ruiz 1910:274)

Lo mismo sucede con Cejador, para quien, como hemos repetido en varias ocasiones, la poesía o es popular o no es poesía en absoluto:

> Así, divorciándose del pueblo, perdió aquella encantadora sencillez popular, aquel aliento épico de raza, en que hubiera sido el gran poeta lírico y épico nacional a la vez, porque para ambos géneros daba de sí aquel ingenio extraordinario, de fantasía

> bullente y de corazón grande, que desde entonces empleó en inventar metáforas extravagantes e inesperadas, antítesis chocantes, retorcijones de frases inauditas, vocablos exquisitos, volcados a granel del Diccionario latino, envolviendo los pensamientos más pobres en hojarasca, que sonase a logogrifo y oscuridad con que dejar pasmados a los eruditos que de pasmos y desusos se pagan. (Cejador y Frauca 1915-22:III,153)

Hurtado y Palencia son los primeros que, aunque tímidamente, comienzan a despegarse del poderoso lugar común de la división de la obra de Góngora en dos etapas independientes, una popular y otra culterana. Así, aunque encuentran una evolución en su obra, en la dirección arriba indicada, no separan ambos estilos en épocas estancas, sino que hablan de evolución de ambos modos poéticos simultáneamente:

> Las poesías de su juventud se distinguieron por su claridad y frescura y por su tono gracioso y picaresco; más adelante adoptó nueva manera de expresión y de estilo, caracterizada por la afectación, la pedantería y el lenguaje alambicado y oscuro. No hay dos épocas en la producción de Góngora, como se ha venido diciendo, sino evolución de sus dos maneras. (Hurtado y Palencia 1921:576)

Esta leve diferencia en la conceptualización de ambos estilos no afecta sin embargo a su valoración, que sigue siendo la misma: la poesía popular o popularista de Góngora –sus romances y letrillas– queda muy por encima de sus composiciones cultistas, a las que los historiadores dedican críticas que ya contienen, eso sí, una semilla de elogio:

> Descontados sus romances y letrillas, en que suele ser artista verdadero, Góngora, poeta meridional, muchas veces se prendó de la forma externa y se mostró indiferente al fondo... Sus condiciones personales favorecían, desgraciadamente, tal caída; su carácter arrogante y espíritu independiente le hizo desestimar toda advertencia; su fantasía era lozana y amena en extremo, y su idolatría por el ritmo del verso y por el color de la expresión poética, imponderables, basados en un sentido musical y en un amor a lo pintoresco de la dicción extraordinarios y enteramente modernos. (Hurtado y Palencia 1921:579)

Esta recuperación que sólo se apunta en Hurtado y Palencia (esa vaga referencia a su "modernidad") sigue insinuándose –insinuándose, tan sólo– en la historia de Romera y Navarro. Así, tras alabar sus composiciones populares ("Sus canciones, letrillas y romances amorosos brillan por la delicadeza del sentimiento poético", Romera Navarro 1928:273), Romera Navarro analiza la evolución cultista de Góngora, comparándola con la de otros escritores que intentaron "enriquecer el lenguaje poético", como Juan de Mena y Fernando de Herrera; lamentablemente, aunque el intento es loable, los resultados son fallidos:

> Hablemos de Góngora culterano. Este gran poeta tenía un ideal artístico: elevar el tono de la poesía, ilustrándola con erudición y con conceptos peregrinos, enriqueciendo el lenguaje poético con voces y giros que lo distinguiesen de la prosa.

> Era la misma aspiración que habían abrigado Juan de Mena y Fernando de Herrera. Pero a pesar de su genio, faltábale a Góngora la cultura y moderación de aquellos predecesores. (Romera Navarro 1928:277)

La reivindicación de la labor y de la obra de Góngora estaba ya en marcha, pero no terminó de verificarse hasta los últimos años de la década. No está de más recordar que son los años en que Dámaso Alonso publica su edición crítica de las *Soledades* (1927); en que la Generación del 27 organiza el homenaje a Góngora con motivo del tricentenario de su nacimiento; unos años más tarde, Dámaso Alonso publicará *La lengua poética de Góngora* (1935), donde se realiza una lectura nueva de la obra poética gongorista.

Dado el periodo analizado en este estudio, dicha revolución crítica sólo se manifiesta en las dos últimas historias estudiadas: las de Chabás y Valbuena Prat. El primero, Chabás, acaba definitivamente el tópico de las dos etapas de Góngora, que ya venía tambaleándose en las historias anteriores.

> Al considerar la obra poética de Góngora, no se habla ya, por fortuna, entre los críticos discretos, del tópico ritual de las dos épocas gongorinas. Pocos poetas presentan caracteres tan definidos y constantes en las obras que compusieron; no hay dos épocas: hay un momento culminante en la obra poética de Góngora, el tenido por afectado e incomprensible; pero su vibración entona, superándola, con la melodía total de su obra poética. (Chabás 1933:30)

Además, continúa la línea iniciada por Hurtado y Palencia y Romera Navarro, al ensalzar el intento de Góngora de crear un lenguaje poético independiente, y va más allá que los anteriores al afirmar, precisamente, que tuvo éxito en esta empresa:

> Góngora es, seguramente, el poeta español que más a feliz término lleva el propósito de crear un lenguaje poético no sólo enriqueciendo el léxico, juntamente creando palabras del latín y el griego introducidas a la naturaleza del castellano y variando los matices de las ya aceptadas, sino dando a sus epítetos un valor evocativo de la emoción pura y teniendo un sentido sonoro de la palabra que aumentaba su eficacia ornamental. (Chabás 1933:30)

En fin, cuando Valbuena Prat escribe su historia, la interpretación de la poética gongorina está ya en un estado completamente distinto al de tan sólo diez años antes: ya no se concibe su trayectoria como un paso simple y unidireccional, de lo popular a lo culto; y sobre todo ya no se alaba sólo al Góngora autor de romances y letrillas, o incluso de sonetos, sino a Góngora en general, tanto por esas composiciones como por las más oscuras –el *Polifemo*, las *Soledades*...-; ambas líneas de composición poética se entrelazan, se alternan y se complementan; ambas merecen igual atención, admiración y estudio por parte del crítico.

> Durante mucho tiempo se ha partido de la base de dos estilos o maneras de Góngora, una clara, sencilla, popular; otra que se consideraba oscura, culta, retorcida, hinchada. No basta sólo con rehabilitar el segundo estilo o "culteranismo"; hoy, con los estudios de Artigas y Dámaso Alonso, especialmente, se advierte que no hay dos épocas cerradas, en que se dan el estilo popular, primero; el culto, después; sino más bien dos líneas paralelas, que en un determinado momento tienen, una u otra, más relieve e importancia, pero sin perderse la continuidad. (Valbuena Prat 1937:II, 145)

Por tanto, durante el siglo y medio de historiografía literaria española que estudiamos, Góngora ha pasado de la heterodoxia estética –en un sistema en el que lo nacional y lo popular es la ortodoxia– a ser considerado como uno de los modelos literarios nacionales, una recuperación, sin duda, muy tardía en comparación con las que se debieron al movimiento romántico (Calderón, los romances, etc.).

8.7.3.- Quevedo y el conceptismo

La situación de Francisco de Quevedo en el canon y su evolución a lo largo del siglo XIX y XX es muy distinta que acabamos de estudiar en el caso de Góngora. Quevedo nunca fue un heterodoxo; nunca fue proscrito del canon, ni siquiera durante el siglo neoclásico -aunque lo que más alaben de él el abate Llampillas y Velázquez de Velasco sean "las poesías que publicó con el nombre supuesto del Bachiller Francisco de la Torre" (Llampillas 1789:V, 118; Velázquez 1797:66)–. La amplitud y variedad de su obra, aun descontando dichas composiciones, ofrecía sin embargo suficientes facetas como para que cada historiador pudiera elegir la manera y la razón para canonizarlo. De esta forma, lo que en el caso de Góngora era una cuestión absoluta (la inclusión o exclusión del canon), en el de Quevedo es sólo una cuestión de grado (la cercanía con respecto al centro o, dicho de otra manera, su posición en la jerarquía poética española) –al igual que sucedía, recordemos, con el conceptismo en general, que no era criticado con la misma dureza que el culteranismo, si es que era criticado en absoluto–.

Para Simonde de Sismondi, por ejemplo, Quevedo es uno de los más grandes escritores de la literatura española, sin discusión posible: "A una clase muy diferente pertenece Quevedo, quizá el sólo entre los escritores españoles, cuyo nombre pueda ponerse al lado del de Cervantes". (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 139); de hecho, sus ataques a la escuela culterana hacen de Quevedo un aliado en contra de un enemigo común:

> Habíase guardado Quevedo de la exageración, la pompa de las palabras, las imágenes gigantescas, las frases de largas inversiones y los ridículos ornamentos tomados de la mitología: este mal gusto... fue a menudo para nuestro poeta objeto de una sátira graciosa, y llena de ingenio. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 142)

También para Gil de Zárate, en su manual, Quevedo se sitúa entre los autores más importantes de la historia literaria española:

> Entre los ingenios españoles, ninguno hay tal vez tan noble como don Francisco de Quevedo y Villegas; ninguno que haya reunido en tan alto grado la capacidad, el talento, la erudición y la fuerza de carácter; ninguno que merezca ser tan estudiado; y ninguno, sin embargo, que convenga menos poner en manos de la juventud. (Gil de Zárate 1844:I, 193)

En el caso de Gil de Zárate, la alabanza va más allá de lo literario, y se extiende a lo moral, para situarlo a la cabeza de los poetas españoles:

> ...si se tiene en cuenta el buen gusto, la fluidez del lenguaje, la armonía de la versificación, la buena trabazón del discurso, la moralidad y la decencia, habrá que posponerle en todos los que hasta aquí hemos citado, y aun a otros muchos que no lo han sido todavía. (Gil de Zárate 1844:I, 193)

Contrasta esta opinión de Gil de Zárate con la expresada por Ticknor más o menos por las mismas fechas, cuando afirma que "Quevedo es de vez en cuando demasiado libre y hasta indecoroso y grosero, ofendiendo aquel mismo sentimiento de virtud que todo poeta satírico debe siempre conservar con el mayor esmero." (Ticknor 1851-6:III, 238); en efecto, este parece ser un prejuicio de los historiadores extranjeros que los españoles intentan contrarrestar. Así lo hace por ejemplo Rodríguez Miguel:

> Es innegable la importancia de Quevedo como escritor... Sólo ha quedado relegada al ínfimo vulgo la idea de ser Quevedo únicamente escritor festivo, procaz, satírico y hasta pornográfico; de este falso testimonio le absuelve la sana crítica, que si bien señala en algunas de sus obras satíricas algún desenfado y libertad, menos propensos a escandalizar en su tiempo que en el nuestro, le considera siempre como una de las grandes figuras de nuestra historia literaria. (Rodríguez Miguel 1892,510)

También Fitzmaurice-Kelly (otro extranjero) mezcla consideraciones favorables y desfavorables en su presentación de la figura de Francisco de Quevedo: por una parte, al igual que sucedía con Góngora, elogia su potencial, que considera que no fue adecuadamente aprovechado por el autor –en este caso, por exceso y por dispersión-:

> Quevedo valía más que sus obras, que valen mucho. Hubiera podido ser grande como poeta o filósofo, como crítico o novelista, como teólogo u hombre de Estado: quiso serlo todo a la vez, y en el pecado llevó la penitencia. (Fitzmaurice-Kelly 1901:341)

Pero sobre todo, para Fitzmaurice-Kelly la mayor culpa de Quevedo es haber caído en un mal gusto opuesto al culteranismo, pero tan desviado como él, el conceptismo, que se manifiesta en todas sus obras de cualquier género. Ante este mal de la forma, el posible exceso de atrevimiento en el contenido queda en segundo plano:

> Por desgracia, este literato es conceptista, y ostenta allí todas las habilidades de su escuela: la pomposa paradoja, la forzada antítesis, el pensamiento constantemente rebuscado. Quevedo protestó del gongorismo, pero sustituyó una afectación por otra... Las poesías serias de Quevedo adolecen del conceptismo que perjudica a su ambiciosa prosa; es maestro en el género ligero, ingenioso, enérgico, un poco atrevido, pero siempre ameno. (Fitzmaurice-Kelly 1901:339-340)

También para Salcedo Ruiz Quevedo se sitúa entre los poetas españoles más importante, al menos en parte por su oposición al movimiento culterano, y pese a su propio conceptismo, que nace de su personalidad:

> Quevedo, como poeta, tiene un puesto muy distinguido en el Parnaso español... Fue acérrimo adversario de Góngora, y contra el culteranismo luchó con todas sus armas, algunas tan de buena ley y adecuadas a su intento... como publicar las poesías de Fray Luis de León y otros maestros salmantinos. (Salcedo Ruiz 1910:279)

Cejador y Frauca presenta a Quevedo también de una manera ambigua: por una parte, o considera un escritor "castizo" (el mejor elogio en boca de Cejador), y como tal poeta nacional logra alcanzar uno de los puestos más elevados en el canon:

> Varón de los más admirables que tuvo España en lo vivo del ingenio, en lo agudo de los dichos, en lo hondo de las sentencias. Su apacibilidad y gracia en el decir no tuvieron, ni después han tenido, rival en nuestra patria. El genio español y el genio de la lengua castellana parecen encarnados en Quevedo. (Cejador y Frauca 1914-22:IV,166)

Y sin embargo, Cejador se lamenta igualmente de que este enorme potencial fuese malgastado por Quevedo en retorcimientos de la forma que nada tienen que ver con la "naturalidad", con la expresión popular:

> El tesoro inmenso de su castizo léxico, la maestría en doblegar a su talante la frase castellana, la facilidad no sobrepujada en versificar, la valentía de colorido en la expresión, sirvieron a su simpar ingenio para escribir trozos, ya en prosa, ya en verso, de los más hermosos que pueden leerse en lengua castellana; pero no menos le sirvieron para retorcer y en revesar en otros la expresión, enchufar metáforas en metáforas, adelgazar por tan sutiles y alambicadas maneras el pensamiento, que si nos espanta la inagotable riqueza de su fantasear y de su decir, nos agobia, en cambio, con duelo de que un tan enorme artista de la palabra derroche sus tesoros con tan desaforado gusto y tan poca naturalidad. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,167)

Vemos por lo tanto en los historiadores de comienzos del siglo XX una interpretación de la obra quevedesca no muy distante de la de los historiadores extranjeros del XIX: aunque es un escritor nacional, y uno de los más importantes de la historia literaria española, su posición se ve perjudicada por sus excesivos retorcimientos verbales:

> Quevedo fue, ante todo, un extraordinario poeta lírico, empleando unas veces el tono serio y elevado, otras el jocoso... Como gran satírico, supo dar entonada y robusta forma poética a la indignación que le producían los males de la patria y la decadencia general de las costumbres. (Hurtado y Palencia 1921:611)

> Hay mucho en éstos, y especialmente en Quevedo, de sutilezas de la Escolástica, de agudezas extravagantes y de relaciones caprichosas entre los objetos y las ideas, buscadas arbitraria y sutilmente. (Hurtado y Palencia 1921:615)

Romera Navarro hace una presentación muy similar: primero alaba la variedad y la profundidad de la obra de Quevedo; después, lo critica por su conceptismo, acusándolo de ser, al menos en parte, causante de la decadencia de la literatura española:

> Quevedo fue el literato más culto, más sabio, de la época clásica. En la variedad de dotes geniales, sólo le iguala Lope de Vega. En la variedad de estilos y maneras para adaptarse a los géneros más diferentes, no le ha llegado ningún escritor de España: puede escribir como un sabio o como un santo, con austeridad que impresiona, y puede escribir con primor y delicadeza, y también con la procacidad de la canalla rufianesca. (Romera Navarro 1928:302)
>
> Y así Quevedo, el enemigo jurado del culteranismo, fue el caudillo de otro movimiento que contribuyó a precipitar la decadencia de las letras españolas: el conceptismo, que veremos culminar más tarde en la obra de Baltasar Gracián. (Romera Navarro 1928:303)

La trayectoria de la recepción de Quevedo es por lo tanto bien distinta a la de Góngora, sin llegar a ser opuesta: comienza el periodo estudiado siendo considerado uno de los principales escritores de la literatura española –sólo superado por Cervantes a decir de Sismondi-, pero a medida que el siglo avanza su relevancia va disminuyendo un tanto, perjudicada por su conceptismo, de manera que, aunque sigue siendo reconocido como uno de los escritores más importantes de la literatura española, abandona sin embargo el primer escalón del canon. En esta situación, la apoteosis de Góngora a finales de la década de los 20 debía afectar también a la recepción de Quevedo, poniendo al menos en cuestión su supremacía sobre el poeta cordobés, nunca antes cuestionada.

Así sucede, por ejemplo, en la historia de Juan Chabás, quien iguala a ambos poetas en lo más alto de la lírica española del siglo XVII: "De un lado Góngora y de otro Quevedo, representan las cimas, los extremos de esa renovación: culteranismo y conceptismo, según clásica designación" (Chabás 1933:33); en este caso, sin embargo, a diferencia de lo que sucede con Lope de Vega y Calderón de la Barca, la elevación de uno de los elementos no parece suponer el descrédito del otro. De hecho, Chabás recupera la afirmación, que ya oímos en Sismondi, según la cual sólo Cervantes supera a Quevedo en el campo de la prosa, al menos dentro de su siglo:

> Con Cervantes llegan a mayor altura la novela española y la prosa narrativa. En el mismo siglo XVII sólo hallamos otro escritor más joven que él, con tan rico y vario temperamento literario, si no tan poderoso, más agudo: don Francisco de Quevedo y Villegas. (Chabás 1933:44)

Terminemos este apartado con las palabras de Valbuena Prat en las que juzga el conjunto de la obra de Francisco de Quevedo:

> La musa de Quevedo, diversa, variada, de contrastes, es una de las más ricas en la literatura española, y fuera de ella. El cuidado de la forma, aunque más fijándose en la intención de los vocablos y su composición en la frase, que en la exterior sonoridad; lo denso del estilo, el tono unas veces elocuente y grandioso, otras ligero y chusco, la abundancia de motivos, crean un mundo poético de los más representativos de época, y a la vez de los que más resisten el tiempo no sólo como valor documental, sino en razón de la belleza perenne de muchas composiciones completas y detalles de otras. (Valbuena Prat 1937:II, 122)

En estas líneas se concentra la opinión de la historiografía de los siglos XIX y XX sobre Francisco de Quevedo; la recuperación de Góngora no ha disminuido su prestigio, e incluso su conceptismo, que en la historiografía romántica se había considerado una lacra, pasa a ser, como el culteranismo, un avanzado intento de encontrar nuevas formas de expresión literaria.

8.7.4.- Recapitulación

Comparado con otros aspectos de la historiografía literaria española –la épica medieval o el "teatro nacional", por ejemplo-, la lírica culta del siglo XVII ocupa un lugar muy secundario. Dado que se trata de un género culto, individualista, cultista, de raíces clásicas y con conexiones europeas –aunque no de forma tan obvia como el petrarquismo del siglo anterior-, era fácil que quedara relegado ante otros géneros y periodos que respondían mejor a las necesidades de la crítica y la estética románticas, ávidas de espíritu popular, de casticismo y de productos autóctonos.

Así fue, en efecto. Como hemos observado, la poesía de este periodo en su conjunto no es muy del gusto de los historiadores decimonónicos, ni de los que escriben en las tres primeras décadas del siglo XX. Todos los movimientos y escuelas poéticas de este periodo son menospreciados, pero sobre todos ellos el culteranismo o gongorismo, al que se acusa de ser el causante, en gran medida, de la decadencia poética española. Algo menos punzantes son las críticas dirigidas contra el conceptismo, al que algunos historiadores equiparan con el culteranismo, y otros apenas mencionan. Sólo al final del periodo estudiado, por otra parte, se comienza a usar el término "barroco" para referirse genéricamente a las producciones literarias de esta época, de una y otra escuela.

Estas consideraciones generales se reflejan, como no podía ser de otra manera, en los análisis de los poetas que encabezan, respectivamente, los movimientos culterano y conceptista. El caso de Góngora es así paradigmático de la recepción de todo el periodo barroco, y, como se ha visto, de los poetas heterodoxos de la literatura española en general. Hemos observado las líneas fundamentales que predominan en la recepción de Góngora durante el siglo XIX, y prácticamente hasta 1930: se le considera un gran poeta, dotado de unas cualidades innatas superiores a la mayoría de poetas de su tiempo, y aun de cualquier época; se lamenta en cambio que eligiera emplear esta capacidad para crear una poética retorcida, cultista y altisonante –cuyo origen ven algunos autores en su origen andaluz-; por último, los historiadores dividen la producción gongorina en dos etapas más o menos estancas: una de juventud (romances y letrillas) y otra de madurez (sonetos, composiciones culteranas), de las que rescatan la primera por su arraigo popular y nacional.

Esta situación iba a cambiar radicalmente tras la fecha emblemática de 1927: los estudios y ediciones de Dámaso Alonso, y en general la recuperación estética y crítica llevada a cabo por los intelectuales y creadores de la Generación del 27, iban a impulsar a Góngora al centro del canon poético nacional, apreciándolo como un experimentador en busca de un lenguaje poético autónomo –perspectiva que, en las historias de la literatura, sólo se transparenta en el caso de Chabás y Valbuena Prat, no tanto en Romera Navarro–.

El caso de Quevedo, por otra parte, ofrece menos cambios y vaivenes críticos, tan solo leves modulaciones en cuanto a la posición del escritor dentro de los primeros escalones del canon. Efectivamente, Quevedo siempre fue considerado, entre 1800 y 1939, como uno de los principales autores de la literatura española; hacia el cambio de siglo se advierte una cierta tendencia a acentuar sus “errores” y “vicios” conceptistas, sin que esto llegue nunca a empujarle al círculo de los heterodoxos en el que por aquella época sí estaba Góngora; la recuperación de éste, por otra parte, no llevó al desprestigio de Quevedo (como sucedió por ejemplo en el binomio Lope de Vega-Calderón), sino que su posición se mantuvo prácticamente estable, aunque teniendo que compartir, eso sí, el cetro de la lírica barroca española con el recién rehabilitado poeta cordobés.

8.8.- La literatura dieciochesca

Como ya se ha apuntado más arriba, en el apartado dedicado a la periodización de la historia literaria española (capítulo 7.5), el siglo XVIII, identificado a grandes rasgos con la influencia política, estética y literaria francesa, y por tanto con el neoclasicismo, es considerado en las historias literarias del siglo XVIII como una época de decadencia con respecto al Siglo de Oro inmediatamente anterior; en algunos casos el inicio de la decadencia, como hemos visto, se situaba en el último tercio del siglo XVII, mientras que otros autores consideraban al siglo XVIII como el comienzo de la recuperación. En cualquier caso, un análisis meramente cuantitativo de las páginas dedicadas a la literatura de este siglo mostraba la escasa importancia concedida a la literatura de este siglo en el conjunto del canon hispánico.

En las siguientes páginas analizaremos varios casos concretos de autores y obras escritas durante este periodo, que nos permitirán apreciar, en primer lugar, la distancia estética entre el neoclasicismo y el romanticismo; pero también, complementariamente, observaremos cómo las lecturas de varios de estos autores, e incluso del neoclasicismo en general, tienen una fuerte carga ideológica, al proyectar sobre el pasado los conflictos políticos del presente del historiador, y leer en el afrancesamiento dieciochesco un antecedente del europeísmo de finales del siglo XIX, ya se considere a este europeísmo como un error o como un factor de progreso.

8.8.1.- La *Poética* de Luzán

La *Poética* de Ignacio de Luzán es la obra teórica del neoclasicismo español por antonomasia, la referencia teórica fundamental desde su publicación en 1737, y su reedición en 1789, con modificaciones para adecuarla aún más estrechamente a los principios estéticos clasicistas. Pese a estar basada en la teoría neoclásica francesa imperante en la época, su obra dejaba un estrecho resquicio para la recuperación de teatro nacional del Siglo de Oro, al dedicar leves elogios a al menos algunas de las obras de Lope de Vega y Calderón, aspecto éste que algunos historiadores románticos reconocen, mientras que otros, que quizás manejaron la segunda edición, ignoraron. En cualquier caso, la posición de alta estima en la que se encontraba Luzán y su poética a finales del siglo XVIII queda claramente de manifiesto en las palabras de Velázquez de Velasco al referirse a él:

> Dio principio a esta gran reforma D. Ignacio Luzán, publicando su *Poética* en el año 1737, obra la más útil, e importante, que se pudo entonces publicar en esta línea: porque en ella se halla recogido todo lo mejor, y más sólido, que sobre la poesía, y sus principales partes, y especies, han discurrido los antiguos y los modernos, a que acompaña el gran juicio, método y claridad que se observa en las demás obras de este autor. (Velázquez 1797:74)

Al comenzar el siglo XIX, las tornas estéticas estaban cambiando, aunque no de manera homogénea ni sin zigzags. Por ejemplo Simonde de Sismondi, cercano al neoclasicismo en muchos aspectos, considera a Luzán un crítico sutil y profundo, aunque sus planteamientos hayan sido posteriormente superados:

> El partido de la literatura crítica, que se esforzaba en reformar y afrancesar el gusto de la nación, tuvo a su cabeza a mediados del siglo último un hombre de mucho talento y de extensos y profundos conocimientos, que ejerció una grande influencia sobre el carácter y las producciones de sus contemporáneos. Tal fue don Ignacio de Luzán. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 351)

Gil de Zárate, en su manual, se muestra igualmente comprensivo con la obra de Luzán, aunque le reproche el ser excesivamente duro con los dramaturgos del Siglo de Oro: "Era esta poética un libro compuesto con buen juicio y sana crítica, aunque se deprimía quizá demasiado a algunos de nuestros poetas antiguos, entre ellos el inmortal Lope de Vega" (Gil de Zárate 1844:III, 310-1). También Amador de los Ríos reconoce la buena voluntad que motiva la obra de Luzán, intentando sacar a la literatura española de la situación de "abyección y descrédito" en que había caído en el último tercio del siglo XVII, aunque al mismo tiempo le reprocha el introducir un nuevo exclusivismo en la crítica literaria, y el desconocer, o no saber comprender, a los mejores poetas y dramaturgos del Siglo de Oro (Amador de los Ríos 1861-5:I, XLIII).

Otros historiadores decimonónicos, sobre todo extranjeros, son menos condescendientes con Luzán y, aplicando la concepción romántica del drama español, sobre todo el nacional del siglo XVII, le reprochan que haya aplicado a una literatura moderna y "romántica" los parámetros de la crítica clásica. Para Ticknor por ejemplo esto "era un error muy grave; porque mal podían los principios retóricos de la clásica antigüedad aplicarse estrictamente a ninguna poesía moderna, y mucho menos a la española" (Ticknor 1851-6:IV, 31); Schack es aún más drástico al rechazar la *Poética* de Luzán, como mero representante de la crítica neoclásica:

> Exponer ahora las demás reglas de la composición dramática, que deducía de estos principios fundamentales, sería molesto e impertinente: son los absurdos conocidos de la dramaturgia francesa, hijos de una razón limitada y de una carencia absoluta de sentimiento poético. (Schack 1885:V, 319)

A comienzos del siglo XX, la valoración de la *Poética* de Luzán seguía siendo inestable: por un lado, autores como Fitzmaurice-Kelly lo valoran en términos similares a los de Amador de los Ríos, como un intento de modernizar y europeizar la literatura y la cultura españolas:

> La *Poética*, escrita con claridad y con deliberada mesura, contiene numerosos paralelos con las literaturas extranjeras, y fue un manifiesto que invitaba a España a entrar en el concierto de la Europa académica: algunos literatos de la España romántica se resignaron a obedecer, pero no faltaron enérgicas protestas. (Fitzmaurice-Kelly 1901:379)

En cambio, para Cejador y Frauca, Luzán personifica los errores propios de las doctrinas de Aristóteles, "vistas al través de sus falsos comentaristas" (Cejador y Frauca 1915-22:VI,85); pero incluso Cejador reconoce que fue "el que más contribuyó a lanzar a la literatura española en la general corriente europea. Sus discípulos hicieron más que él por desnacionalizarla" (Cejador y Frauca 1915-22:VI,85). Y para Salcedo Ruiz:

> En ningún punto se extremó más la insuficiencia de la crítica de Luzán que en el examen del teatro castellano. Con decir que no halla siquiera obra digna de elogio entre las innumerables del Fénix de los ingenios, que afectaba desconocer los nombres de Tirso, de Alarcón y de Rojas, mencionando solamente siete dramas *regulares* de Calderón y tres de Solís, no sabremos qué censurar más en reformador tan osado, si el olvido de lo propiamente español, en quien tanto conoce de la literatura extranjera, o la imprudencia con que reproduce juicios dictados por la ignorancia o el despecho. (Sánchez 1915:308)

Los principios de la estética romántica parecían seguir en este punto más vivos que en ningún otro. Las palabras de Romera Navarro, por ejemplo, reproducen con sorprendente fidelidad las de Ticknor:

> *La Poética* de Luzán, considerada en conjunto, es obra de mérito por su erudición y razonada crítica, pero yerra en el punto fundamental de aplicar las reglas clásicas al arte eminentemente libre, romántico y nacional de nuestros autores del siglo de oro. (Romera Navarro 1928:424)

Valbuena Prat recoge por último la visión más positiva de la obra de Luzán, "un inteligente lector de Boileau y de Muratori" según sus palabras, a quien se debe en gran medida la demonización de la poesía del barroco español, en cuya recuperación colaboró el propio Valbuena Prat. Su opinión sobre el crítico neoclásico es, pese a esta diferencia, altamente positiva:

> La crítica de Luzán no es sólo gusto, y comedimiento; es adivinación, independencia, originalidad. No querríamos cometer una exageración, pero la impresión directa y pensada de la lectura de Boileau y Luzán nos hace inclinarlos al lado de éste. (Valbuena Prat 1937:II, 527)

La *Poética* de Ignacio de Luzán sirve por lo tanto de piedra de toque para comprender el modo en que se produjo la transición entre la concepción neoclásica de la literatura en general, y de la literatura española en particular, y la concepción romántica, heredada especialmente de Alemania, que se manifiesta, más que en ningún otro aspecto, en su diversa valoración del teatro nacional del Siglo de Oro.

Por otra parte, es significativo que los autores más agresivos en su rechazo a la obra de Luzán sean los extranjeros (Ticknor, Schack), mientras que los historiadores españoles –de ideologías tan diversas como Cejador o Valbuena– muestran siempre un respeto profundo hacia la figura de Luzán, aun cuando muestren claramente la distancia que los separa de él. En cualquier caso, Ignacio de Luzán seguirá apareciendo, hasta el final del periodo, como un crítico culto, refinado, pero tristemente errado en sus principios estéticos, al intentar aplicar a la literatura española –nacional, romántica– las normas aristotélicas, pensadas para un tipo completamente distinto de literatura.

8.8.2.- La poesía: Meléndez Valdés

Si Luzán es el máximo representante de la teoría poética dieciochesca, Meléndez Valdés lo es de la poesía lírica de este mismo periodo. Considerado *a priori*, Meléndez Valdés presenta todas las características que podrían granjearle el rechazo o al menos el desprecio de los historiadores románticos: es un autor individual, culto, dedicado principalmente al género lírico (cuya importancia, como ya hemos visto, es muy inferior a la épica y a la dramática en el canon hispánico) y su inspiración no es, en términos generales, nacional, sino extranjera, concretamente francesa. Pese a ello, la gran mayoría de los autores lo define como un buen poeta, comparable incluso con los mejores del Siglo de Oro, con rasgos de genialidad y de nacionalidad, aunque como contrapunto se señalen casi siempre en él algunos defectos derivados de su época, o de su persona.

El primero en alabar a Meléndez Valdés fue el propio Bouterwek, quien, en palabras recogidas por Simonde de Sismondi, lo celebra "como al poeta de las Gracias, como a un poeta digno de los mejores tiempos de la literatura española" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 368); el propio Sismondi parece estar hasta cierto punto de acuerdo con esta apreciación, aunque destaca un problema fundamental de su obra: su lejanía con respecto al carácter nacional: "Su talento pintoresco lleva el sello del carácter español; pero el corte de sus pensamientos revelaría tal vez mejor a un inglés o a un alemán" (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 368). Más adelante, sin embargo, vemos que

Sismondi minimiza la importancia de Meléndez Valdés y sus contemporáneos, desdiciendo así la afirmación de Bouterwek:

> Pero los débiles esfuerzos de Luzán, de la Huerta, de Iriarte y de Meléndez nos dan a conocer, por el contrario, con mucha más viveza el grado de abatimiento, en que había caído la nación, cuya riqueza poética formaron sólo por el espacio de un siglo. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 370)

Esta afirmación no es en cambio compartida por Amador de los Ríos, traductor de esta parte de la obra de Sismondi, quien rechaza que los esfuerzos de Meléndez Valdés fueran débiles ni inútiles, y lo considera efectivamente como un renovador y un impulsor de la moderna poesía castellana:

> De inútiles califica nuestro autor los esfuerzos de don Julián Meléndez Valdés para levantar nuestra poesía al estado de esplendor, en que se hallara en los felices tiempos de los Herreras y Riojas, sin que sepamos en qué razones se funde para ello... Los esfuerzos de Meléndez, lejos de ser infructuosos, sirvieron de ejemplo a los Jovellanos, Cienfuegos e Iglesias para entregarse al estudio de la poesía con un noble ardor y entusiasmo. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 419)

En la misma línea apunta también Gil de Zárate en su manual, mostrándose en este caso cercano en sus afirmaciones a las previamente emitidas por Bouterwek, o a las de Amador de los Ríos, más que a las de Simonde de Sismondi: "Meléndez es digno del mayor lauro, no sólo por los servicios que prestó restableciendo el lenguaje poético que ya se desconocía, sino también por sus mismas obras" (Gil de Zárate 1844:III, 316). Ticknor, en cambio, parece acentuar más bien el contexto en que sus poesías se produjeron, para señalar que más aún que su valor estético intrínseco, las obras de Meléndez deben ser evaluadas como un primer inicio en la línea de la recuperación poética de la nación española.

> Son en efecto sus poesías lo mejor que ha producido España desde que se eclipsaron los grandes luminares de los siglos XVI y XVII, y por lo mismo fueron recibidos con general aplauso, no sólo por lo que en sí valían, como por ser el primer albor, largo tiempo esperado, de un día más brillante. (Ticknor 1851-6:IV, 86)

Menéndez Pelayo, por su parte, lo incluye en su *Biblioteca de traductores españoles* en términos bien elogiosos: "Todo está dicho sobre el mérito poético de Meléndez, poeta de inimitable gracia y dulzura, extremado en las anacreónticas y en los romances, no tan feliz en los géneros elevados" (Menéndez Pelayo 1952-3:143)

Al comenzar el siglo XX, por tanto, la opinión de la crítica parecía ser favorable (aunque con ciertos reparos o prevenciones) hacia la obra de Meléndez Valdés. Al comenzar el siglo XX, la recepción de su obra continúa siendo similar, es decir,

generalmente positiva, aunque algunos historiadores acentúan los rasgos negativos asociados con su personalidad o con sus inclinaciones políticas. Es lo que sucede por ejemplo en el caso de Fitzmaurice-Kelly, para quien "Meléndez, como Lucano, es prueba del adagio según el cual un mal sujeto puede ser un buen poeta" (Fitzmaurice-Kelly 1901:390). Pese a ello, lo sigue considerando superior a los demás poetas de su generación y aun de su siglo, e incluso lo sitúa como un precedente del romanticismo –afirmación que se repite con frecuencia en las historias del primer tercio del siglo XX-:

> Comparado con sus colegas de la escuela de Salamanca –aun con el buen versificador Nicasio Álvarez Cienfuegos..., romántico prematuro-, Meléndez puede parecer un gigante. No lo es, como no son pigmeos Cienfuegos ni José Iglesias de la Casa... pero en Meléndez brillaba una chispa de genio, mientras que sus colegas eran sólo hombres de talento. (Fitzmaurice-Kelly 1901:390)

Salcedo Ruiz, por su parte, introduce un nuevo elemento de crítica, que también se reiterará en otros historiadores contemporáneos: la de la falta de originalidad en la obra de Meléndez Valdés:

> ...harto mejor poeta que él [Jovellanos], en cuanto poseía como pocos el arte de versificar dulce y armoniosamente; pero en el fondo no era más que un imitador: primero imitó a Cadalso; después hizo, como Jovellanos, odas morales y políticas...; por último, habiéndose puesto de moda los poetas ingleses, imitó a Young y a Pope. (Salcedo Ruiz 1910:385)

Era de esperar que Meléndez Valdés no fuera muy del gusto de Cejador y Frauca, tanto por su poesía alejada del estro popular, como por su afrancesamiento estético y político; pese a ambas causas de posible distanciamiento, Cejador se muestra inusualmente moderado en su tratamiento del poeta, a quien considera un "hombre sin carácter" que fue cambiando de estilo con la moda. Por una parte, reconoce su valor estético, aunque apunta inmediatamente su falta de originalidad, aunque no la ataque con excesiva furia:

> Desde hacía más de un siglo no se había dejado oír mayor poeta que Valdés, a pesar de sus grandes defectos. Carecía de fuerza creadora y de originalidad vigorosa; pero tenía un instinto tal de apropiación de lo ajeno, no vulgar ni rastrero, sino elevado y artístico. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,216)

Curiosamente, es en un género nada afín al concepto moral y religioso de Cejador donde éste encuentra las mayores virtudes de Meléndez Valdés:

> Lo que Meléndez Valdés tiene de más original y en donde es verdaderísimo poeta, aunque de ello no se hable, es en las piececitas obscenas, lujuriosas, que cabalmente no se pueden divulgar... En ellas tenemos un verdadero poeta, hermano gemelo de Ovidio, de quien no lo es menos en otras cosas. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,216)

A partir de este punto, las opiniones se dividen un tanto: ciertos historiadores, como Hurtado y Palencia, se resisten a alabar la obra poética de Meléndez Valdés sin dejar constancia de sus errores:

> Meléndez, en sus poesías, refleja las diversas corrientes de las ideas y del arte de su tiempo: en vida fue muy admirado, pero por razón de sus innovaciones y en nombre del clasicismo, fue combatido por Moratín el hijo, y sus amigos Hermosilla y Tineo: después sobrevino una franca reacción contra él, y luego el olvido, y hoy parece más anticuado de lo que es en realidad, contribuyendo a ello el haber escrito muchos versos insignificantes. (Hurtado y Palencia 1921:848)

Otros, como Romera Navarro o Chabás, no tienen problema alguno en insistir en que se trata del mejor poeta de su siglo, y un poeta destacable en cualquier época: "Juan Meléndez Valdés... es sin disputa el mayor poeta lírico del siglo. Poseía verdadero instinto poético, prodigiosa fluidez y el genio de la armonía" (Romera Navarro 1928:455); "El primer poeta de verdadero valor con que topamos es don Juan Meléndez Valdés, amigo y hasta discípulo, podríamos añadir, de Jovellanos" (Chabás 1933:54).

Valbuena Prat, por su parte, recoge más elogios que críticas en su presentación de Meléndez Valdés. En él cree ver, por una parte, algunos de los rasgos generales de su época, importados muchos de ellos de Francia, pero también, y sobre todo, el desarrollo de un estilo y una sensibilidad personales que están por encima de las modas o las influencias: para Valbuena, Meléndez, "en la mitad del camino entre el neoclasicismo y el romanticismo", fue "el lírico que interpretó, personal y fielmente el estilo, diversamente matizado, de toda una época" (Valbuena Prat 1937:II, 610-1)

> Meléndez representa en el final de nuestro siglo XVIII la adquisición plena de un estilo de época en todos sus matices. Perfecciona, y en este sentido crea, el género anacreóntico que nos lleva al mundo galante, versallesco, deliciosamente frívolo, de su centuria, a la vez que llegan a él los ecos de la filantropía, la religiosidad abstracta, la ciencia y el progreso del mundo de la Enciclopedia. (Valbuena Prat 1937:II, 610)

El caso de Meléndez Valdés es un ejemplo significativo de la recepción, hasta cierto punto paradójica, de aquellos autores consagrados por la tradición dentro del canon literario nacional, pero que no se ajustan a los que se consideran rasgos fundamentales de la nación y su literatura. En este caso, Meléndez tiene garantizada su inclusión en el canon desde el momento mismo en que se crea el propio género de la historia literaria; su importancia histórica es reconocida y su mérito estético aplaudido; ahora bien, algunos de los autores estudiados insisten en adjudicarle errores y defectos que, o bien provienen de su propio carácter e inspiración (debilidad, falta de originalidad) o de su época (frivolidad, afrancesamiento); otros, en cambio, lo elevan por encima de todos los de su siglo, y lo consideran fundamental en la recuperación

poética de la nación española. De ahí que no extrañe que varios de los historiadores insistan en los lazos que lo unen al romanticismo, tanto o más que en aquellos que lo unen al neoclasicismo.

En cualquier caso, sea por situarse en una época de por sí poco importante, sea por tratarse de un autor individual que no se adscribe a una corriente nacional determinada, la importancia de Meléndez Valdés en la historiografía literaria española no deja de ser inferior a la de los grandes poetas del Siglo de Oro, o incluso a la de los poetas románticos del siglo siguiente, por mucho que, quizás a su pesar, los historiadores románticos le reconocieran un merecido lugar en el canon.

8.8.3.- El teatro: Leandro Fernández de Moratín vs. Ramón de la Cruz

Similares consideraciones hallamos con respecto a Leandro Fernández de Moratín, equivalente dramático de Meléndez Valdés, y que como él es objeto de una recepción paradójica: alabanzas a su obra concreta, rechazo por parte de algunos historiadores de lo que esta obra representa, y reconocimiento en general de su lugar privilegiado dentro del canon, en especial. Por otra parte, Moratín compite por la preeminencia como principal autor dramático del siglo XVIII con Ramón de la Cruz, un escritor de rasgos bien distintos y que, como veremos, es preferido por la mayoría de los historiadores del siglo XIX y comienzos del XX, por considerarlo como una continuación más natural, y más nacional, al teatro del Siglo de Oro.

La historia literaria española del siglo XIX comienza a escribirse en vida de Leandro Fernández de Moratín –quien fallece, recordemos, en 1828, dejando inédita su obra *Orígenes del teatro español*–. Quizás esto sirva para justificar el que Simonde de Sismondi lo mencione sólo de pasada, y reconozca no conocerlo más que de oídas:

> Háblase también de don Nicolás Fernández de Moratín, como autor de tragedias regulares, de D. Leandro Fernández de Moratín como autor cómico, y de don Luciano Francisco Comella como más adicto que entrambos a la antigua escuela nacional. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 364)

A quien sí dice conocer es a don Ramón de la Cruz, quien es, en su opinión, continuador de la corriente dramática nacional:

> De toda esta nueva escuela conozco sólo, aunque imperfectamente, el teatro de don Ramón de la Cruz y Cano... compuesto de un gran número de comedias, dramas, entremeses y sainetes. Los últimos han conservado toda la antigua jovialidad nacional: complácese el poeta en pintar en estas cortas obras las costumbres populares, poniendo en escena vendedoras de castañas, carpinteros y artesanos de todas clases. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 364)

Esta disparidad no pasa desapercibida para Amador de los Ríos, quien reprocha a Simonde de Sismondi este olvido, al considerar a Moratín como el "restaurador" del teatro español después del periodo de decadencia anterior:

> Si Mr. de Sismondi ha estado demasiado olvidadizo con nuestro excelente poeta don Nicolás Moratín, no lo ha sido menos con su hijo don Leandro... restaurador del teatro en el último tercio del siglo pasado, es acreedor por sus obras a que se haga de él una mención honorífica y al reconocimiento de sus compatriotas. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 416)

Gil de Zárate en su manual sigue también la tendencia marcada por Amador de los Ríos, definiendo a Leandro Fernández de Moratín como un "genio" que llevó a su perfección a la escuela neoclásica: "Esta escuela logró todavía más fortuna en la comedia por haber encontrado uno de aquellos talentos privilegiados que nacen para llevar a su perfección las artes y las letras. Fue este genio don Leandro Fernández de Moratín" (Gil de Zárate 1844:III, 327). En cambio Ticknor se muestra más templado, limitándose a afirmar que Moratín "adquiere un puesto notable en la escena nacional" (Ticknor 1851-6:IV, 139), mientras que Ramón de la Cruz "acertó instintivamente con cierto género no indigno del teatro", en referencia a los pasos o entremeses (Ticknor 1851-6:IV, 128).

Comienza a advertirse ya cierta tendencia, principalmente entre los historiadores extranjeros, a elevar a la figura de Ramón de la Cruz tanto o más que la de Moratín. Esta tendencia se ve confirmada en la obra de von de Schack, quien afirma que los sainetes de Ramón de la Cruz "merecen nuestra plana aprobación por su realidad extraordinaria, por la animación de su parte expositiva, por su ingenio y por su vis cómica." (Schack 1885:V, 337); Moratín, por su parte, es lo más reseñable dentro de una corriente o escuela que a Schack, reconoce, le es totalmente ajena:

> ...a pesar de profesar principios distintos de los nuestros, y no poseer tampoco talento poético extraordinario, no debe sin embargo confundirse con los estúpidos pedantes y con los fabricantes mecánicos de comedias de su época, separándole de ellos su formalidad y deseos patrióticos y su educación literaria y su buen gusto. (Schack 1885:V, 349)

Sólo Fitzmaurice-Kelly, de entre los historiadores extranjeros del siglo XIX, considera a Moratín como el mejor dramaturgo (y prosista) de su tiempo:

> Fue un literato de perfecta preparación, poeta de encantadora delicadeza, pintor satírico, maestro en el diálogo conciso, animado, exquisito –quizá demasiado para ser natural. No es exagerado ningún elogio que se haga de sus comedias en prosa...; si Moratín no hubiera escrito nada para el teatro, las breves páginas de *La Derrota de los Pedantes*... bastarían para justificar su fama de primer prosista de su tiempo. (Fitzmaurice-Kelly 1901: 393)

Pese a ello, Moratín no es un dramaturgo nacional, sino extranjerizante; todo lo contrario cabe decir de Ramón de la Cruz, que ejemplifica la tendencia popular y la imitación realista de la vida:

> Los innovadores no hubiera podido luchar con un dramaturgo nacional: Ramón de la Cruz y Cano... que se adaptaba al gusto popular... Hubiera podido ser... un pomposo doctrinario: escogió mejor camino reproduciendo lo que diariamente veía, entreteniendo a su público durante treinta años y legando al mundo mil motivos de risa. (Fitzmaurice-Kelly 1901:391)

Ya en el siglo XX, sin embargo, se aprecia en algunos historiadores españoles la misma tendencia que en el siglo XIX era patrimonio casi exclusivo de los autores extranjeros: la de minimizar el valor de Leandro Fernández de Moratín, considerándolo un dramaturgo constreñido en una escuela extranjerizante, considerando por tanto como superior a Ramón de la Cruz, más nacional y más espontáneo. Así define Salcedo Ruiz el teatro de Moratín, al que reconoce sin duda virtudes, pero considera un mal modelo en su conjunto:

> Con todas estas perfecciones resulta un teatro frío, que habla un poco al entendimiento y nada al corazón, más para ser admirado y estudiado por los literatos que para ser aplaudido por el público; quien aspire a ser autor dramático debe leer con sumo cuidado las comedias de Moratín; pero hará muy mal en seguirle. (Salcedo Ruiz 1910:392)

Por su parte, Ramón de la Cruz es presentado como un representante del realismo hispano, hasta el punto de que sus obras pueden ser consideradas documentos históricos:

> Las piezas de D. Ramón de la Cruz apenas tienen acción; son verdaderos cuadros de costumbres, estando su gracia en la pintura fiel, aunque caricaturesca, de los tipos, y en el movimiento y chiste del diálogo; hoy tienen para nosotros un mérito más: el de documentos literarios con valor de históricos para conocer bien las costumbres españolas, especialmente las madrileñas, a últimos del siglo XVIII. (Salcedo Ruiz 1910:393)

Quien más extrema esta tendencia es Cejador y Frauca, más propenso a dejar que sus condicionamientos ideológicos conservadores traspasen al campo de la crítica literaria. Para él, Moratín es no sólo el ejemplo sumo de afrancesamiento estético, sino también de afrancesamiento político y moral, lo cual lo sitúa al margen, y casi en contra, de todo lo que el historiador considera nacional:

> Leandro de Moratín es, tanto en carácter como en ingenio, el colmo de la timidez y cobardía. Afrancesado, no por ideas filosóficas y sociales, como otros, sino por puro literatismo; apasionado por el arte mas frío y aguado, falso y sin meollo que se ha dado en el mundo, cególe el francesismo literario hasta el punto de portarse cobarde y villanamente con la Patria. (Cejador y Frauca 1915-22: VI,202)

No sólo eso: el propio autor se muestra consciente de que su crítica es parcial, al incluir una nota en letra más pequeña en la que aclara sus razones para ocultar incluso los posibles valores del dramaturgo (ya que, al igual que Salcedo Ruiz, Cejador lo considera un mal modelo):

> Además, que tengo muy arraigada en el alma la experiencia de que, escritores como Moratín, atraen por lo fáciles y descarrían a cuantos los leen. *El sí de las niñas* y su prosa se leen con agrado, cuando no se conoce la persona del autor, y su arte halaga e inficiona a los que incautamente se dejan arrastrar por ese halago. Por eso me detengo más en su persona y no hago hincapié en lo mejor suyo, que es el lenguaje, bastante castizo y rico. (Cejador y Frauca 1915-22: VI,204)

Se trata de un ejemplo extremo, sin duda: no es que Moratín sea el único autor juzgado en función de su ideología o de su personalidad, ni que Cejador sea el único historiador en realizar tales juicios; lo excepcional es que se hagan explícitos de manera tan explícita. También en su análisis de la obra de Ramón de la Cruz se aprecia la importancia de la dicotomía "extranjero / nacional", aunque la carga ideológica es en este caso menos evidente. En efecto, para Cejador durante el siglo XVIII "vienen a las manos, luchan teatro nacional y teatro francés, quedando vencedor el primero con Ramón de la Cruz" (Cejador y Frauca 1915-22:VI,5). De la Cruz sustituye así a Moratín en el puesto de "restaurador del teatro nacional":

> Don Ramón de la Cruz fue el restaurador del verdadero teatro nacional, que no lo es el grande, el de la comedia, el de Lope, aunque tal nombre lleve y le demos todos, sino el pequeño, el del entremés, el de Enzina, Fil Vicente, Naharro, Sánchez de Badajoz, Rueda, Cervantes y Quiñones de Benavente. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,103)

De esta forma, los sainetes de Ramón de la Cruz se convierten en "una manifestación satírica, cómica, dramática, propia del alma española" (Cejador y Frauca 1915-22:VI,104), es decir, en teatro nacional por derecho propio, de raíz popular, como toda la literatura verdaderamente nacional según los planteamientos de Cejador:

> Tal es el verdadero teatro popular, que por serlo vivió siempre en España, en el tiempo en que se escribieron las *Partidas*, lo mismo que antes de Lope, durante el siglo XVII, a la par del gran teatro llamado nacional, y después de él, restaurado por Cruz y hasta poco ha y hoy en día en el llamado *género chico*. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,104)

El teatro del siglo XVIII se convierte así en un microcanon en el que Cejador muestra los criterios que dirigen su labor crítica e historiográfica: Moratín, con tener sus virtudes, es un dramaturgo extranjerizante, no popular, ideológicamente repugnante; Ramón de la Cruz, en el rincón contrario, es nacional, popular, castizo. De esta pugna, según Cejador, como ya hemos visto, sale vencedor Ramón de la Cruz, que representa

una corriente nunca interrumpida de dramaturgia hispánica, arraigada en el mismo espíritu nacional.

Los historiadores españoles que siguieron a Cejador no comparten en general esta visión conservadora de la obra de Moratín, ni del teatro del siglo XVIII en general: de hecho, la estrella de Ramón de la Cruz está ya apagándose, en especial entre los críticos más progresistas, más alejados de los planteamientos románticos de los que Cejador es heredero directo en muchos casos. Incluso historiadores poco revolucionarios como Hurtado y Palencia reconocen las virtudes de Leandro Fernández de Moratín, aunque acotan que es un poeta "de su escuela y manera":

> Don Leandro, en la poesía lírica como en la dramática, es escritor casi perfecto, dentro de su escuela y manera; es notable por su sobriedad... producida por el empeño del autor de huir de toda ostentación, velando su modo de sentir discreta y poderosamente. (Hurtado y Palencia 1921:834)

Ramón de la Cruz, por su parte, sigue ocupando un puesto singular en el canon teatral del siglo XVIII, como representante fundamentalmente de la corriente cómica y realista del sainete –con énfasis en el aspecto realista, de retrato fiel de la realidad-, aunque no es en este caso el "restaurador del teatro español", ni se presenta como continuador de los logros de Lope de Vega, Tirso, etc:

> ...el género más característico y propio de don Ramón de la Cruz, y en el que consiguió singulares triunfos, fue el sainete... reflejando con exacta fidelidad las costumbres del Madrid de su tiempo, y singularmente las de las clases populares, y acertando a presentar en sus sainetes, con rasgos precisos y firmes, muchos tipos de su época. (Hurtado y Palencia 1921:867)

Romera Navarro, por su parte, es más conservador en este aspecto que Hurtado y Palencia: sus elogios hacia Moratín están aún más matizados de crítica, ya que aunque por una parte lo denomina "maestro del lenguaje, de la fina ironía, del arte equilibrado y del estilo" (Romera Navarro 1928:436), por otra, como Salcedo Ruiz o Cejador, lo considera como un escritor de escuela, con buena técnica pero escasa imaginación, lo que lo aleja de los modelos nacionales, pura espontaneidad surgida del espíritu del pueblo:

> Tiene más arte que imaginación y sentimiento. Sus principios clásicos de la comedia, *una acción sola, en un lugar y en un día*, los practicó al pie de la letra, logrando escribir comedias de suma perfección técnica, pero frías. Era demasiado reflexivo para el arte, que requiere sobre todo espontaneidad y emoción. (Romera Navarro 1928:435)

El extremo contrario está precisamente ejemplificado en Ramón de la Cruz, que por su popularidad, su popularismo, su humor y su realismo es, en opinión de Romera Navarro, una muestra del "triunfo" de la corriente nacional sobre la extranjerizante:

> El teatro del D. Ramón de la Cruz, tirano de la escena por su inmensa popularidad, representa el triunfo del realismo y de la libertad en la creación artística, del humorismo y espíritu satírico del genio nacional, sobre el arte académico y fría imitación de lo francés: el triunfo, también, del habla popular, sobre el lenguaje puramente literario y campanudo de los escritores ultraclásicos. (Romera Navarro 1928:433-4)

Chabás en cambio da la vuelta a la crítica de Romera Navarro hacia Moratín: donde aquél hablaba de "poeta sin originalidad", Chabás destaca precisamente lo contrario: la personalidad de su estilo y de su inspiración, y su relación con el auténtico teatro nacional, pese a pertenecer a la corriente neoclásica, que limita la libertad de los autores:

> Moratín, aun dentro de la influencia francesa y del respeto que ésta infundía por las tres unidades, tiene en sus obras una originalidad que le entronca con nuestro teatro tradicional. Así lo demuestra la mejor de sus comedias, *El sí de las niñas*, fresco cuadro de costumbres e ingeniosa sátira, pieza llena a la vez de ingenua gracia y de aguda malicia. (Chabás 1933:56)

La inversión de valoraciones entre Moratín y Ramón de la Cruz, que se había venido intuyendo en algunos de los historiadores anteriores (no en todos, como ya hemos visto) es completa en el caso de la *Historia* de Valbuena Prat. En ella, Leandro Fernández de Moratín es presentado como "[casi] la primera figura creadora de nuestro siglo XVIII. (Valbuena Prat 1937:II, 566), y de hecho sus vicios se atribuyen más a la época que a su persona: de hecho, al igual que Chabás, Valbuena considera que Moratín supo zafarse de las imposiciones del neoclasicismo para crear una visión crítica y literaria propia, que sabe reconocer los valores de la literatura nacional, y en especial el teatro:

> Las ideas literarias de Moratín son la consecuencia del mundo en que se había formado. Su concepción neoclásica de la literatura le lleva a necesarias limitaciones. Para él la ley de las tres unidades es intangible, y su crítica del teatro universal ha de hacerse a través de ese prisma. Pero dentro de esto, su buen sentido le llevó a una posición mucho más lógica que la de la generación anterior. Por ejemplo, respecto al teatro español, comprende que es absurdo que se considere a Lope como "corruptor" de nuestra escena, ya que dentro de los cánones clásicos la comedia anterior no era más reglada que la que prevaleció después. (Valbuena Prat 1937:II, 568)

Ramón de la Cruz queda en cambio muy empequeñecido al lado de la figura de Moratín, no sólo porque sus obras pertenezcan a un "género menor", sino porque, en

opinión de Valbuena, "en general Cruz es uno de estos autores que no han pasado por el tamiz de una crítica detenida" (Valbuena Prat 1937:II, 579).

> Suele confundirse el valor documental, histórico que el teatro de Cruz ofrece, y que en este aspecto es de un mérito extraordinario e indiscutible, con el plano estético del género cómico, en el cual para mi juicio son completamente inferiores. (Valbuena Prat 1937:II, 579)

Muy lejos quedan estas afirmaciones de Valbuena de las de Cejador, o Salcedo Ruiz, o incluso Fitzmaurice-Kelly: el que a lo largo del siglo XIX fue considerado como el "restaurador del teatro", como el continuador de la línea del teatro nacional del Siglo de Oro, es para Valbuena un escritor sobrevalorado, de valor anecdótico o meramente histórico, y muy inferior en todo caso a Leandro Fernández de Moratín, perteneciente definitivamente a una corriente literaria de origen extranjero, pero capaz de adaptarla a su propia personalidad creadora y crítica.

8.8.4.- Recapitulación

Como ya se ha apuntado repetidas veces, la literatura española del siglo XVIII ocupa un lugar muy secundario en el canon español creado durante el siglo XIX y primer tercio del siglo XX; sin embargo, para los efectos de este estudio, los autores neoclásicos son representativos de la tensión entre la valoración puramente estética de la literatura –si es que tal cosa es posible– y su valoración a partir de planteamientos nacionalistas, ideológicos o en cualquier caso externos al hecho literario. También existe otra tensión, manifiesta entre los historiadores extranjeros, que atacan con más facilidad a los autores fundamentales de este siglo (Luzán, Meléndez, Moratín), mientras que los historiadores españoles se sienten más inclinados a defenderlos, pese a no compartir los principios estéticos que los inspiran.

De hecho, cabe apuntar que la presentación que los historiadores españoles hacen de varios de estos autores es mucho más halagador de lo que, *a priori*, cabría esperar de realizarse una aplicación mecánica de los planteamientos románticos que dominan la historiografía de la época: Luzán, Meléndez o Moratín son autores cultos, extranjerizantes en su estética –e incluso en su ideología-, no son, en una palabra, "nacionales", de acuerdo con la definición romántica del término. Pese a ello, los historiadores –sobre todo los españoles, repetimos– reconocen tanto su valor histórico como estético, aunque apunten sus diferencias de criterio e incluso minimicen los valores de dichos autores, precisamente por su ausencia de nacionalidad. La comparación entre Ramón de la Cruz y Moratín ha mostrado cómo un autor que se

adecúa a la concepción romántica de lo nacional tiene más posibilidades de ser ensalzado por encima de aquellos que se sitúan fuera de él.

Por otra parte, existe también una división entre los historiadores de ideología más conservadora, y aquellos más liberales o progresistas, en su modo de encarar la presentación de este grupo de autores. Historiadores como Cejador y Frauca son más reacios a aceptar a autores como Meléndez Valdés o Moratín como modelos, mientras que autores como Chabás o Valbuena Prat aceptan con mayor facilidad situarlos como autores importantes en el canon literario español, al menos en lo que se refiere a la literatura del siglo XVIII.

8.9.- La renovación romántica

En la historiografía literaria española, como ya hemos avanzado antes, y como pasaremos a analizar a continuación, el romanticismo es un hito fundamental, en varios sentidos. En primer lugar, porque, evidentemente, es el momento en que nace la historia literaria nacional (la española, pero no sólo la española); pero también porque, mirándose en el espejo y viéndose gratamente reflejados, los historiadores consideran este periodo como uno de recuperación de las esencias nacionales, de vuelta al buen camino con respecto al descarrilamiento que supuso el neoclasicismo, y por lo tanto a sus autores más señeros (el Duque de Rivas, Zorrilla, etc.) pueden ser considerados nuevamente como "poetas nacionales".

No todos los historiadores tendrán sin embargo una percepción idéntica de estos autores, ni siquiera del movimiento romántico en su conjunto; veremos más adelante cómo los historiadores distinguen entre varios tipos de romanticismo y entre varias corrientes dentro del romanticismo español, de manera que algunos autores alcanzan una posición más cercana al centro del canon que otros. Estudiaremos, por ejemplo, el caso de Gustavo Adolfo Bécquer, el cual no es inmediatamente aceptado como modelo lírico por sus influencias extranjeras y su expresión "poco nacional", a juicio de algunos historiadores.

8.9.1.- El concepto de romanticismo

En la historiografía literaria española del siglo XIX, el término "romántico" posee varios sentidos, relacionados históricamente entre sí, qué duda cabe, pero que merece la pena precisar. Más allá del significado de "romántico" como sinónimo de "amoroso", del que no nos ocuparemos, los historiadores de esta época emplean el término "romántico" con dos sentidos, uno estético, abstracto e intemporal, y otro concreto e histórico (referido, obviamente, al movimiento literario que se desarrolla en la primera mitad del siglo XIX). Ambos sentidos –el estético y el histórico- apenas llegan a coincidir en las historias de la literatura española: cuando el primero ha perdido gran parte de su fuerza conceptual, se desarrolla e impone el segundo; de esta forma, sólo se solapan brevemente, aun cuando el concepto de "romanticismo" intemporal de la nación española no desaparezca totalmente en ningún momento.

Como ya se ha estudiado más arriba, tanto el término como el concepto de lo "romántico" –inicialmente, romancesco– fue introducido en España por Nicolás Böhl de Faber, tras su lectura de las obras de Schlegel, y en el contexto de la polémica con José Joaquín de Mora sobre la interpretación de la obra de Calderón; en este primer contexto, el adjetivo "romántico" estaba íntimamente relacionado con el género del *roman* caballeresco, y se refería, precisamente, de manera más o menos definida, al conjunto de actitudes e ideales que aparecían reflejados en dichas obras, y que los críticos alemanes creían ver con especial nitidez en la historia y la literatura hispánicas.

Es en este sentido abstracto e intemporal en el que primero se introduce el término, y es en ese sentido en el que lo encontramos aplicado a diversas épocas y periodos de la literatura española (en especial, a la Edad Media y al Siglo de Oro). El término pasó con este significado a las obras de Agustín Durán, fundamental igualmente en el desarrollo de la crítica romántica en España, como ya se ha visto más arriba. Para Durán, el romanticismo no es un periodo, sino una forma de ser de las distintas naciones: hay naciones románticas y naciones clásicas, y las que pertenecen al primer grupo (la alemana, la inglesa, y cómo no la española) lo muestran en todas sus épocas y en todos sus periodos literarios. Así, las características de lo romántico son similares, casi idénticas a las propuestas por Böhl de Faber –y coinciden, casi palabra por palabra, con la caracterización de la nación española: caballerosidad y religiosidad nacidas de la Edad Media:

> También recordaremos haber dicho que el teatro romántico procede de las costumbres caballerosas adoptadas en la nueva civilización de los siglos medios, de sus tradiciones históricas o fabulosas, y de la espiritualidad del cristianismo. (Agustín Durán 1828:78)

La idea está también presente en la *Historia* de Bouterwek, quien sin embargo no la desarrolla ampliamente; algo muy distinto a lo que sucede en la obra de Simonde de Sismondi, donde no sólo el autor ginebrino, sino también su primer traductor, José Lorenzo Figueroa, se detienen a explicar los diversos sentidos de la palabra. Así, para el traductor, autor también de la introducción general a la obra, el término "romanticismo" tiene dos sentidos principales:

> En varios sentidos se ha tomado hasta el día la voz *romántico*. Algunos pretenden explicar con ella el desprecio absoluto de todos los preceptos del arte, la licencia más desenfrenada de la imaginación. En este sentido, claro es que el romanticismo es absurdo hasta el punto de no merecer que se pierda el tiempo en impugnarlo. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 12*)
>
> Otros toman la palabra *romanticismo* para expresar la literatura de la Europa de los siglos medios y la de *clasicismo* para comprender bajo esta denominación la de la

> antigüedad griega y romana. Bajo este punto de vista, la cuestión se engrandece y exige las reflexiones del historiador y del filósofo. (Simonde de Sismondi 1841-2:I, 12*)

La distinción entre ambos conceptos de "romanticismo" es fundamental, ya que se repetirá en el resto de historias de la literatura con distintas variantes: si lo "romántico" es una completa anarquía en las letras, la ruptura de toda norma por la ruptura misma, el libertinaje artístico, es rechazable; en cambio, si se refiere a una vuelta a las raíces auténticas, medievales, de la nación, como opuestas a la imitación de la antigüedad greco-latina, es altamente positivo y deseable. Por supuesto, esta misma distinción se encuentra en el original de Sismondi, quien reprocha a los críticos franceses el que hayan entendido el "romanticismo" sólo en su primera acepción, y no en la segunda:

> ...hanse aprovechado los críticos franceses de esta circunstancia, y confundiendo adrede las eternas reglas del buen gusto con las suyas particulares, han llamado *clásico* al sistema, que observa estas reglas, denominando *romántico* al que las quebranta... añadiendo... que el romanticismo era el género de la impotencia, y que podía representarse a la poesía, que tanto deleita a los ingleses, alemanes y españoles, como una simple abnegación de todas las bellezas de la poesía de los Racines y Corneilles. (Simonde de Sismondi 1841-2:II, 9)

Con algunos matices, la misma crítica antifrancesa se repite en la obra de Schack, quien distingue, precisamente, entre un romanticismo *a la francesa*, es decir, desmedido y absurdo, y uno *a la alemana*, es decir, consistente en una vuelta a lo nacional, aun cuando esto suponga una ruptura de las reglas clásicas:

> Sin embargo, ni el romanticismo de Schlegel, ni el de S. es el absurdo y monstruoso que reinó después en Francia, y que pasó a nuestra España, esto es, una violación perpetua de todas las reglas del buen gusto, una monomanía continua de romper todo freno y toda valla y traspasar todos los límites razonables, un *delirium tremens*, cuyo único fin es el culto a lo inverosímil, a lo extravagante, a lo patibulario. Esto no es ni ha sido nunca el romanticismo de sus grandes maestros ni el de Alemania... (Schack 1885:I, 26-27)

Por otra parte, como Böhl de Faber, como Durán, como Sismondi, Schack cree que lo romántico no está ceñido a una determinada franja histórica, sino que más bien corresponde a la identificación con los principios nacionales nacidos en la Edad Media, y continuados posteriormente, en especial durante el Siglo de Oro, a cuyo teatro Schack denomina repetidamente "teatro (o drama) romántico":

> De aquí la importancia inherente a esos groseros ensayos de la Edad Media (de poco valor, considerados en absoluto), porque son el germen, que da vida al árbol portentoso del drama romántico... La corriente de la poesía romántica viene desde la antigüedad, cuyos arroyos tributarios la alimentaron sin disputa. (Schack 1885:I, 90)

Existe, sin embargo, una interesante divergencia entre los planteamientos de Durán y de Schack respecto a la relación entre nación y teatro, y respecto a la diferencia entre teatros clásicos (el grecolatino, el francés) y románticos (el inglés o el español): para Durán, los primeros eran fruto de las normas, y los segundos de la libre expresión de la imaginación nacional; para Schack, en cambio, todos ellos, tanto los clásicos como los románticos, nacen del alma nacional: a distintas almas nacionales –algunas son clásicas *ab ovo*, otras son románticas– corresponden por lo tanto distintos teatros:

> Guardémonos bien de buscarlo [el origen del teatro español e inglés] en el principio de la poesía romántica, puesto que estas palabras, según parece, obscuras y ocasionadas al abuso, tienden a poner en oposición al arte moderno y antiguo, lo cual no es cierto, puesto que del examen atento de las propiedades esenciales de ambos, sólo se desprende que forman un todo orgánico y homogéneo, a lo menos en lo más substancial. El principio vital, así del arte antiguo como del moderno; el principio que engendró en su fondo y en su forma, primero al drama griego y después al inglés y al español, yace en la tradición poética y popular y en su progreso incontrastable en los elementos poéticos tradicionales e históricos, en el espíritu y en la vida de las diversas naciones, y en su conformación y perfeccionamiento con arreglo a las leyes naturales. (Schack 1885:II, 177)

Cabe señalar que, pese a su indudable atractivo –ya que situaba a España en una posición privilegiada a la cabeza de las "naciones románticas", el concepto abstracto e intemporal de romanticismo no tuvo una acogida excesivamente prolífica en las historias de la literatura española del siglo XIX –aparte de las que ya hemos señalado, obviamente–. Está por ejemplo ausente de la obra de Amador de los Ríos, que no utiliza los términos "romántico" ni "romanticismo" para referirse a la literatura española ni a sus autores u obras, y apenas aparece en Gil de Zárate, mientras que Revilla y Alcántara emplea, aunque de pasada, el término "romántico" para referirse al teatro español del Siglo de Oro, y a una parte del teatro moderno, incluido el Siglo de Oro:

> Aunque en la acepción tradicional y clásica de la palabra, en el teatro de Lope (como en todo el teatro romántico moderno) no hay verdaderas tragedias, podemos considerar como tales, sin embargo, en el amplio sentido... no pocos dramas, que por lo funesto de su desenlace son verdaderamente trágicos. (Revilla y Alcántara 1872,II, 503)

Será la historiografía conservadora de comienzos del siglo XX la que con más fuerzas retome la idea decimonónica de las naciones románticas, y su relación con la literatura. Así, Jünemann por ejemplo, incluye a España entre las naciones latinas, pero también entre las románticas, como se observa en la siguiente cita:

> Natural e invenciblemente propenso a la sátira el espíritu español, como el de toda la raza latina, pero mucho más ingenioso en ella que las otras naciones románticas, había tardado no poco en despertar para las letras, atendida, no la fecha de su despertar, sino su espontánea inclinación y notabilísimas aptitudes. (Jünemann 1913,17)

Y Cejador, por su parte, insiste en la idea schlegeliana según la cual la literatura española es especialmente nacional, es decir, romántica, con todos los rasgos (caballerosidad, popularismo, cristianismo) que los románticos buscaban en una literatura:

> ¿Qué espíritu era el del teatro español para que los románticos lo reconocieran por suyo? En primer lugar vieron en él la nota de independencia respecto del arte clásico, de la misma independencia con que ellos levantaban la bandera contra el clasicismo francés. En segundo lugar hallaban en él la nota nacional y popular, contra lo extraño y postizo del seudoclasicismo que combatían. En tercer lugar veían en él la nota cristiana, que ellos iban a buscar en la Edad Media, por haberla perdido en la Reforma. (Cejador y Frauca 1915-22:IV,42)

Cejador no se limita a presentar esta idea, como harán otros historiadores, como una opinión ajena que merece ser reproducida, sino que la hace suya, afirmando en varios puntos de su obra la fuerte presencia del elemento romántico en toda la literatura española, sin importar el periodo, y por supuesto mucho antes de que surgiera el romanticismo decimonónico:

> Para nada necesitaba España el romanticismo, entrado como había por el camino de la renovación de la castiza literatura, que siempre fue romántica por naturaleza, aunque sin la espuma de falsa barbolla del romanticismo europeo, que a poco llegó acá desde el año treinta. Quintana y Bretón lo comprueban. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,337)
>
> El romanticismo cayó en España como anillo al dedo. España era romántica *a nativitate*. La poesía más propia del romanticismo fue el romance, y el romance es toda la poesía española de todos tiempos... Nada debe el romance a la poesía griega, ni a la latina, ni a la italiana, ni a la francesa. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,44)

El resto de historiadores del primer tercio del siglo XX no insisten con la misma intensidad en esta idea, aunque lo cierto es que parece haber calado en casi todos ellos, que, consciente o inconscientemente, en algún momento se refieren a la literatura española como una literatura romántica. Así hablan Hurtado y Palencia del teatro español del Siglo de Oro: "Si se compara nuestro teatro con el inglés del periodo isabelino se ve que coinciden: en su carácter romántico y nacional" (Hurtado y Palencia 1921:628). Y más explícitamente aún, razona Romera Navarro:

> *La Poética* de Luzán, considerada en conjunto, es obra de mérito por su erudición y razonada crítica, pero yerra en el punto fundamental de aplicar las reglas clásicas al arte eminentemente libre, romántico y nacional de nuestros autores del Siglo de Oro. (Romera Navarro 1928:424)

Y también Chabás denomina "romántico" al teatro español del Siglo de Oro, aunque extrayendo de esta afirmación conclusiones distintas y aun contrarias a las de la mayoría de autores:

> Nuestro teatro clásico, como nuestro siglo XIX, no son, como se ha querido ver, idealistas; son estrictamente románticos, y el romanticismo, en el fondo, es realismo. Al romanticismo, como al realismo, interesan la vida externa y el halago al sentimiento popular de esa vida. A Calderón, en cambio, al menos a juzgar por lo esencial de su obra, le interesa principalmente la vida interna. (Chabás 1933:50)

Queda por lo tanto delimitado de esta forma el sentido abstracto y transversal del término "romanticismo": se refiere a una característica de las naciones y de las literaturas, heredada de la Edad Media (o incluso de la Antigüedad), relacionada vagamente con el espíritu caballeresco y el cristianismo, y que se manifiesta, en la literatura, en la lealtad a la propia identidad nacional y popular, frente a la aplicación de las normas literarias clásicas (lo que hace que algunas literaturas sean más "románticas" que otras, ya porque su *Volksgeist* lo es, o porque lo siguen más de cerca que las literaturas clásicas). Este romanticismo es, por lo tanto, eterno e invariable, y caracteriza lo mismo a las producciones medievales (especialmente los romances), al teatro del Siglo de Oro o, por supuesto, a las producciones del siglo XIX.

Esta concepción aparece, como hemos observado, a comienzos del siglo XIX, y se mantiene, aunque diluida, hasta el final del periodo estudiado; es cierto, sin embargo, que no mantiene la misma fuerza en todos los autores, y que son los historiadores tradicionalistas de comienzos del siglo XX –en general más cercanos a la crítica romántica– los que con más fuerza la resucitan y la sostienen; por otra parte, en estos autores y en todos los que escribieron sus historias después de 1900, esta idea abstracta comparte espacio y se solapa con la definición histórica del romanticismo, como movimiento literario, cultural y estético surgido a comienzos del siglo XIX, como veremos a continuación.

8.9.2.- El romanticismo decimonónico: el renacer de la nación

En la historiografía romántica, como no podía ser de otra manera, el movimiento romántico decimonónico es considerado como una recuperación y un avance con respecto a la decadencia literaria anterior. Al igual que sucedía con el periodo neoclásico, el periodo romántico no entra inmediatamente en las historias de la literatura española: hasta finales del siglo XIX no comenzará a tratarse como tal periodo, y las menciones en las obras anteriores al cambio de siglo son todavía escasas, y se refieren a él como algo demasiado cercano para ser juzgado. De esta forma, cuando la teoría del romanticismo intemporal de la nación española está empezando a perder terreno –aunque no desaparezca completamente, como acabamos de ver– es cuando se comienza

a considerar al romanticismo como un fenómeno histórico, sucedido en las primeras décadas del siglo XIX.

Esto no quiere decir que los historiadores anteriores a 1900 obvien por completo su propio tiempo en sus historias; pero incluso aquellos que lo incluyen lo hacen indicando su cercanía, su inmediatez, o juzgándolo como algo incompleto, todavía en proceso. Es el caso por ejemplo de Ticknor, quien en primer lugar habla del enfrentamiento de los españoles con Napoleón como de un "despertar de la nación" (tópico que se repetirá en varias otras historias, tanto en lo político como en lo literario):

> ...mas los habitantes de aquel país clásico de la lealtad y de la caballería no olvidaron su deber en aquellos aciagos momentos. La nación en masa se negó a ratificar el afrentoso tratado con que sus reyes, padre e hijo, habían deshonrado su nombre; y empuñando con resolución las armas, se aprestaron a rechazar la dominación extranjera; empresa atrevida y que dio lugar a una lucha sangrienta. (Ticknor 1851-6:IV, 150)

En lo puramente literario, Ticknor es más cauto, y no se decide a juzgar el presente –o el futuro inmediato– que espera a España y sus autores; sí se atreve, en cambio, a dar un consejo a los españoles: que sigan siendo fieles a su espíritu nacional, renunciando y rechazando las influencias extranjeras:

> Podrá ser que la demasiada influencia extranjera, y la tendencia a introducir el espíritu del Norte en una poesía cuyo carácter es esencialmente meridional, le perjudican y le apartan por algún tiempo de su curso natural. O tal vez el genio nacional, saltando por cima de todo aquello que embaraza sus nobles instintos, y rechazando auxilios extraños que amengüen su antigua energía, tome sin vacilar el verdadero camino, completando el suntuoso edificio de su literatura, y dando a sus múltiples y variadas formas, a veces bosquejadas solamente por los grandes maestros del siglo de oro, todas las proporciones, la gracia y la grandiosidad que de derecho le pertenecen. (Ticknor 1851-6:IV, 154)

Tampoco Schack llega a ocuparse con profundidad de la literatura producida durante el periodo romántico, aunque sí alcanza a hacer la misma distinción de la que se hablaba en el apartado anterior, entre un romanticismo *a la francesa*, es decir, desbocado y extremista, y otro *a la alemana*, o también, a la manera auténticamente española, de los que, no hace falta decirlo, el primero es despreciable y el segundo imprescindible:

> No merece igual alabanza la muchedumbre de aquellos, que, arrastrados por el aplauso que se dispensaba en Francia a la llamada escuela romántica, se ocuparon en aclimatar en Madrid los dramas semi-salvajes de la Porte de Saint-Martin, o en imitarlos en sus propios escritos, o aquellos, que, abusando de la libertad adquirida, no conocía regla ni freno alguno: estos últimos escribieron en España muchos dramas detestables, llenos de crímenes nunca vistos, de infamias y de asesinatos, en que se ofrecía con placer al público, los horrores más repugnantes, y que mostraban, en vez de hombres, verdaderos abortos de perversidad y de locura. (Schack 1885:V, 366-7)

Es en este contexto donde hay que situar las críticas de Schack, romántico convencido aunque no exactamente ortodoxo, hacia el romanticismo introducido en España: lo que llega no es el verdadero romanticismo (alemán), sino su versión degenerada (francesa), por lo que su superación es un avance para la literatura española:

> ...pronto se desvaneció el humo primero engendrado en España por el romanticismo, y que los hombres más ilustrados, que se dejaron arrastrar al principio del torbellino romántico, lo abandonaron bien pronto, emprendieron una senda más sensata, renunciaron a sus absurdos y a sus toscos contrastes, y se aconsejaron, al escribir, de las inspiraciones del buen sentido natural. (Schack 1885:V, 367)

Así, la primera historia que como tal trata del periodo romántico (aunque sin denominarlo de esta forma) es la de Fitzmaurice-Kelly, ya en el tránsito hacia el siglo XX. E incluso en esta obra existe todavía cierta confusión entre el romanticismo en su sentido abstracto, y en su sentido histórico. Veamos por ejemplo el siguiente párrafo, en el que se usan ambos sentidos:

> Aun en los momentos en que estaba en su apogeo la influencia francesa, hubo quienes demandaron que se volviese a la verdadera inspiración romántica española, y el pleito del drama nacional fue defendido por Juan Nicolás Böhl de Faber... en su polémica... con José Joaquín de Mora. Pero el romanticismo iba a triunfar por vía indirecta. (Fitzmaurice-Kelly 1901:399)

Salcedo Ruiz es algo más extenso que Fitzmaurice-Kelly, tan poco dado a los juicios de conjunto, en su valoración general del movimiento romántico. Para Salcedo Ruiz, efectivamente, los románticos llevaron a cabo la recuperación del elemento nacional, o lo que es lo mismo, popular, en la literatura:

> ...los románticos oponían a estos dos principios el de la constitución tradicional de cada pueblo, no sólo como base insustituible de su constitución política, sino como única fuente de inspiración artística; el arte legítimo es el que refleja de un modo exacto el modo de ser de cada pueblo, en que el artista es eco espontáneo de la voz popular. (Salcedo Ruiz 1910:397)

Ahora bien, como ya se ha apuntado, Salcedo Ruiz comparte hasta cierto punto la idea del romanticismo inherente a la nación española, por lo que la introducción del romanticismo decimonónico no suponía en realidad una gran innovación: "Era verdad que esta tendencia romántica, aunque ahora nos venía de fuera y en alas de la moda, tenía sus raíces indestructibles en el alma nacional" (Salcedo Ruiz 1910:401). De esta forma, ambos conceptos se relacionan estrechamente, y el romanticismo histórico no es sino un despertarse o agudizarse del romanticismo estético permanente en la nación española.

A esta tendencia –aceptar sólo el romanticismo en tanto que movimiento con raíces autóctonas; rechazar violentamente el llegado de fuera, especialmente de Francia– se sumaron animosamente los historiadores conservadores, que vieron en el romanticismo europeo un nuevo ejemplo de influencia extranjera perniciosa, por lo extranjera y por lo revolucionaria. Es el caso de Jünemann, que considera a todo el romanticismo en su conjunto como una flor trasplantada al suelo hispano, que nunca llegó a arraigar:

> Perniciosísima ha sido, en efecto, la influencia de las literaturas inglesas y alemanas en España; pero sobre todo la del poeta del pesimismo, Byron; influencia que alcanza desde Larra hasta Núñez de Arce... Pues el mal humor connatural a la raza anglosajona pugna con todas las inclinaciones y el instinto mismo de la española, cuyo fondo es la serena alegría... Por esto la atmósfera que reina en esa generación literaria exótica: en Larra, Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce, Campoamor, carga y rechaza, de pesada, irrespirable, asfixiadora. (Jünemann 1913,119)

Resulta por ello sorprendente que por otra parte el juicio general de la época sea tan positivo como es: "Considerada generalmente, esta cuarta edad de las letras hispánicas, se ha de llamarla, sin vacilar, la segunda de oro. No de tanto ni de tan fino, a la verdad, como la primera; pero de mucho, sin embargo, y de muy buena ley" (Jünemann 1913,120), juicio que por otra parte coincide con el del conjunto de los historiadores de la época, que ven en el romanticismo y sus continuaciones la definitiva reacción de la nación española contra la decadencia.

Algo similar sucede en Cejador y Frauca, quien recoge las ideas presentadas por los historiadores anteriores y las adapta a su visión general de la literatura española. Así, en lo político, reconoce como Ticknor un despertar de la nación española en su lucha contra Napoleón, que describe con términos épicos:

> *Año 1808*. Fecha la más memorable en los eternos fastos del heroísmo español; fecha en la cual, como en ninguna otra, abrió España su pecho para cuantos quieran imparcialmente calar hasta las más hondas fibras del alma patria. Quijote ultraideal en los más levantados intentos, desprevenida y desapropositada en los medios. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,335)

Su crítica está reservada, por lo tanto, para las clases dirigentes, liberales y afrancesados, a quienes acusa de traicionar a España y de crear, por lo tanto, las "dos Españas": la que luchó y la que se rindió –división maniquea que Cejador mantendrá ya en el resto de su historia literaria-:

> El espíritu nativo de independencia convirtió a cada ciudadano en un guerrero, a cada ciudad en un Estado, que, unidos, hicieron fuerte al pueblo, antes sin voz y a punto de morir. Los otros, los de arriba, la flor y nata, al parecer, de la nación, los cultos y fuertes, cobarde y cultamente se entregaron; los de abajo, los flacos en apariencia, resistieron y triunfaron con toda su incultura, pero con toda la valentía y heroicidad

> gloriosa que antes que nada les infundió el amor a la Patria independiente y libre. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,335)

También en lo literario, como en lo político, encuentra Cejador ese mismo despertar de la nación, o del espíritu de la nación, que se manifiesta en la recuperación de las formas y los temas nacionales:

> Algo y aun algos hay en todos estos cantos que no es puro clasicismo francés, hay un eco de ibérico metal, un ardimiento que sólo nuestro sol presta a la lira castellana, un brío, una rotundidad extraña a los oídos clásicos, una franqueza varonil y un desgarro que rompe los troqueles de Boileau. Es el alma nacional, que comienza a rebullirse y que estallará dentro de unos años, cantando románticamente hasta en el clásico de los clásicos y tímido de los tímidos Martínez de la Rosa. (Cejador y Frauca 1915-22:VI,344)
>
> El romanticismo fue una revolución contra aquel arte extraño y de remedo, fue un volver los ojos a lo propio, europeo, cristiano, nacional, cambiando de esta manera la sustancia del arte, no sólo cuanto al objeto de la imitación, que en vez de ser copia de lo por los antiguos ya imitado de la naturaleza, comenzó a serlo de la misma naturaleza, sino además cuanto a la extensión de esta misma naturaleza, ceñida para el art helénico a lo más hermoso e ideal de ella y ensanchada para el arte moderno a toda la naturaleza, sin distinción de cosas hermosas o feas. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,2-3)

Y una vez más, se impone la división nacionalista: todo lo negativo que caracteriza al romanticismo decimonónico, es importado; todo lo positivo, es nacional, y se relaciona con el eterno espíritu romántico español:

> Lo que de ella [de la raza septentrional] trajo el romanticismo del siglo XIX es lo que a éste distingue en España del arte nacional y romántico-español del siglo XVII. El pesimismo y tristeza en el fondo, manifestación artística de las septentrionales brumas y tan contraria al arte risueño de las soleadas márgenes del Mediterráneo; lo vago y misterioso de la forma, tan opuesto a la claridad y precisión del arte del Mediodía; la exageración caricaturesca y humorística de fondo y forma, tan encontrada con la naturalidad sencilla y visión certera de la realidad del arte griego, italiano y español. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,4)

Hurtado y Palencia se muestran por su parte eclécticos en su juicio del siglo XIX –en su conjunto-, tanto en lo político como en lo literario. En lo político, señalan más bien los atrasos del país que sus avances:

> El periodo que corre entre 1830 y 1898 es de síntesis y crítica difícil, ante todo porque, de predominar algo, sería lo vario y lo marcadamente transitorio. Las luchas civiles y las contiendas políticas han consumido buena parte de las energías nacionales; y el atraso en la instrucción general, en las obras públicas, en la agricultura y en la industria, en las vías férreas, en los riegos, en la economía, han hecho que el siglo XIX termine para España con la catástrofe de la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas, y con el desgaste de fuerzas consiguiente. (Hurtado y Palencia 1921:876-7)

En lo literario, además de señalar que "El pesimismo y la melancolía es nota frecuente en las letras del siglo XIX, con carácter sentimental durante el romanticismo,

y sin él con otras tendencias" (Hurtado y Palencia 1921:880), se limitan a hacer una caracterización general del romanticismo, sin valorarlo:

> Los caracteres principales del *romanticismo* son: olvido y desprecio de la Mitología clásica, y afición, en muchos casos, a los mitos y costumbres de Oriente; rehabilitación de la Edad Media y de su espíritu; elogio de la inspiración y postergación de las reglas...; proscripción de las unidades neoclásicas; desorden febril y afición a lo nebuloso, pasional, morboso, tremebundo y de ambiente fúnebre; combinación de lo alegre y de lo triste, y como resultado de ello, el drama moderno; aceptación de lo feo, como elemento de contraste. (Hurtado y Palencia 1921:879)

Algo más valorativo, aunque no desde luego con la contundencia de un Cejador, se muestra Romera Navarro, quien insiste también en la vuelta a lo nacional que supone el romanticismo: "Sólo hemos de anticipar aquí que tal movimiento, cuyo primer impulso viene de fuera, se caracteriza por su índole genuinamente nacional; el teatro, especialmente, semeja un renacimiento del arte y del espíritu de los autores del Siglo de Oro". (Romera Navarro 1928:471). De hecho, este espíritu nacional se muestra tanto en los temas como en el modo de tratarlos:

> El romanticismo tiende, en cambio, a substituir los temas de la antigüedad con los de la Edad Media... y con los del mundo moderno...; y los héroes cristianos vienen a ocupar así el lugar de los héroes del paganismo. Si los románticos se sirven alguna vez de argumentos griegos o romanos, es dándoles siempre colorido caballeresco y moderno, presentando a los personajes con ideas y sentimientos españoles, lo mismo que hicieron nuestros dramaturgos clásicos. (Romera Navarro 1928:470)

Frente a esta visión aparentemente positiva del romanticismo Juan Chabás ofrece la nota discordante –contraria a la visión del resto de historiadores, en general– al presentar el romanticismo como un empobrecimiento en comparación con el siglo XVIII, precisamente, cabe pensar, por lo que tiene de vuelta a lo nacional frente a la europeización que supuso el movimiento neoclásico:

> La desesperación romántica del XIX, todo él romántico –podría sostenerse que el realismo y el materialismo, reacciones contra el romanticismo, son también movimientos de expresión romántica-, dio a nuestra literatura obras aisladas y autores de genial personalidad, pero empobreció su tono general, achabacanado y vulgar si se compara al del siglo anterior. (Chabás 1933:58)

De hecho, Chabás parece identificar el romanticismo con el conservadurismo (una visión muy distinta de la de Cejador o Jünemann):

> El romanticismo, en Europa, significa una revolución artística, paralela a la revolución política, casi tan profunda y trascendental como el Renacimiento... Es como toda revolución un movimiento de rebeldía. Contra una literatura como la del siglo XVIII, influida por la antigüedad gentílica, obediente a las reglas y preceptos que se tienen por clásicos, el Romanticismo, rebelde a esos preceptos y a esas reglas, informaba su espíritu en el gusto por una civilización cristiana, que suponía una rehabilitación de la Edad Media. (Chabás 1933:58)

Y sin embargo, aclara luego, "el romanticismo, según ese estilo, podía ser católico ferviente, incrédulo y blasfemo, amoroso y blando, terrible y endemoniado, y todo ello a la vez: lo esencial no era la doctrina, sino el gesto" (Chabás 1933:58). También Valbuena Prat ofrece una visión del romanticismo llena de contrastes, aunque desde luego no tan negativa como la de Chabás. Para Valbuena, que en este caso es más descriptivo que valorativo, el romanticismo supuso efectivamente una vuelta a la Edad Media y al Siglo de Oro españoles:

> Al valorarse positivamente la Edad Media, Alemania daba como modelo lo que de hecho España y otras culturas, como la inglesa en el teatro isabelino, no habían olvidado. Nuestra literatura había mantenido la tradición épica, medieval, de los romances y las crónicas en el drama nacional, y en pleno siglo XVIII la tragedia más acabada, la *Raquel* de Huerta, había tratado un asunto de la Edad Media. (Valbuena Prat 1937:II, 627)

Pero al mismo tiempo, Valbuena reconoce la importancia de las influencias externas, que propiciaron esta recuperación: "La literatura francesa, la inglesa y la alemana influyen en nuestros románticos, que a la vez reencuentran el camino, de nuestra propia historia y leyenda, de nuestros propios procedimientos literarios en la épica y la dramática" (Valbuena Prat 1937:II, 627). De esta manera, Valbuena, como los demás historiadores, está dando cierta aceptación a la idea de que el Romanticismo es un renacimiento de la nacionalidad, aunque impulsado desde el extranjero.

En definitiva, en las páginas precedentes hemos observado cómo la recepción del romanticismo histórico (decimonónico) no es independiente de la idea –precisamente romántica– de la existencia de un romanticismo propio e inherente a la nación española: la gran mayoría de los autores (con la excepción de Chabás) interpretan positivamente este movimiento, precisamente por considerarlo como una recuperación de lo auténtico y autóctono español, pese a que, paradójicamente, esta recuperación se produzca por influencia extranjera; de hecho, la separación entre lo extraño (exagerado, antinacional, rechazable) y lo propio (moderado, nacional, loable) marca la comprensión del movimiento romántico prácticamente durante todo el periodo estudiado, desde sus primeras hasta sus últimas manifestaciones historiográficas.

8.9.3.- Zorrilla, poeta nacional

El estudio de dos de los autores más significativos del movimiento romántico nos permitirá comprobar precisamente esta división que acabamos de comentar: en principio, aplicando la interpretación anteriormente estudiada del romanticismo,

aquellos autores que sean percibidos como una continuación de la tradición nacional serán exaltados como poetas nacionales; aquéllos que opten primordialmente por asumir y adaptar influencias extranjeras, serán criticados por ello.

José Zorrilla pertenece sin duda al primer grupo, al de los "escritores nacionales". Así lo perciben mayoritariamente al menos los historiadores españoles de comienzos del siglo XX, pese a reconocer sus defectos formales. Así sucede desde el comienzo del siglo: Fitzmaurice-Kelly, por ejemplo, reconoce su estilo descuidado, pero también su enorme atractivo, derivado sin duda de su espíritu nacional:

> El descuido de Zorrilla le perjudicará siempre ante los críticos severos, pero no se explicaría, sin sus cualidades extraordinarias, el encanto que durante tanto tiempo tuvo para sus contemporáneos. Poseyó espíritu nacional, espontaneidad, y, aunque él lo negase, sentido dramático. (Fitzmaurice-Kelly 1901:408)

También los manuales de enseñanza, como el de Navarro Ledesma, por ejemplo, consagran en esta misma época a Zorrilla como el principal poeta nacional del romanticismo:

> ...con ser tan grande, no es D. José Espronceda el poeta nacional. Ese dictado le corresponde única y exclusivamente a D. José Zorrilla. Conforme pasa el tiempo, se agranda y ennoblece su figura venerable. Zorrilla es ya indiscutible, es el romántico de ayer, que se ha trocado en clásico. (Navarro Ledesma 1902:379)

El contraste entre su popularidad y su descuido es constante en estos manuales, como estamos viendo. Así lo expresa por ejemplo Salcedo Ruiz:

> Escribió este mucho más, demasiado más para su fama, y para desesperación de los lectores que peregrinan a través de sus mazorrales columnas de versos o de prosa rimada en busca de los pocos y muy apartados oasis de aquel interminable desierto. (Salcedo Ruiz 1910:404)

Quien más se inflama en elogios hacia la figura de Zorrilla es el católico Jünemann, quien ve en él un compendio de las glorias literarias nacionales, muy superior, como veremos, a otros poetas de esta época, sobre todo cuando toma su inspiración de los temas históricos y nacionales.

> Merecidísimos homenajes: amor con amor se paga, y poco es una corona de oro para sienes circuidas de inmortal auréola. Y lo están las de Zorrilla, mal que le pese a una crítica ciega, que no ve sino los desaciertos y por ellos juzga a los autores... Empero, prescindamos de esta labor poética; aunque ella sola vale más que todo Espronceda, Bécquer, y otros muy renombrados vates; prescindamos de ella y fijemos nuestra atención en sus dos grandes poemas *Granada* y la *Leyenda del Cid*, y preguntemos si dos verdaderas, grandes y soberbias epopeyas no bastan a inmortalizar a un hombre, y apellidarle genio. Genios apellidamos, con razón, a otros que han escrito menos bien y menos que él. (Jünemann 1913,134)

Muy similares son los términos que Cejador y Frauca para referirse a Zorrilla:

> La épica, así resucitada por el soplo del romanticismo, corría por el antiguo pie de romance; pero se desbordaba tumultuosa por infinidad de cauces métricos, que el vate popular, rey de la métrica castellana, abría a cada paso que daba... a la verdad, Zorrilla, más que admirado, es querido, por encarnar el espíritu, no sólo de España, sino de la raza hispana toda entera. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,218)
>
> No parece sino que entonces, en aquel momento supremo de preñez estética nacional, puramente nacional, la raza entera se recogió unos instantes, y echó al mundo su voz, que fue Zorrilla. Sus vicios son nuestros vicios, como sus virtudes son nuestras virtudes. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,219)

Mención aparte merece el *Don Juan Tenorio*, en quien Cejador cree ver la personificación de la fantasía nacional:

> El don Juan, a quien arreó con todas las galas del bizarro decir español, es el que se había engendrado poco a poco y misteriosamente en la fantasía nacional, el independiente, valeroso y cristiano caballero, a quien nada se le ponía por delante que no lo llevase de calle... es el tipo nacional del valentón, caro a la raza, creado por ella, retrato de sus propias cualidades, de la independencia, de la valentía, de la religiosidad, con todos su extravíos, tan donjuanescos como españoles, es hijo legítimo del pueblo español, y sólo Zorrilla logró interpretarlo enteramente. (Cejador y Frauca 1915-22:VII,224)

Añadamos, en fin, un par de citas en el mismo sentido: la de Rogerio Sánchez, para quien Zorrilla es "el último poeta español en cuanto a aquel encarnar dentro de su alma todo el espíritu tradicional de la poesía española romancesca a la usanza del antiguo poeta popular" (Sánchez 1915:337); o la de Hurtado y Palencia, quienes, en referencia al *Don Juan*, refieren que "es opinión corriente que el pueblo admira al héroe de Zorrilla por representar el tipo más característico de la nacionalidad española" (Hurtado y Palencia 1921:918), y ya en voz propia y con mayor detalle:

> Zorrilla, ante todo, es quizás el más característico de nuestros poetas románticos; romántico lo fue en la lírica, en el teatro y en la poesía narrativa. Nuevos gustos literarios vinieron, y Zorrilla, sobreviviéndose a sí propio, permaneció alejado de estas novedades. Las características fundamentales de la poesía romántica se dan en Zorrilla con tanta energía como pureza; el espíritu cristiano, el tradicional, el amor a los tiempos medioevales, el sentimiento monárquico, la afición a las leyendas españolas, el prestigio que para él tuvieron tipos históricos o fantásticos tan representativos del espíritu español como el Cid, 'Don Pedro' o 'Don Juan'; el color que supo dar a tantos claustros, ruinas, palacios, templos o castillos como surgieron de su mágica pluma; el ambiente caballeresco de que los rodeó; la profunda visión interna con que supo contemplar la vida en que realizó todo esto; el atractivo que dio a lo exótico en sus *Orientales*; todo nos muestra a Zorrilla acaso como el poeta que sintió más profundamente entre nosotros el espíritu romántico. (Hurtado y Palencia 1921:920)

También los historiadores progresistas aceptan a Zorrilla como poeta tradicional y nacional, aunque sus calificativos quedan muy lejos de la exaltación de Jünemann, por ejemplo. Así, Romera Navarro lo alaba moderadamente:

> Todos los amantes de la leyenda pronunciarán siempre con reverencia y amor el nombre de José Zorrilla y Moral..., el poeta moderno que más espléndidamente ha evocado las tradiciones, creencias y ensueños de la vieja España, sus luchas y arrogancias, sus torneos y procesiones. (Romera Navarro 1928:491)

Juan Chabás, por su parte, alterna elogios con críticas, destacando su precipitación y su estilo gesticulante:

> No fue Zorrilla un poeta lírico puro; no sabe encontrar en la hondura de sí mismo el manantial de sus sentimientos y su emoción; lo busca más bien en la realidad que le circunda, en las sensaciones externas que le incitan. Su poesía es siempre exterior y en su decoro y en su más fácil y verbosa gala externa está su más alto mérito. (Chabás 1933:59)

Valbuena Prat es más benévolo con Zorrilla: aunque reconoce que tiene defectos, y defectos importantes, invita a juzgarlo por sus valores positivos:

> Pero el más hondo poeta, de un valor que supera su ambiente de época, está en el teatro. Las digresiones que estorban y hacen caer al poeta en difusión o vulgaridad desaparecen en la escena, en sus mejores momentos. Claro es que Zorrilla, el fácil improvisador, escribió muchas obras de teatro, de las cuales una gran parte no merece sobrevivir. Pero al escritor hay que juzgarle por sus aciertos. Aun en obras no de logro pleno hay bellezas, ya de concepción ya de detalle, que merecen elogio. (Valbuena Prat 1937:II, 686)
>
> *Don Juan Tenorio* fue el mayor éxito popular de Zorrilla. Su interés, conservado hasta para el público de hoy, exige una mirada serena, sin tener en cuenta, más que en su justo demérito, los defectuosos detalles que a veces afean su poético conjunto. (Valbuena Prat 1937:II, 688)

En resumen, José Zorrilla es presentado como un escritor precipitado y con defectos formales, pero pese a ello uno de los escritores fundamentales del romanticismo hispánico: una especie de segundo Lope de Vega, autor nacional por encima de todos los demás, capaz de recuperar y emplear los temas históricos nacionales. Estos elogios son más efusivos en el caso de los historiadores católicos y conservadores que en el de los progresistas, quienes sin embargo reconocen igualmente su valor. Mención aparte merece, en todos los casos, el *Don Juan Tenorio*, obra en que Zorrilla plasma, en opinión de los historiadores, la imagen de la fantasía hispánica. La reutilización de los temas y las formas nacionales conlleva, se comprueba una vez más, la canonización.

8.9.4.- Gustavo Adolfo Bécquer

El caso de Bécquer es muy distinto al de Zorrilla, aunque finalmente, al acabar el periodo estudiado, ambos formen parte del canon indiscutible de la poesía romántica española. Sin embargo, como hemos visto, la canonización de José Zorrilla es

prácticamente inmediata e incuestionable; la de Bécquer, como autor que recibe importantes influencias extranjeras –la de Heine, como repetirán sus críticos-, es más lenta y tortuosa, aunque culmine con ambos autores en posiciones cercanas en el canon.

Efectivamente, el proceso por el que Bécquer accede a esa posición de privilegio no comienza, como en el caso de Zorrilla, en las primeras historias de la literatura que lo incluyen. Fitzmaurice-Kelly, por ejemplo, lo juzga con moderación, sin decidirse a alabar abiertamente su obra poética:

> Sus obras... se distribuyen en leyendas en prosa y poesías modestamente rotuladas *Rimas*... Para hacerle justicia, hay que leer algunos trozos escogidos, en los cuales sus rimas de aparente sencillez y sus cadencias dulcemente melodiosas, expresan con arte admirable las calenturientas visiones del poeta. (Fitzmaurice-Kelly 1901:416)

Sin embargo, el lastre de sus influencias extranjeras es por ahora demasiado pesado para Bécquer, y aunque algunos críticos como Salcedo Ruiz destaquen su originalidad con respecto al modelo alemán ("Bécquer no imitó a Heine, sino que se inspiró en su manera, y dentro de ella fue verdaderamente original", Salcedo Ruiz 1910:428), otros, como Jünemann, no se las perdonan, como no le perdonan tampoco su romanticismo no nacional: "No le excede en valor Gustavo Adolfo Bécquer, cuyas *Rimas* a lo Heine (descartado de ellas el gongorismo, las muchísimas tonterías, vaciedades, impiedades), redúcense punto menos que a nada" (Jünemann 1913:138).

La relación con Heine aparece de forma constante en las historias de la literatura española cuando éstas se refieren a Bécquer; sin embargo, Cejador y Frauca, de acuerdo a su costumbre, minimizará la importancia de esta influencia externa, y acentuará en cambio la relación de Bécquer con la poesía popular española, castiza, contribuyendo de esta manera a su canonización:

> No hay duda que la lírica española más castiza es la de los cantares populares que por ahí se oyen y se van recogiendo en libros por los folkloristas. Venga el poeta cuyas rimas se asemejen más a las de esos delicadísimos, naturales y hondos cantares de la musa española, que las de Gustavo Adolfo Bécquer. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,198)
>
> Pero ténganse delante de los ojos las coplas populares. En ellas está el realismo y la objetividad de la raza; pero la objetividad no se opone en ellas al sentimiento íntimo, antes éste es tan hondo por la densidad de la idea, que alcanza a ser trascendental y objetivo; con ser personal, hácese universal y humano, que nos llega a todos al alma por salir del alma popular, que la llevamos todos dentro. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,199)

Los caminos de canonización de Bécquer pasan por lo tanto por reducir la importancia de las influencias extranjeras, y acentuar su originalidad y su casticismo –

como sucedía en general, como ya se ha comentado, con el movimiento romántico–. Es lo que hacen, por ejemplo, Rogerio Sánchez ("es gran poeta sentimental, pero no con el pesimismo desesperado y escéptico de Leopardi, ni de Heine su modelo, sino con el resignado de nuestros místicos y poetas del amor, como Ausías March y Garcilaso", Sánchez 1915:355) o Hurtado y Palencia:

> Sin perjuicio de las diferencias marcadas, el genio del poeta español tiene algún parentesco con el del alemán [Heine]: así lo indica el psicologismo especial de Bécquer; aunque su sentimiento de soberano poeta y su modo propio de ver la poesía son enteramente personales. (Hurtado y Palencia 1921:948)

La originalidad y la personalidad de Bécquer es también puesta de manifiesto por Romera Navarro, quien sin embargo niega igualmente su relación con la poesía nacional: "Bécquer es el artista puro. No pisa el campo de las luchas políticas sociales o religiosas. En sus versos, no da tampoco expresión a la historia, la tradición o los sentimientos nacionales. Es el más subjetivo de nuestros poetas" (Romera Navarro 1928:540); Chabás, en cambio, recupera esta relación, pese a reconocer las posibles influencias extranjeras:

> Las rimas son poemillas breves, condensación en unos pocos versos, de un pensamiento o una emoción lírica. Huye su autor de todo alarde de expresión y busca en cambio la desnudez de la forma y la simplicidad de la arquitectura en sus obrillas. Los temas son los eternos de toda poesía: el amor, el deleite y asombro de la Naturaleza, el dolor, la muerte. Y en el sentimiento de estos temas una melancolía tierna, de fervor contenido. No es dudoso que Heine y Hoffman influyesen en el estilo o manera de Bécquer; pero la verdadera raíz profunda de su poesía está en el cante hondo de su tierra. (Chabás 1933:60)

Por último Valbuena Prat, de acuerdo a su costumbre, acentúa más las relaciones con la literatura posterior –en este caso, con la generación del 27– que con la tradición precedente, aunque sí menciona, como era casi obligatorio, su deuda con otros poetas románticos, y en especial con Heine:

> El más poeta, Bécquer, renueva la esencia romántica, por influjo de un lado de Heine, por otro de su propia personalidad, y crea una belleza más íntima, más tenue y alada que la de la lírica del romanticismo anterior, más sencilla también. Perfume, más que música vibrante, por donde se anuncia un mundo diverso, que más que a Darío llevará a Juan Ramón Jiménez, y por él a la más nueva poesía en uno de sus aspectos. (Valbuena Prat 1937:II, 712)

Aunque breve, este repaso muestra cómo Bécquer comienza a ser recibido inicialmente como un poeta de importancia menor, como un mero imitador de Heine; para superar el lastre que suponía este arraigamiento extranjero en el camino de su canonización, los historiadores, con Cejador a la cabeza, optaron por acentuar las relaciones con la literatura popular española, o bien su originalidad individual; a través

de estos caminos, Bécquer, sin llegar a ser en ningún momento considerado como un gran poeta nacional al estilo de Zorrilla, logra situarse en un lugar en primera fila en el canon literario español del siglo XIX.

8.9.5.- Recapitulación

El estudio de la recepción del romanticismo en la historiografía literaria española de los siglos XIX y XX es un ejercicio hasta cierto punto paradójico, ya que el romanticismo es al mismo tiempo sujeto y objeto de la labor historiográfica. Esta paradoja se acentúa por la polisemia del término "romanticismo", que se refiere tanto a una característica propia e inherente a la literatura española, como al periodo histórico y literario de comienzos del siglo XIX; a medida que la primera acepción va atenuándose sin desaparecer, la segunda va abriéndose paso en las historias.

La recepción del romanticismo histórico, por su parte, consiste en su presentación como una recuperación o renacimiento de la nación española y sus valores propios, aunque para hacer esa lectura los historiadores deben rechazar lo que el romanticismo tiene de corriente extranjera: de hecho, todo cuanto en él es positivo será atribuido a la recuperación nacional; cuanto hay de extravío antinacional, a la influencia extranjera, especialmente la francesa. En general, no obstante, y con la única y llamativa excepción de Juan Chabás, la historiografía española contempla el siglo XIX en general, y el romanticismo en particular, como un periodo de avance, de recuperación, de mejora cultural y literaria, llegando incluso a calificarlo de "segundo Siglo de Oro".

Por otra parte, el estudio de la evolución de la recepción de dos autores contrapuestos (Zorrilla y Bécquer) ha permitido apreciar cómo los historiadores del periodo estudiado conceden prioridad a aquellos autores que siguen la estela de la literatura nacional, como Zorrilla, elevándolos al pedestal superior ocupado por los poetas nacionales; aquellos que, como Bécquer, toman su inspiración de un modelo extranjero, deben atravesar un proceso de "purificación crítica" antes de poder ser canonizados, purificación que consiste en encontrarles un antecedente nacional apropiado (en este caso, las poesías populares españolas).

8.10.- La novela del siglo XIX

La evaluación crítica y canonización de la novela española de la segunda mitad del siglo XIX (a la que se puede denominar, de manera genérica y sin entrar por ahora en detalle, "novela realista") fue prácticamente inmediata. La historia de Fitzmaurice-Kelly (1901) es la primera en incluir una sección sobre "la literatura desde 1868", donde se incluye, entre otros, a autores como Valera, Pereda, Galdós, Pardo Bazán o Clarín. A partir de este momento, todas las historias literarias incluirán a los escritores de este periodo, y singularmente a los novelistas, con mayor o menor extensión. Así, por ejemplo, los manuales de Salcedo Ruiz (1910) o de Guillermo Jünemann (1913), por ejemplo, apenas dedican unas páginas a repasar la situación de toda la literatura del último tercio del siglo XIX; la de Cejador y Frauca, como ya se ha repetido varias veces, amplía el espacio dedicado al siglo XIX, haciéndolo comparativamente mucho más amplio que cualquier otro, mientras que a la "época realista" le dedica el tomo VIII (1850-1869) y el IX (1870-1887). En cualquier caso, la novela es en todos estos autores el género privilegiado en el canon del último tercio del siglo XIX.

En las páginas siguientes analizaremos el tratamiento que realizan los historiadores de algunos de los principales novelistas, tratamiento que en no pocas ocasiones estará teñido de ideología explícita o implícita: Galdós, progresista, y Pereda, conservador, raramente serán juzgados sólo con criterios estéticos,

El concepto mismo de "realismo" tiene, en el caso de la literatura española, vinculaciones muy directas con la concepción romántica del *Volksgeist* y su expresión en la literatura, ya que, ya desde finales del siglo XIX, pero sobre todo tras la aparición de las obras de Menéndez Pidal, el realismo es considerado como uno de los elementos primordiales del espíritu español, y como tal, es posible rastrearlo en cualquier época de su literatura, desde su fundación hasta la actualidad. Comencemos observando por lo tanto cómo el desarrollo de la corriente realista en la novelística es paralela y casi coetánea a la identificación de la nación española con el propio realismo, concebido de manera amplia y algo difusa, y aplicado a obras y autores como el *Cantar de Mío Cid*, la *Celestina* o Cervantes.

8.10.1.- Realismo decimonónico, realismo nacional[251]

El término "realismo" (y su derivado "realista") es muy difícil de encontrar en la historiografía literaria española del siglo XIX; de hecho, es prácticamente inexistente en las obras de Gil de Zárate (1844), Ticknor (1851-6), o Amador de los Ríos (1861-5). Menéndez Pelayo cataloga entre otros a Cervantes y a Lope de Vega de "realistas", aunque sin extraer conclusiones de esta caracterización. Sin embargo, en la historia de Fitzmaurice-Kelly aparece ya en repetidas ocasiones, para hacer referencia al *Cantar de Mío Cid* ("El asunto y el espíritu del *Poema* son esencialmente castellanos, y la obra es notable por su sencillez, su energía, su persuasivo realismo", Fitzmaurice-Kelly 1901:18), al Arcipreste de Hita ("en cuanto maestro en realismo, [Juan] Ruiz sobrepuja tal vez a Chaucer" (Fitzmaurice-Kelly 1901:52), la *Celestina* ("En ella se encuentra un fondo de realismo, un soplo de vida moderna" (Fitzmaurice-Kelly 1901:163), y sobre todo Lope de Vega:

> Lope de Vega es la encarnación de España. Su alegría, su flexibilidad, su fecundidad, su realismo, son, con todo su brío, eminentemente españoles; su descuidada forma, su énfasis, su deseo de agradar a toda costa, son también, con toda su flaqueza, eminentemente españoles. (Fitzmaurice-Kelly 1901:308)

Esta última cita es especialmente reveladora: por primera vez, el realismo se considera como una característica propia de la literatura (y la nación) española. Esta idea, tan contraria al "orientalismo" que los románticos encontraron en todo lo español, estaba en esta época ya gestándose también en la obra de Menéndez Pidal, que la expresó por primera vez en toda su claridad y contundencia en *La Epopeya castellana a través de la literatura española*, conferencias pronunciadas en 1909:

> ...no sería exacto atribuir la mayor verosimilitud e historicidad de la epopeya castellana únicamente a la proximidad en que se halla respecto a los sucesos cantados; hay que explicar esas cualidades por otra causa más general: la fuerte tendencia realista que predomina en todas las épocas de la literatura española, realismo que es, a la vez, la causa de la misma proximidad y contemporaneidad mencionadas. (Menéndez Pidal 1909a:38)

Esta idea del "realismo fundamental" de toda la literatura española no abandona ya la obra de Menéndez Pidal, reapareciendo "Algunos caracteres primordiales de la literatura española" (1949), introducción a la *Historia general de las literaturas hispánicas* de Guillermo Díaz-Plaja, o en *Historia y epopeya* (1934), donde el realismo español es utilizado como principio *a priori* en el análisis de la "leyenda de la condesa traidora" –apriorismo que se ve confirmado *a posteriori*.

[251] Sobre el concepto de realismo y su introducción en la crítica hispánica, véase Romero Tobar (2006b)

Tras Menéndez Pidal, la gran mayoría de los historiadores incluirán el realismo entre los rasgos típicos de la literatura española. Es el caso, por ejemplo, de Hurtado y Palencia, para quienes "Los caracteres más salientes y definidos de la Edad Media española en lo literario son: el espíritu religioso, el realismo..." (Hurtado y Palencia 1921:60); y añaden: "El *realismo* parece ingénito en el espíritu español y precursor de las maravillas de Cervantes y Velázquez" (Hurtado y Palencia 1921:60) –frase en que resuena nítidamente la voz de Menéndez Pidal. También Romera Navarro considera que el realismo es uno de los rasgos que definen a la nación española:

> Mas los ideales del pueblo español eran demasiado nacionales para que su arte se sometiese al influjo del elemento extranjero. Su individualismo, su fe ardiente, su realismo, rasgos acentuados del carácter de la raza, acabaron por imprimirse profundamente en las artes. (Romera Navarro 1928:127)

Cejador y Frauca insiste en la misma idea: "La nota característica de la literatura popular española es el *realismo*, quiero decir, el aferrarse a la realidad de la vida y de los hechos, huyendo de todo ensueño, quimera, símbolo y abstracción metafísica" (Cejador y Frauca 1915-22:I,51). Y similares opiniones podrían rastrearse en las obras de Juan Chabás y Ángel Valbuena Prat, aunque menos explícitas que en Cejador, en cuya historia el "realismo castizo" español es un auténtico *leitmotif*: para el primero, por ejemplo, en el *Quijote* "se unen también con síntesis íntima el realismo español tradicional y el realismo renacentista" (Chabás 1933:43), mientras que para el segundo el *Cantar de Mío Cid* se adelanta "a otras formas del realismo castellano" (Valbuena Prat 1937:I, 43), un largo camino de realismo literario del que son hitos el *Corbacho*, la *Celestina* o el *Quijote*. La idea de una España realista desde sus orígenes hasta la actualidad, inexistente durante el siglo XIX, estaba ya perfectamente asentada y asumida al terminar la tercera década del XX.

Estas consideraciones acerca del concepto de realismo inherente a la nación española, y su aparición en la historiografía literaria española a comienzos del siglo XX, pueden hasta cierto punto parecer una digresión de nuestro tema original –estudiar la recepción del realismo decimonónico en la historiografía de ese mismo periodo-; sin embargo, la amplia extensión de esta idea explica, al menos en parte, que la novela realista del siglo XIX fuera recibida por los historiadores como algo propio, autóctono, como una vuelta a los orígenes y a las esencias de la nación española, y no como una apropiación de elementos extraños, como veremos que sí sucede con el naturalismo.

Además, la concepción amplia e intemporal de "realismo" que manejan estos autores –que rara vez, por no decir nunca, se preocupan de definir– permite adscribir a esta corriente literaria no sólo, como hemos visto, a algunos de los principales monumentos literarios españoles, sino también a la práctica totalidad de los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, desde Fernán Caballero, a quien se considera la iniciadora, hasta desembocar, en el otro extremo, en los (escasos) escritores a quienes se cataloga como naturalistas.

Para Fitzmaurice-Kelly, que no emplea el término "novela realista" para referirse a este grupo de autores, sino que los engloba a todos bajo el título genérico de "literatura después de 1868", los nombres fundamentales son los de Juan Valera, Pereda, Galdós, Clarín y Blasco Ibáñez (etiquetado sin embargo como naturalista); similar es la nómina de Ángel Salcedo Ruiz, quien tampoco hace distinción clara entre la "novela romántica" (a la que sin duda pertenecen Fernán Caballero, Trueba o Alarcón) y la realista, iniciada por Valera y continuada por Pereda. En cambio, para Jünemann, la novela realista se inicia con Fernán Caballero, y se continúa con Antonio Trueba, antes de hundirse en la "pocilga del realismo y naturalismo francés" (Jünemann 1913,93):

> De idéntica filiación intelectual, moral, religiosa que Fernán Caballero, pero de un realismo aún más infantil, idílico, risueño, todo alma también y sentimiento, copia iluminados los paisajes, hogares y corazones de su querido terruño Antonio de Trueba y la Quintana. (Jünemann 1913,123)

La visión tradicional y tradicionalista del realismo hispánico la ofrece Cejador y Frauca, para quien, como hemos apuntado ya más arriba, la literatura española en su conjunto es esencialmente realista. De hecho, Cejador distingue entre el realismo castizo, propiamente español, rastreable en Cervantes, el *Lazarillo*, la *Celestina*, etc., del realismo traído de Francia, inmoral, irreligioso, positivista:

> ...un realismo de fondo determinista, materialista e irreligioso, enderezado al fin científico de servir como documento empírico y documental. Nada de ello pasó a España durante esta época, en la cual, por consiguiente, nuestra literatura viose casi libre de influencias extrañas. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,22)

La consecuencia de esta separación es que una autora como Fernán Caballero puede ser considerada como heredera, precisamente, del *buen* realismo español, hasta el punto de ser la impulsora de los géneros que caracterizarán a la novela de la segunda mitad del siglo XIX:

> En la literatura castellana del siglo XIX es la Fernán Caballero de importancia tan capital como poco reconocida. Ella revivió la novela castiza española sin

> ingredientes románticos; la novela realista y de costumbres de Cervantes, continuada después por Galdós. Ella dio el primer ejemplo de la novela regional, continuada por Pereda. Ella fue la primera que introdujo el folklore o demosofía en España. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,95)

Hurtado y Palencia, por su parte, realizan una clasificación de los novelistas de la época algo confusa, y radicalmente diferente a la de Cejador: para ellos, Fernán Caballero es una novelista romántica; Valera un "novelista de tesis", mientras que los principales autores del realismo decimonónico hispánico (Pereda, Galdós, Pardo Bazán) aparecen englobados bajo el epígrafe de "naturalismo español, novela regional". Romera Navarro, en cambio, se hace eco de la tesis del realismo autóctono, y considera que éste llega a su mayor altura precisamente durante el siglo XIX, con las obras de Fernán Caballero, Alarcón, Valera, Pereda y Galdós, y excepción hecha del *Quijote*:

> Al seguir la orientación realista, cuyo origen y carácter quedan ya señalados, vemos levantarse la novela española a gran altura. Es que entra entonces en su propio cauce: la observación exacta y pintoresca de las costumbres, en la cual ha descollado siempre y dado sus mejores frutos el genio literario de la raza. Se inaugura el verdadero siglo de oro de la novela nacional. Los modernos podemos oponer con orgullo a los clásicos del XVI y XVII una larga serie de obras maestras. Descuéntese el *Quijote* –si es posible descontar un libro que vale por toda una literatura– y descuéntese una docena más de novelas de aquellos siglos, y la producción novelística contemporánea aventajará en calidad, como desde luego en número, a la de la época clásica. (Romera Navarro 1928:550)

La *Historia ilustrada* de Juan Chabás no es excesivamente explícita en su valoración ni acotación del realismo decimonónico, aunque como hemos visto más arriba parece comulgar con la idea pidaliana de que el realismo constituye una constante en la literatura española; con todo, Chabás relaciona más estrechamente que ningún otro historiador este movimiento con el romanticismo que le precede ("podría sostenerse que el realismo y el materialismo, reacciones contra el romanticismo, son también movimientos de expresión romántica", Chabás 1933:58), así como con el naturalismo y con las tendencias novelísticas que le siguen:

> Benito Pérez Galdós, doña Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés, Luis Coloma, Jacinto Picón, son los continuadores, en el último periodo del siglo XIX, de la novela de esta centuria. Cuando ellos producen, el romanticismo ha perdido su brío y está transformándose en esas nuevas corrientes de realismo y naturalismo que traspasan el siglo para abarcar todavía, como la obra de esos novelistas, el siglo XX. (Chabás 1933:63)

Hemos visto ya, por último, cómo también Valbuena Prat repetía el estribillo del "realismo español" al tratar de obras tan cronológicamente diversas como el *Poema de Mío Cid*, el *Corbacho*, el *Quijote* o la *Celestina*; el realismo decimonónico, por su parte,

se inicia en su opinión con *La Gaviota*, de Fernán Caballero, y se continúa con las obras de autores como Trueba, Alarcón, Valera, Pereda o Galdós.

Se ha podido comprobar en las páginas precedentes, por lo tanto, cómo el concepto de realismo es tremendamente ambiguo en sus apariciones en la historiografía literaria del primer tercio del siglo XX (puesto que, como hemos visto también, está prácticamente ausente en las obras anteriores a este periodo): por una parte, se refiere a una característica propia de la nación y la literatura españolas, una tendencia a la imitación de la realidad, y a la eliminación de los elementos maravillosos que caracterizan a otras literaturas; por otra parte, se refiere a un periodo concreto de la novelística española, cuyos límites son igualmente imprecisos: se inicia, para algunos, con la obra de Fernán Caballero –propiamente romántica para otros-, o bien con la de los "grandes maestros" de la novela del XIX, como Valera, Pereda o Galdós.

En cualquier caso, la aparición simultánea de ambos conceptos no es totalmente independiente: la recepción del realismo decimonónico como un movimiento autóctono y no extranjero, y su alta valoración (hasta el punto de compararlo con el Siglo de Oro) habría sido imposible de no habérsele buscado las apropiadas raíces castizas. El contraste con "el otro realismo", el importado de Francia, que podemos identificar con el naturalismo, es inevitable y, como veremos más adelante, tiene implicaciones no sólo estéticas y literarias, sino también ideológicas y religiosas. Lo mismo sucede, como vamos a pasar a analizar ahora, con la recepción de dos de los más importantes novelistas de tendencia realista: Pereda y Galdós.

8.10.2.- Pereda vs. Pérez Galdós

En efecto, en pocos ámbitos de la historiografía literaria hispánica la dependencia de la ideología es tan fuerte y tan evidente como en la valoración de la novela realista española, sobre todo en lo que se refiere a dos de sus figuras fundamentales: el conservador Pereda y el liberal Galdós. Ambos pertenecen al movimiento realista decimonónico –aunque a Pereda se lo cataloga en ocasiones de "regionalista"-, y ambos tienen un lugar central dentro de dicho movimiento, pero su posición relativa, la superioridad o inferioridad de uno con respecto del otro, dependerá en gran medida del nivel de correspondencia entre la posición política y religiosa del escritor y el crítico.

Resulta en primer lugar significativo que los historiadores mencionen la postura ideológica de los novelistas antes de juzgarlos, como si sus obras no pudieran evaluarse

con independencia de ella. Así, por ejemplo, Fitzmaurice-Kelly califica a José María de Pereda de "ultramontano, enemigo de todo compromiso oportunista" (Fitzmaurice-Kelly 1901:428), y le reprocha su excesivo énfasis moral y religioso:

> Por lo demás, Pereda es esencialmente un novelista regional, lo cual no constituye un defecto. Sus flaquezas consisten en el énfasis, en la insistencia sobre la moral, en la exagerada caricatura de los personajes que le son antipáticos. (Fitzmaurice-Kelly 1901:429)

El contraste con Galdós es estético, pero también ideológico: "Mientras el reaccionario Pereda procuraba formar a sus contemporáneos, el Sr. Pérez Galdós, liberal, se dejaba más bien formar por ellos..." (Fitzmaurice-Kelly 1901:430). La preferencia, aunque moderada en este caso, cae por tanto del lado del escritor canario, cuyos *Episodios Nacionales* considera "un monumento de ingeniosa reconstitución" (Fitzmaurice-Kelly 1901:430).

Mucho más radical en su análisis de ambos novelistas es Guillermo Jünemann, cuyo catolicismo ultraconservador se sitúa incluso más allá que el del propio Pereda. De ahí que su preferencia sea para Fernán Caballero, novelistas católica por antonomasia, ante cuya presencia palidecen las obras "sectarias" de Galdós:

> Las novelas de Fernán son creaciones; transformaciones y amalgamas las de Galdós: la de éste imaginadas; sentidas las de aquélla; las de aquélla psicológicamente profundas; las otras superficiales: obra de la virtud y maestras de la virtud, las de Fernán; obras del sectarismo las de Galdós. En éstas subordínase el arte a la tendencia, hasta el punto de ser su víctima: en aquéllas la tendencia sométese de suyo y repliégase el arte, hasta refundirse con él, desaparecer en él. (Jünemann 1913:125)

Su valoración de Pereda, por otra parte, sin ser apasionada sí es algo más positiva, aunque tampoco lo considere propiamente como un gran novelista:

> ...más que novelador costumbrino, es costumbrista novelador. No tiene el don... de desenvolver latamente sus argumentos, casi todos muy felices y susceptibles de amplio desenvolvimiento; que en otras manos (francesas, verbigracia) dieran materia para volúmenes de volúmenes. (Jünemann 1913:126)

En todo caso, Pereda queda enmarcado, en la historia de Jünemann, en la nómina de los "buenos" escritores, los que defienden la fe cristiana frente a los ataques del descreimiento y el pesimismo románticos (entre los que se encontraría sin duda Galdós, aunque no aparezca explícitamente en la lista):

> Paralelas han caminado durante el siglo XIX y prosiguen aún caminando las dos generaciones enemigas: la incontable que maldice impía, ríe forzada, y sarcástica, llora de rabia y desesperación: los Larras, Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce, Campoamor; y la generación diminuta, que bendice creyente, que juega y ríe hasta a la faz de la muerte, que, cuando llora, llora sin amargura, y a menudo de dicha: los Fernán, Pereda, Trueba, Coloma, Zorrilla, Tamayo, Ayala, Menéndez. (Jünemann 1913:141)

Por motivos semejantes, Cejador y Frauca también concede la superioridad a Pereda sobre Galdós, hasta el punto de calificarlo como "después de Cervantes, el primer novelista español" (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,312), no sólo por sus dotes como narrador, sino también, y quizás sobre todo, por la ideología conservadora que transmiten sus obras, contraria al materialismo de otros escritores –idea, como se puede apreciar, similar a la de Jünemann-:

> Mientras *Nona* y *Madame Bovary* y los demás modelos parisienses llevan arrastrando la imaginación por los cenagales de los centros populosos, donde reina una civilización decadente y refinada, las *Escenas Montañesas*, *Don Gonzalo, El Saber de la tierruca* y *Sotileza* nos dan a gustar el idilio de la campiña o la epopeya del trabajo, ideales sanos y fecundos que nada tienen que ver con el cansancio del espíritu, subyugado por la despótica fatalidad de la materia. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,315)

De ahí nace el que Cejador prefiera sin duda a Pereda sobre Galdós, preferencia que se manifiesta explícitamente al alabar el superior realismo regionalista del primero:

> Galdós ha creado un mundo de seres vivos; pero, comparado con Pereda, diríase que tan sólo los ha esbozado a brocha gorda, porque en el pequeño mundo de Pereda, región, costumbres, personajes, afectos, almas, en una palabra, han sido calados por el poeta hasta sus más recónditos entresijos y han sido expresados por manera tan minuciosa, que, aun siendo pocos a veces los rasgos, la reciura de su color y el contraste y el arte maravilloso los han rebultado y sacado del cuadro, que no parece sino que andan por ahí, vivos, en alma y cuerpo. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,312)

Ello no implica, en el caso de Cejador, que se realice una dura crítica de la obra galdosiana –realista a la manera española, no naturalista a la manera francesa-: de hecho, su novelística se define como "personal, grave y austera, independiente y varonil, realista a la manera de Cervantes, nacional por asuntos e intentos de sanear las doctrinas sociales y literarias" (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,421), lo cual no es poco elogio en boca de Cejador; pero su inferioridad con respecto a Pereda es evidente, y se reitera hasta en dos ocasiones más:

> Llegó en todo ello hasta donde su talento le permitió; si de ninguna manera cabe aparearle con el príncipe de nuestros ingenios, en los resultados le siguió de cerca cuanto a los móviles y medios, y logró ser, después de Pereda, el primer novelista español de sus siglo. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,421)
>
> Pertenece a la escuela realista (no naturalista) y distínguese de todos los novelistas españoles del siglo XIX, sacando a Pereda, en la pintura de caracteres y en la clásica objetividad cervantina. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,421)

Hurtado y Palencia, que en general no tienden a la originalidad, repiten fundamentalmente los mismos calificativos para ambos novelistas, sin decidirse claramente por ninguno. Así, para estos historiadores "Pereda es el representante típico de la novela regional; es realista, no naturalista al modo francés. Se muestra en sus

obras sinceramente religioso...” (Hurtado y Palencia 1921:1014); Galdós, por su parte, se encuentra más cercano al naturalismo, aunque sin caer en él (porque “no es materialista ni determinista”):

> Esmérase Galdós en el individualismo de sus pinturas, en la riqueza de detalles, en la copia fiel, a veces con exceso, del lenguaje vulgar, en ocasiones, del populacho. No es materialista ni determinista; pero da mucha importancia al dato fisiológico, a la relación entre el alma y el temperamento. (Hurtado y Palencia 1921:1016)

Bastante cambian las tornas cuando nos acercamos a la visión de historiadores de corte liberal, como Romera Navarro, Chabás o Valbuena. Ambos novelistas, Pereda y Galdós, siguen siendo “los maestros de la novela” (así literalmente en Romera Navarro); pero la preferencia, de inclinarse por alguien, se inclina claramente hacia Galdós. Romera Navarro, por ejemplo, dedica encendidos elogios a ambos, y a ambos los considera profundamente españoles, aunque por virtudes distintas: en Pereda destaca su españolismo y su conservadurismo, teñido de moralidad:

> Échase de ver en la producción general de Pereda, primeramente, su acendrado españolismo: no en la acepción patriótica, sino artística. Jamás muestra en la orientación ideológica o literaria el más leve influjo del pensamiento extranjero; ni siquiera se encontrará apenas en sus obras referencia alguna a las literaturas o países extranjeros. En su ligero desdén por las opiniones nuevas, en su actitud indiferente ante los progresos modernos, en su amor a las tradiciones del pasado, en su espíritu conservador e independiente, en todo ello, es un español típico, pero típico a la antigua española: hostil a lo moderno porque en su opinión, lleva el sello del más grosero materialismo. Nada más moderno, sin embargo, que su arte. (Romera Navarro 1928:573)
>
> Todas las obras de Pereda llevan estampado el alto fin moral. Sacrificar a éste el arte, nunca; rehuír el fango de la realidad, tampoco, pero sin mancharse ni ofendernos; tenemos siempre delante al artista de temperamento. Pero idealizar, no idealiza. (Romera Navarro 1928:573)

Galdós, de signo ideológico opuesto, no es sin embargo menos nacional, ni menos realista; de hecho, la elevación de los elogios es comparable o superior a los dedicados unas páginas más arriba a Pereda:

> Este insigne maestro es el más leído de los escritores españoles; el leído por todas las clases de la sociedad; el que es igualmente admirado por altos y bajos; el que ha sido objeto de mayor número de estudios biográficos y críticos; el que mayor influencia espiritual ha ejercido en la raza española. Es el novelista de interés más universal. Es, también, el autor más nacional: el que con más conocimiento y penetración ha trazado el cuadro de la España contemporánea, de toda la extensión de su territorio y de todos los aspectos de su vida. (Romera Navarro 1928:582)

Juan Chabás, por su parte, que en su breve historia dedica un espacio aún más breve a la novelística decimonónica, compara, tópicamente, la novelística de Galdós con la *Comedia humana* de Balzac (Chabás 1933:63), aunque también le realiza algunos

reproches en los que se puede apreciar también su estima por el estilo de Pereda, muy superior al de Galdós:

> Su prosa es llana, familiar, coloquial. Raras veces ni en los instantes de mayor emoción dramática adquiere pulcritud, severidad o elegancia. A la ternura o el arrebato líricos de una Valera o de Pereda mismo no llega nunca, ni en *Marianela*. (Chabás 1933:64)

De Valbuena Prat, historiador cercano al institucionismo, cabía esperar una decidida defensa de Galdós, y un cierto rechazo de Pereda, al menos en su significación ideológica; ambos presupuestos se cumplen, aunque siempre con el tono mesurado que caracteriza a Valbuena en sus juicios. Así, por ejemplo, critica a Pereda por su "poco profunda concepción del mundo y de la vida", aunque le reconoce su realismo de cuño español y su capacidad de observación de su realidad inmediata:

> De mentalidad limitada e ideario derechista, el cariño a su tierra, a su paisaje, a sus montañas y su mar, cristalizó en una forma de novela que se amoldaba a una primaria y poco profunda concepción del mundo y de la vida... Desde aquí se muestra el realismo peculiar de Pereda, realismo que proviene en parte de tradición literaria española, y especialmente de la observación de ambientes y caracteres de sus tierras. (Valbuena Prat 1937:II, 746)

A Galdós, por su parte, lo sitúa como "novelista cumbre del siglo XIX", y le reconoce su capacidad creativa, aunque al mismo tiempo le reprocha la pobreza de su expresión:

> Llenando el pleno desarrollo de la novela realista, y entrando cronológicamente bastante adentro de nuestro siglo, se halla la figura cumbre de don Benito Pérez Galdós, el gran animador de muchedumbres de creación literaria en nuestro siglo XIX, y a la vez, en las extrañas paradojas de la época, uno de los autores más pobres de expresión escrita. (Valbuena Prat 1937:II, 751)

Mención aparte merecen los *Episodios ejemplares*, "epopeya novelesca de nuestro tiempo", que Valbuena lee, de acuerdo con sus propios planteamientos, como una obra cercana al regeneracionismo e incluso al institucionismo, y como un antecedente, por tanto, de la Generación del 98 –polo de atracción para Valbuena, como ya hemos visto más arriba, de muchas de las tendencias que atraviesan la historia literaria española-:

> Como se trataba de un momento en que, a diferencia de la grandeza triunfante del Siglo de Oro, España era sólo un lugar de tragedias o fracasos, en la elección del tema cabe pensar en un precedente del 98. Galdós influido por el espíritu de la escuela de Giner, con un sentido de la convivencia humana más británico que español de su tiempo, trazaba la trayectoria que la crítica del problema nacional había de plantar en torno al más trágico episodio en la historia nacional: la pérdida de las últimas colonias. (Valbuena Prat 1937:II, 754)

Los ejemplos paradigmáticos de Galdós y Pereda –autores centrales de la novelística realista del siglo XIX– sirven por tanto para advertir cómo la recepción crítica está cargada de ideología (tanto más cuanto más cercano sea el autor juzgado, y cuanto más clara sea la posición ideológica del propio escritor); no es casual, obviamente, que los historiadores conservadores (Jünemann, Cejador) concedan la supremacía a Pereda –cuando no a Fernán Caballero-, mientras que los más progresistas sitúen en la cumbre de la novela de este periodo a Galdós, ello pese a reconocer a ambos sus méritos narrativos.

8.10.3.- Leopoldo Alas "Clarín"

El caso de la compleja y, desde el punto de vista actual, sorprendente recepción de Clarín en las historias literarias del siglo XX ha sido ya tratado con profundidad por J. M. Pozuelo Yvancos (2002a)[252], por lo que sólo será necesario insistir en las ideas apuntadas por él. En efecto, la incorporación de Clarín a las historias de la literatura de los primeros años del siglo XX es muy distinta a la del resto de novelistas de la época: en primer lugar, porque la mayoría de los historiadores ni siquiera lo consideran primordialmente como narrador, sino como ácido crítico literario; y en segundo lugar porque incluso quienes se acercan a su obra narrativa –sus relatos, *La Regenta*– lo hacen generalmente con ciertas prevenciones por su cercanía al naturalismo[253].

El primer historiador en incluir a Clarín en su obra es, una vez más, Fitzmaurice-Kelly, quien lo introduce bajo el encabezamiento de "Clarín, crítico temido", afirmando que "no hizo sino buen uso de su autoridad crítica" (Fitzmaurice-Kelly 1901:434); y sin embargo Fitzmaurice-Kelly sí reconoce su mérito como novelista, y en especial como autor de *La Regenta*, obra a la que sitúa a la altura de las mejores de la época:

---

[252] En una línea en cierto modo inversa se mueve el artículo "Clarín y la tradición literaria" (Oleza 1996), que analiza la posición de Clarín y sus lecturas de la tradición literaria española, en el contexto de la crítica y la historiografía literaria decimonónica.

[253] Recordemos el juicio de Menéndez Pelayo sobre la primera parte ya citado más arriba: "La narración me parece magistral, y el diálogo muy sabroso. En cuanto a las figuras principales, el Magistral y la Regenta, las encuentro demasiado complicadas y, por decirlo así, compuestas y menos próximas a la realidad que los personajes secundarios, en los cuales ha estado Vd. felicísimo, creando tipos dignos del mismo Balzac o del mismo Flaubert. Con todo (y se lo digo a Vd. con ingenuidad de verdadero amigo), no me acaban de parecer artísticos ciertos tonos crudos que harán de fijo que las gentes de Oviedo le saquen a Vd. los ojos. No conozco bastante aquel pueblo para juzgar de la entera exactitud moral de las descripciones de Vd., pero me figuro que Vd., siguiendo su natural tendencia poética y contradiciendo el sistema realista que profesa, ha idealizado un tanto la corrupción de aquellas gentes que, según yo me las imagino, deben ser más soporíferas y vulgares que perversas... En conjunto, y prescindiendo de tal o cual rasgo volteriano, que tampoco quisiera ver en la pluma de Vd.; y de la tristeza que comunica al libro la presencia de tanto cura, el libro me parece muy notable, aunque poco naturalista, lo cual en boca mía es un elogio". (Menéndez Pelayo 1885)

> Con todo, no ocupa lugar aquí como temeroso gladiador de la prensa, sino como autor de *La Regenta*..., implacable análisis del falso misticismo que pierde a Ana Ozores. Esta obra, de gran variedad de caracteres, clericales y laicos, observados todos con cruel agudeza, es una de las mejores novelas de su tiempo. (Fitzmaurice-Kelly 1901:435)

Entre los historiadores conservadores, las reacciones son contradictorias: Risco (1927) y Jünemann (1913) ni siquiera citan a Leopoldo Alas, mientras que Cejador y Frauca es extremadamente laudatorio con él, lo mismo como crítico ("sagaz y ameno, brillante y erudito, temible para los más de sus contemporáneos por lo desenfadado y acérrimo, hasta frisar en violento, descompuesto y, a veces, apasionado", Cejador y Frauca 1915-22:IX,263), que como novelista, pese a considerarlo heredero del "naturalismo zolesco":

> *La Regenta* es una de nuestras hermosas novelas, representativa por la ciudad... de las ciudades españolas no renovadas apenas moralmente, con sus rutinas y sus costumbres clericales. Hay mucho color y da la sensación real de semejantes poblaciones. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,264)

El juicio de otros historiadores como Hurtado y Palencia es breve y ambiguo: calificándolo una vez más como "naturalista", y relacionándolo con la generación del 98, idea que veremos que se repite en Valbuena Prat:

> Ni como poeta ni como dramaturgo logró éxito; en la novela fue francamente naturalista, al modo español, en *La Regenta*..., que refleja la vida de Oviedo y que, en medio de su excesiva extensión, tiene pasajes interesantes... El señor Sainz Rodríguez nota atinadamente la influencia que Alas pudo ejercer en la llamada 'Generación del 98' (Hurtado y Palencia 1921:1041)

Muy escasa es también la importancia concedida a Clarín por historiadores como Romera Navarro y Chabás: el primero lo trata apenas como crítico, y deja una pequeña nota laudatoria para *La Regenta*, calificándola una vez más de naturalista:

> Notable es, entre las novelas largas, *La Regenta*, muestra feliz del naturalismo restaurado en opinión de Galdós, novela muy extensa, pero gustosa, donde bulle un mundo entero de figuras graves, risueñas, ridículas, y la entera vida clerical, social y política de una atrasada capital de provincia; donde se pone al descubierto lo mejor y lo peor de cada casa: digo, el novelista lo descubre, el lector lo vive" (Romera Navarro 1928:592)

Chabás, por su parte, despacha la figura del novelista asturiano en apenas un párrafo, donde resumen su actividad como crítico y creador:

> ...dotado de amplia erudición literaria que le sirvió de educación de su gusto fue crítico severísimo... Escribió varias novelas y cuentos, entre los cuales son de notas especialmente *La Regenta*, de ambiente asturiano, cuyo relato recuerda la emoción flaubertiana de *Madame Bovary*, y *¡Adiós, cordera!*, cuento de una delicada y tierna inspiración bucólica, verdadera égloga en prosa. (Chabás 1933:68)

Algo más extenso es el juicio de Valbuena Prat, quien, como ya se anunciaba más arriba, considera a Clarín como un "precursor del 98", al igual que a Ganivet. En apenas dos páginas, Valbuena presenta al Clarín crítico, y al novelista, al que trata en tonos laudatorios, aunque algo desapasionados en general:

> Su novela extensa, *La Regenta*, hace pensar en temas también del nuevo novelista asturiano, y su técnica más detallada y concreta que las generalizaciones de Galdós, mira más que éste hacia el concepto lento y exacto de la nueva geografía de la narración... *La Regenta*, que comienza con una descripción magnífica, representa la adquisición del arte del detalle, en el cuadro de provincia española, cuyos caracteres... se analizan detenidamente, y sobre los cuales se alza la sonrisa, irónica, inteligente, del autor. (Valbuena Prat 1937:II, 834)

La conclusión de este somero repaso es, por lo tanto, y como no podía ser de otra manera, la misma que Pozuelo Yvancos extraía de su estudio: la figura de Clarín es, durante el periodo estudiado, secundaria en la configuración del canon novelístico decimonónico; su enorme influencia como crítico tal vez empañó el mérito de su obra narrativa, la cual, cuando logra abrirse paso hasta las historias de la literatura, lo hace bajo dos membretes que minimizan su importancia: los de "novela naturalista" o "precedente de la generación del 98".

8.10.4.- El naturalismo y sus autores

La figura de Clarín sirve por lo tanto como puente para afrontar el último aspecto que trataremos en este capítulo: el de la recepción del movimiento naturalista, y la de los autores que lo encarnan. En general, como veremos a continuación, dicha recepción es muy distinta a la que merecía el realismo decimonónico considerado en conjunto. Si el realismo era considerado como una característica propia de la nación española, el naturalismo en cambio aúna varios de los mayores pecados que pueden atribuirse a un movimiento literario: tiene origen extranjero, es por tanto antinacional, y además, en este caso, es inmoral, "pornográfico" en su representación de lo más bajo de la sociedad, como repetirán los críticos conservadores.

En cuanto a la nómina de autores adscritos al naturalismo español, aunque hay ligeras variaciones (Clarín, sin ir más lejos, era realista para unos; naturalista para otros), puede afirmarse que los principales pilares del movimiento los componen Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez. Esto es así ya desde comienzos de siglo, en la historia de Fitzmaurice-Kelly, donde ambos son presentados como escritores naturalistas, junto con Palacio Valdés; sobre Pardo Bazán, además, el historiador británico tiene una alta opinión, hasta el punto de afirmar que "es indudablemente la

mejor novelista que ha producido España en el siglo XIX...” (Fitzmaurice-Kelly 1901:433). También Blasco Ibáñez es elogiado por sus obras novelísticas, tanto las que se refieren a su “patria chica” valenciana como las que abordan los conflictos sociales y políticos de su época:

> En efecto, el brío es la cualidad del Sr. Blasco Ibáñez, y hace perdonar muchos de sus defectos. Dígase cuanto se quiera que su estilo es palabrero, que su observación es superficial cuando se separa de la tierra valenciana, que escribe para la exportación; su lenguaje enfático, descuidado, incorrecto a veces, se adapta bien a la inteligencia del pueblo, en cuyo portavoz se ha convertido; conoce como nadie su rincón de España, ha recibido profundas impresiones del resto del país, y, queriendo redactar la epopeya de los rebeldes, ha descrito con aguda intensidad sus fuertes y personales sensaciones. (Fitzmaurice-Kelly 1901:438)

Sin embargo, estas opiniones de Fitzmaurice-Kelly suponen una excepción –no es casual que provengan de un extranjero– en la historiografía de los primeros años del siglo XX: para los historiadores españoles de la época, como ya hemos avanzado, el naturalismo es una innovación contraria al espíritu nacional, por extranjera y por inmoral. Así, por ejemplo, Salcedo Ruiz ataca al naturalismo sin nombrarlo en un párrafo que no tiene desperdicio:

> La novela española sufre actualmente la vergonzosa dolencia de la pornografía: con pretexto de poner al descubierto los vicios secretos y de estudiar de un modo científico las humanas pasiones, con el propósito de atraerse a un público insensible a los hechizos del arte, pero muy obediente a quien halague y excite su concupiscencia, escritores de indiscutible talento y con todas las condiciones necesarias para componer buenas novelas, están soltando, a título de tales, tomos y más tomos de una lubricidad escandalosa y repugnante. (Salcedo Ruiz 1910:423)

Jünemann, que ni siquiera nombra a ninguno de los novelistas adscritos al naturalismo (ni a Clarín, como veíamos antes, ni a Pardo Bazán ni a Blasco Ibáñez), hace una contraposición entre el realismo español y el realismo o naturalismo francés:

> Mientras la pocilga del realismo y naturalismo francés no muestra ni un gramo de oro: a lo sumo algún trozo de hierro enmohecido, de cobre oxidado, venenosísimo. Pues allí falta del todo lo que en España sobra, esto es: la vara mágica del ingenio, que mejora, trasforma, finge, obra todo linaje de maravillas. (Jünemann 1913:93)

Pero sin duda quien más se explaya contra el naturalismo, desde posturas igualmente tradicionalistas y católicas, es Cejador y Frauca, en quien ya hemos visto esa misma oposición entre el tradicional realismo español (el de Cervantes, el *Lazarillo*... y también Pereda y Galdós) y el realismo francés, ajeno a lo español, anticatólico e inmoral. Cejador insiste en esta contraposición en numerosas ocasiones a lo largo de su historia, relacionándolo siempre con el ateísmo, el materialismo y el positivismo, los

grandes "males de la época", traídos todos ellos del extranjero, y singularmente de Francia.

> El espíritu francés, inclinado a la literatura docente, útil, al volver a someterla a la ciencia y a la filosofía, reinantes a la sazón, produjo el naturalismo, esto es, el realismo, que en todas partes había quedado del fondo romántico, pero encadenado al materialismo, al determinismo de la naturaleza bruta... Echado Dios del universo, señora sin rival la naturaleza, la conciencia vióse sin arrimo y sin consuelo en medio de la lucha y miserias de que se ve el hombre rodeado. Tal es la tristeza, la desesperación, el descorazonamiento, el pesimismo o mal del siglo, fruto natural de la ciencia materialista y atea. (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,5)

Este rechazo absoluto del naturalismo francés lleva a Cejador a una disyuntiva crítica: si califica a determinados autores españoles de "naturalistas", debería considerarlos igualmente inmorales y antinacionales; y sin embargo, como veremos, su valoración de estos autores es en general bastante positiva. Para evitar la contradicción, Cejador niega repetidamente la mayor –como harán la mayor parte de los historiadores inmediatamente posteriores a él-: el naturalismo español no existe, o al menos es una versión dulcificada, adaptada a la nación española, y muy distinta por lo tanto del francés.

Los ejemplos concretos de estas tácticas son numerosos: de Galdós dice, por ejemplo, que "no es, pues..., naturalista, ni por pienso, sino realista español de pies a cabeza" (Cejador y Frauca 1915-22:VIII,425); Palacio Valdés, que lo es más claramente, en cambio rechaza aquellas características del naturalismo francés que son más dignas de ser rechazadas: su inmoralidad, su determinismo y su materialismo:

> ...sobre todo, paró mientes en las lágrimas y en el dolor, que es lo más humano, porque es lo que más vida tiene y sale más del alma. Desecha el determinismo materialista del francés naturalismo, y que no es más que la mitad de la verdad, el mundo de la necesidad, faltando la otra mitad, el mundo de la libertad. El naturalismo francés es, por consiguiente, el realismo español, pero parado a mitad de camino. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,58)

Otro tanto puede decirse de Emilia Pardo Bazán, en cuyas obras, en resumidas cuentas, todo lo bueno es realismo español, y todo lo malo, naturalismo francés –aunque, una vez más, evite sus mayores peligros y extravíos-:

> Lo que sobre nuestro realismo pudo venir del naturalismo francés, y ha venido de hecho, es lo pornográfico, que ni es realismo ni naturalismo, porque no es arte, sino porquería antiestética. La Pardo trajo poco de lo pornográfico, aunque sí cierta soltura y aun descoco en tratar asuntos escabrosos. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,275)

En el caso de Blasco Ibáñez la contradicción es aún más evidente: el novelista valenciano es naturalista, y el naturalismo viene de Francia; ahora bien, ¿qué es el

naturalismo sino realismo, y qué es el realismo sino una de las bases de la literatura española? En cuanto a su tendencia progresista, "doctrinaria", no es sino otro "mal de la época" al que no escapa ninguna literatura.

> ...la influencia naturalista se masca en todas partes, porque está en el aire; pero en cuanto el naturalismo es realismo vivo es cosa harto española y no lo es menos el asunto popular. Sólo, sí, debe a este influjo el detenimiento en la descripción menuda y a veces demasiada. Lo doctrinario en sus novelas de la segunda época es de la literatura contemporánea de todo el mundo... En suma, Blasco Ibáñez es en la literatura española lo que Velázquez en la pintura: es puro realista. (Cejador y Frauca 1915-22:IX,470)

Cejador inaugura por lo tanto una línea de volatines críticos mediante los cuales logra condenar al naturalismo, pero salvar a sus autores; esta línea será seguida por otros historiadores coetáneos, que afirman, como Cejador, que los novelistas españoles no siguen a pies juntillas el naturalismo francés, sino que lo adaptan a las características del *Volksgeist* hispano. Es el caso, por ejemplo, de Hurtado y Palencia, quienes afirman que "el naturalismo español, que tuvo seguidores muy importantes en la novela, fue en parte reflejo del francés y en parte alcanzó atenuaciones oportunas de acuerdo con nuestras ideas, gustos y costumbres" (Hurtado y Palencia 1921:881). Esto se refleja además en su estudio de novelistas como Pardo Bazán, que se inclina "al naturalismo, de una modalidad adaptada a España" (Hurtado y Palencia 1921:1018):

> Fue la Pardo Bazán la defensora más acérrima del naturalismo, no al modo de Zola y de su escuela, sino adaptado a nuestra psicología y nuestra vida castiza... Y si no predicaba, como Fernán Caballero, siempre tendía a la moralidad indirecta en sus obras, en las que se muestra cristiana. (Hurtado y Palencia 1921:1020)

Más difícil salvación o justificación tiene Blasco Ibáñez, que, aunque tampoco sigue con fidelidad absoluta los preceptos de Zola, sí peca de anticlerical y revolucionario:

> Blasco Ibáñez es naturalista... no se puede desconocer alguna influencia de Zola, aunque es distinto a él por su carácter impulsivo, impresionista, rápido en la concepción y ejecución de sus obras. Es realista en las descripciones, que sorprenden por su poderosa imaginación y por su exacta visión de la Naturaleza; en cambio, sus personajes, de realidad no muy consistente, tienen algo de figuras artificiosas, que repiten las ideas anticlericales y revolucionarias del autor. Enamorado de la pintura de la lucha por la vida, tiene predilección por los desenlaces trágicos, aunque no es pesimista. Su estilo es llano, con frecuencia desaliñado, pero 'gráfico, viril y jugoso', quizá demasiado retórico y oratorio. (Hurtado y Palencia 1921:1063)

En contra de lo que podría esperarse, no son los historiadores conservadores los únicos que reniegan del naturalismo francés, y se refugian en el realismo tradicional hispánico para defender a los novelistas del fin de siglo. Romera Navarro, por ejemplo, asume esta idea con todas sus consecuencias: "Al hablar de la Pardo Bazán,

comprobaremos que, ni en el espíritu ni en la tendencia, se aparta ella de la escuela realista tradicional" (Romera Navarro 1928:472). Y más adelante:

> Se ha considerado a la Pardo Bazán como introductora del naturalismo en la novela española. Quien lea con atención *La cuestión palpitante* echará de ver que la autora habla mucho del naturalismo, de Zola y de su escuela; que ella lo interpreta a su modo, y que, tal como lo entendía, lo defiende; pero que el naturalismo de la condesa, el defendido teóricamente en el citado volumen, y el llevado al arte en sus novelas, no es ora cosa que lo siempre conocido entre nosotros con el nombre de realismo. (Romera Navarro 1928:591)

También Juan Chabás reacciona de forma similar ante el naturalismo de la Pardo Bazán: "La Pardo Bazán fue gran defensora del naturalismo, si bien no al modo de Zola y su escuela" (Chabás 1933:64). Y en el caso de Blasco Ibáñez, si no de realismo hispánico, Chabás ve en sus obras el entusiasmo romántico:

> Blasco Ibáñez comienza a escribir en el momento en que, agotado el ciclo romántico, está en auge la reacción naturalista. Pero entre nosotros esta reacción estuvo siempre penetrada por un hervor romántico y en las novelas de Blasco, transidas de entusiasmo político, liberal y revolucionario, ese entusiasmo es de evidente signo romántico. (Chabás 1933:74)

Terminamos este repaso historiográfico, como es habitual, con la *Historia* de Valbuena Prat, quien, por cierto, emplea los términos "naturalismo" y "naturalista" en muy escasas ocasiones. También Valbuena, como Cejador, como Romera Navarro, considera que Emilia Pardo Bazán se sitúa en un término medio entre la influencia francesa y la tradición realista española:

> Sus teorías sobre el arte y la novela, en diversos lugares de sus obras, y especialmente en los ensayos titulados *La cuestión palpitante*, revelan cómo en los naturalistas franceses vio una posibilidad que se hermana con su concepto tradicional, español, de arte literario. (Valbuena Prat 1937:II, 767)

Blasco Ibáñez es, por su parte, el que viene a cerrar el ciclo naturalista hispánico, y a superarlo en cierta medida, a juzgar por el juicio favorable que merecen sus obras:

> De un lado, aparece en él el tema regional, valenciano... Ahí Blasco continúa y cierra la novela naturalista de ambiente, y personajes sumidos en él. De otro lado aparece el escritor fácil que toca infinidad de temas, de historia o arte, con ágil ligereza y superficialidad, realizando una novela de divulgación cultural, conversión en amenidad narrativa de mitos, héroes y figuras circunstanciales. (Valbuena Prat 1937:II, 824)

En todo caso, falta en Valbuena un juicio general acerca del naturalismo español o francés –ya sea para defenestrarlo o para defenderlo– que nos permita apreciar su postura acerca de esta corriente en su conjunto, para poder compararla con la de los historiadores conservadores de la época.

8.10.5.- Recapitulación

El apartado de la novela realista española del XIX resulta de especial interés para este estudio, por varias razones. En primer lugar, como hemos visto, porque pone de manifiesto cómo la relación entre crítica literaria y definición nacionalista del *Volksgeist* sigue vigente a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y cómo la relación entre ambos conceptos es bidireccional, sin que sea sencillo decir cuál de ellos nace primero. En este caso concreto, la definición del realismo como uno de los elementos centrales del arte español, y su aplicación a la recepción de la novela realista decimonónica, son fenómenos simultáneos y solidarios, algo que en ningún modo puede considerarse casual.

Por otra parte, hemos observado también cómo determinados autores –Pereda y Galdós han sido los ejemplos estudiados– son interpretados no sólo a la luz de sus creaciones artísticas, sino también en función de su ideología, de manera que los historiadores tienden a preferir aquellos escritores que se adecuan con mayor proximidad a su propia ideología, si bien son capaces de reconocer, en los novelistas de ideología contraria, valores estéticos no despreciables.

Hemos observado, por último, cómo frente a un realismo que se considera propiamente nacional, el naturalismo francés es mayoritariamente apreciado como un movimiento extranjero, una intromisión no bienvenida en las letras hispánicas, especialmente por la cosmovisión materialista y positivista que trae aparejada; al mismo tiempo, sin embargo, hemos visto cómo los historiadores, incluso los más conservadores (más contrarios al naturalismo en abstracto), se esfuerzan por justificar a los novelistas españoles que están más cerca de dicha tendencia estética, ya sea negando en absoluto que pertenezcan a ella, ya arraigando *su* naturalismo concreto no en las influencias extranjeras sino, una vez más, en la tradición, en el espíritu nacional, en el realismo castizo.

En definitiva, el estudio del modo en que los historiadores del primer tercio del siglo XX reciben la novela realista y naturalista pone de manifiesto muchas de las tensiones sobre las que venimos trabajando en este estudio: la tensión entre lo nacional y lo extranjero (o extranjerizante), entre la crítica puramente estética y la crítica ideologizada, o entre una crítica conservadora y una progresista.

9A.- Conclusiones

9.1.- Una nueva historiografía literaria (1800-1939)

La historiografía literaria del siglo XIX, inspirada en los planteamientos románticos nacidos al calor del movimiento romántico, en especial en Alemania, supuso una revolución, como hemos demostrado en el presente estudio, con respecto a la obra de los críticos e historiadores literarios neoclásicos, en todos los aspectos que convergen en dicha labor historiográfica: en su concepción de la propia labor historiadora, que abandona los modelos enciclopédicos para abrazar abiertamente la configuración narrativa; por su definición implícita y, a veces, explícita de la literatura como "objeto bello creado mediante la palabra", en oposición a la visión más amplia de lo literario compartida por los neoclásicos; pero sobre todo, como hemos visto, por adoptar la división del mundo en naciones estancas, "limitadas y soberanas", en palabras de Benedict Anderson (1993), como límite supuestamente obvio y natural de sus estudios. De especial importancia para, concretamente, los estudios literarios románticos, fue el principio "expresionista" (el término es de Isaiah Berlin, 2000) heredado de Herder y adoptado en primer lugar por los hermanos Schlegel y después por los demás críticos e historiadores de esta tendencia: la idea de que las obras literarias expresan el espíritu del pueblo, y de que, por lo tanto, la labor del historiador es precisamente rastrear el pasado en busca de aquellas obras, autores, géneros o periodos en que esta conexión entre literatura y nación ha sido más intensa.

Todos estos principios tuvieron una rápida aplicación a la literatura española, que los propios románticos alemanes habían elegido como especialmente útil para sus propósitos por su esencia, creían por ejemplo los Schlegel, más propiamente nacional. Así, fueron en primer lugar los extranjeros (Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi, Ferdinand Wolf, George Ticknor o Adolf Friedrich von Schack) quienes comenzaron a escribir historias de la literatura española en su sentido moderno, narrativo y nacional; por otro lado, los principios románticos fueron adoptados por los propios españoles, como Agustín Durán, Gil de Zárate o José Amador de los Ríos, quienes aceptaron, casi por completo, la visión de su propio país y su propia literatura diseñada por los historiadores extranjeros.

La tendencia historiográfica romántica domina incontestada todo el siglo XIX: sus principios generales se imponen y son rastreables tanto en las historias como en los

manuales de enseñanza de este periodo, como hemos visto en el apartado 6.3. Sólo hacia el final del siglo comienza a advertirse un desgaste del paradigma romántico, con la introducción de nuevos métodos positivistas y una cierta devaluación de la teoría del *Volksgeist* como articuladora básica de la labor historiográfica, que se manifiesta fundamentalmente en la historia de James Fitzmaurice-Kelly, publicada por primera vez precisamente con el cambio de siglo, pero que también es rastreable en el rechazo de Marcelino Menéndez Pelayo a emplear el vago concepto de "espíritu del pueblo".

De esta manera, al iniciarse el siglo XX, los fundamentos decimonónicos están ya en cuestión, aunque no han perdido totalmente su ascendencia. Aparecen entonces dos líneas diversas en la historiografía literaria española, en las que lo ideológico y lo estético se entremezclan: la primera, marcada por el catolicismo y el tradicionalismo, y representada por autores como Cejador y Frauca, el Padre Risco o Guillermo Jüneman, tiende a mantener la visión romántica de la historia y la literatura española, dando mayor importancia a los mismos autores y géneros preferidos también por los románticos, e insistiendo en realizar una valoración moral y religiosa de las obras literarias, además, o en lugar de, una valoración estética; la segunda tendencia, liberal y en general cercana al regeneracionismo y al institucionismo (ya sea en lo personal o en lo ideológico), muestra una disminución aún más pronunciada de los elementos románticos y nacionalistas, recupera autores denostados durante el siglo anterior y se muestra más abierto a las influencias extranjeras en la literatura española –influencias que eran el objeto de estudio de toda una nueva disciplina, la de la "literatura española comparada con la extranjera", manifestación local del naciente espíritu comparatista europeo de las primeras décadas del siglo–. A esta segunda tendencia pertenecen historiadores como Juan Chabás, Miguel Romera Navarro o Ángel Valbuena Prat, y también, aunque desde planteamientos algo distintos, la figura de Ramón Menéndez Pidal, que domina el primer tercio del siglo XX, en especial en el ámbito de las investigaciones relacionadas con la literatura medieval castellana.

En todo este proceso de formación y evolución de la historiografía literaria nacional, los manuales de enseñanza juegan un doble papel en relación con sus congéneres mayores, las historias literarias: en primer lugar, sirven para reafirmar, a veces en versión simplificada y vulgarizada, las principales líneas y tendencias de la crítica literaria dominante, sin introducir en ellas apenas elementos novedosos u originales; en segundo lugar, sirven para difundir a un público más amplio, a través de un sistema educativo diseñado a tal efecto, esas mismas ideas acerca de la nación y su

literatura; de esta forma, la historia literaria, como tal historia, y en su versión divulgativa en forma de manuales, se subordina, como vamos a volver a insistir más adelante, al nacionalismo dominante, nacido apenas en las primeras décadas del siglo XIX; desarrollado, con signo eminentemente liberal, a lo largo de dicha centuria, y diversificado más tarde a comienzos del XX en al menos dos versiones, una tradicionalista y otra liberal, hasta desembocar en el conflicto armado de la Guerra Civil española.

9.2.- Un nuevo concepto de literatura

La revolución romántica que acabamos de describir conllevaba, como hemos demostrado en el apartado 7.3, un cambio en la definición del concepto de literatura, que había de ser, lógicamente, uno de los límites externos del objeto de estudio de los historiadores literarios: en aquel apartado veíamos cómo se produce una reducción del concepto neoclásico de literatura (que incluía todas las producciones escritas, tanto las "bellas letras" como los escritos científicos), a un concepto más restringido, que viene a coincidir aproximadamente con lo que los neoclásicos denominaban precisamente "bellas letras": las producciones verbales que contienen un elemento estético. Esto se concretaba en la inclusión de los géneros épico, lírico y dramático, y además otros géneros periféricos como la historia, la oratoria y ciertos géneros didácticos, en especial la crítica literaria, excluyendo en cambio las producciones científicas. Hemos observado también que una vez formulada esta definición, apenas varía a lo largo de todo el periodo estudiado, salvo por la inclusión de los críticos y filólogos del cambio de siglo.

Esta no es la única modificación que, en torno a la concepción y la interpretación de la literatura, se produce en el tránsito del siglo XVIII al XIX, obviamente: la subordinación de la crítica y la historia literarias a planteamientos nacionalistas, como hemos demostrado en el apartado anterior, conlleva la aparición de un nuevo concepto, el de "literatura nacional", es decir, el conjunto de obras que, efectivamente, se encuentran en conjunción con el espíritu de la nación. Como hemos visto en aquel apartado, y en los dedicados por ejemplo a la épica medieval (8.1) o al teatro del Siglo de Oro (8.5), existe una identificación casi constante de dicha "literatura nacional" con la literatura popular, que se considera más próxima al verdadero espíritu del pueblo, o, en una versión algo distinta, con la literatura producida cuando se alcanza la conjunción de lo popular con lo culto. Esta especial trascendencia de lo popular, manifestación privilegiada del *Volksgeist*, se mantiene igualmente durante todo el siglo

XIX, y sólo desaparece en ciertas historias de la literatura de comienzos del XX, en las que, aunque los géneros populares siguen gozando de gran estima, el discurso teórico acerca de su especial "nacionalidad" o "casticismo" ha desaparecido.

Por otra parte, la crítica romántica también renegaba de la creencia dieciochesca, en la existencia de normas absolutas para el juicio de las obras literarias o, más bien, en la identificación de estas normas con las heredadas de los clásicos griegos y latinos, reactualizadas por los críticos neoclásicos; en cambio, los historiadores de los siglos XIX y, también, de comienzos del siglo XX, defienden la existencia de unas –vagas e indefinidas– reglas del arte que deben ser respetadas, pero que no coinciden con las anteriormente indicadas, sino que responden a exigencias más elevadas, como, por ejemplo, la fidelidad al espíritu de la nación. El enjuiciamiento de las obras y autores concretos, por su parte, como vamos a insistir nuevamente más abajo, está fuertemente condicionado por los planteamientos ideológicos a los que se adhiere el historiador, pese a la creencia de muchos de ellos (valgan los ejemplos, citados más arriba, de Schack o Romera Navarro) en la objetividad y neutralidad de las propias valoraciones.

9.3.- Un nuevo concepto de historia

El cambio de paradigma, que afectó a la definición de literatura y de nación, supuso también una transformación en la idea de historia, en el modo en que se concebía la propia labor, el objeto y el resultado de la historia en general, y de la historia literaria en particular. Como hemos estudiado en el apartado 7.4, esta transformación se traduce, a grandes rasgos, en la implantación de un modelo histórico narrativo, en oposición con sus antecedentes dieciochescos, con una mayor tendencia a lo enciclopédico, lo apologético y lo taxonómico (como era el caso, por ejemplo, del Abate Juan Andrés o los hermanos Rodríguez Mohedano).

Esta tendencia narrativizante, sin embargo, convive también a lo largo del periodo estudiado con un impulso contrapuesto, que tiende a la clasificación de las obras en géneros, y que en algunos casos se impone a la narración (así en el caso de Gil de Zárate, por ejemplo), y en otros depende de ella (como en el caso de Hurtado y Palencia). Ante esta disyuntiva, abundan las opciones intermedias, que entrelazan lo taxonómico y lo cronológico, y es posible encontrar algunos ejemplos extremos –el más notable, la historia de Cejador y Frauca– en que la sucesión temporal se impone como criterio único y absoluto, destruyendo así las relaciones intragenéricas en la presentación de las obras literarias.

Por otra parte, se ha estudiado también el modo en que los historiadores presentan y conceptualizan su labor, el conjunto de tareas que se imponen en el momento de construir sus obras. Se ha comprobado, así, que la visión de la historia literaria es amplia y variada, pero que consiste, básicamente, en palabras de Menéndez Pelayo, en una mezcla de juicio estético y contextualización histórica. Así, constan como aspectos o destrezas exigibles a la historia literaria la historia *tout court*, la historia cultural, la filología o crítica textual, la crítica literaria o la literatura comparada, si bien todos estos rasgos no se dan siempre, en todas las obras estudiadas, ni con la misma intensidad.

Se ha probado, por último, que la mayoría de los autores relacionan, en el plano teórico y también, en muchas ocasiones, en el práctico, su labor historiográfica con una finalidad docente que va más allá de la mera enseñanza erudita de autores y obras, para traspasar al campo de la educación literaria, moral y nacional. La historia literaria, de esta manera, se convierte en un vehículo consciente de nacionalización, además de, obviamente, de formación del gusto literario de "la juventud", tantas veces mencionada, con lo que a su orientación hacia el pasado se añade una clara orientación hacia el presente y el futuro, orientación que los propios historiadores propugnan y reafirman.

9.4.- Una periodización adaptada a los nuevos paradigmas

El diseño de una nueva narración de la historia literaria nacional no conllevó, en cambio, grandes modificaciones en cuanto a la división en periodos, aspecto en el que, por otra parte, cabe encontrar una gran diversidad entre todas las historias de la literatura estudiadas. Se mantiene, es cierto, a lo largo de todo el arco temporal estudiado, un dibujo narrativo similar en la mayoría de los autores, con la Edad Media como punto de arranque, los siglos XVI y XVII (con matices, como recordaremos inmediatamente) como Siglos de Oro de la literatura española, el último tercio del XVII y el XVIII como periodo de decadencia, y el XIX y el XX como épocas de restauración de la literatura española.

Ahora bien, la división interna de estos grandes periodos, e incluso su exacta delimitación cronológica, varía de unos autores a otros. Así, podemos encontrar periodizaciones basadas en los reinados (como la de Fitzmaurice-Kelly); en los siglos (*grosso modo*, Gil de Zárate o Fernández Espino), o bien subdivisiones mixtas, las más abundantes, que emplean alternativamente los siglos, los reinados o los nombres de los

autores más significativos ("época de Lope de Vega", etc.) para establecer sus periodizaciones menores -es el caso, por ejemplo, de la historia de Schack–.

De cualquier modo, como ya hemos apuntado, la valoración de los grandes periodos históricos (Edad Media, Siglo de Oro, siglos XVIII y XIX) es en general constante. Así, por ejemplo, los historiadores coinciden en señalar la Edad Media como época de formación de la literatura española con sus rasgos predominantes. De hecho, como se ha visto ya con detenimiento, la Edad Media es la época de desarrollo de uno de los géneros privilegiados por la historiografía romántica: la poesía épica, ya sea en forma de cantar de gesta o de romance. En todo caso, esta primera etapa se configura por lo general como un lento ascenso hacia la primera culminación de la literatura española: el Siglo de Oro.

Hemos visto también, en el apartado 7.5.2.2, cómo el concepto de Siglo de Oro sufre alteraciones progresivas a lo largo del tiempo: a principios del siglo XIX se identificaba básicamente con el Renacimiento, en un signo de continuismo con la historiografía neoclásica, basándose en el desarrollo, principalmente, de la lírica durante dicho periodo; más tarde, influido por el enorme prestigio del teatro nacional del siglo XVII, se amplió y se desplazó hasta llegar a convertirse en "Siglos de Oro", en plural, abarcando tanto el Renacimiento como el Barroco. De esta manera, autores como Cervantes, Lope de Vega o Calderón se convierten en los principales polos de atracción de la historiografía literaria española, capaces por sí solos de dar nombre a una época (ningún otro autor logrará tal cosa) y de articular las generaciones de autores que les rodean en torno a su figura, a través de expresiones como "predecesores", "contemporáneos" y "continuadores" o "seguidores".

El último tercio del siglo XVII, sin embargo, era ya para los historiadores románticos un siglo de decadencia, sobre todo en el género lírico, afectado por el "mal gusto" del culteranismo o gongorismo. Lo mismo cabe decir del siglo XVIII, prácticamente ignorado por la historiografía de este periodo, que lo considera, en el mejor de los casos como una época de transición entre la cúspide de la literatura española y la prometedora recuperación del siglo XIX. En efecto, aquellos historiadores que alcanzan a incluir el análisis de la literatura española de los siglos XIX y XX lo hacen en términos generalmente positivos¸ llegando incluso a identificarlo, por el nivel que alcanzan ciertos géneros, con el Siglo de Oro.

Es importante hacer notar que esta periodización nace, como el análisis de las obras concretas, de la aplicación a la literatura española de los principios románticos y

nacionalistas: no en vano los periodos prósperos son aquellos en los que se desarrollan los géneros considerados "nacionales" –la épica, el teatro del Siglo de Oro, el drama romántico– mientras que aquellos en los que esta senda nacional se traiciona –el siglo XVI, el XVIII– pierden peso específico en la configuración del canon literario tras la introducción del Romanticismo en España.

9.5.- El nuevo concepto de nación y su repercusión en la historiografía literaria

9.5.1.- Los límites de lo español

Tras analizar, en el apartado 7.2, las historias de la literatura y los manuales compuestos durante el periodo estudiado, se ha comprobado la existencia de tendencias opuestas en cuanto a la definición de "lo español" en las historias de la literatura escritas durante el siglo XIX. En el aspecto cronológico, existía una tendencia más amplia (ejemplificada por Amador de los Ríos, fundamentalmente, y en menor medida por Menéndez Pelayo o Fitzmaurice-Kelly) según la cual la nación española existe desde la Antigüedad y, por lo tanto, los escritores hispanolatinos, hispanoárabes o hispanojudíos anteriores al surgimiento de los romances peninsulares pueden ser denominados "españoles"; la otra tendencia, en cambio, defiende que el nacimiento de la nación española, y por tanto de la literatura nacional, se produce únicamente con la aparición del idioma castellano (o al menos de los romances peninsulares), en los reinos cristianos del Norte durante la Reconquista (esta es la opción adoptada por la mayor parte de los historiadores decimonónicos: Bouterwek, Sismondi, Ticknor, Schack...). Como hemos podido apreciar, la tendencia a la reducción se impone a medida que avanza el siglo, y es ya una constante en los autores del primer tercio del siglo XX.

Algo similar se puede apreciar al considerar la extensión geográfica, lingüística y cultural que se concede a la literatura española: se observan en las historias de la literatura dos inclinaciones contrarias, que se relacionan (aunque no sin importantes matices) con las dos tendencias que acabamos de mencionar en cuanto a la cronología: la primera considera "española" toda obra literaria producida en la Península, sea cual sea la cultura de la que surge y la lengua en que se exprese (así, nuevamente, en Amador de los Ríos, en Menéndez Pelayo o incluso en Ticknor, que dedica varios capítulos a literaturas peninsulares distintas de la castellana), mientras que la segunda identifica directa y completamente lo español con lo castellano (identificación que

encontramos, otra vez, en la mayoría de las historias y manuales estudiados, con mayor constancia a medida que avanza el siglo).

Es evidente en ambos casos, tanto en el aspecto cronológico como en el lingüístico, la evolución hacia un predominio casi total de las tendencias reducidas a lo largo del siglo XIX, y su asunción como natural a comienzos del XX (al menos en parte, también, por la influencia de Menéndez Pidal): aunque los primeros filólogos e historiadores españoles –Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo-, como hemos visto, abogaban por un concepto más amplio de la literatura española, la influencia de la tradición, iniciada por historiadores extranjeros, lleva a la asunción generalizada, y apenas discutida explícitamente, de que la literatura española es primordial, si no únicamente, la castellana, alrededor de la cual orbitan, como pequeños satélites prescindibles o extraños, el resto de las literaturas peninsulares.

9.5.2.- El *Volksgeist* como objeto histórico

También en la definición de los rasgos del *Volksgeist* hispano es muy visible la huella de los críticos e historiadores románticos extranjeros, especialmente los alemanes: la idea misma, en primer lugar, de que cabe asignar a la nación española un conjunto de rasgos definitorios inherentes e intemporales, y de que, además, es posible y necesario rastrear estos rasgos a través de la historia literaria nacional, es propiamente una idea romántica que está en la base misma de toda la historiografía literaria estudiada, al menos la escrita durante el siglo XIX.

La caracterización que los primeros románticos realizaron de los españoles, como hemos visto en el apartado 7.2.3., giraba alrededor de tres rasgos esenciales: religiosidad, caballerosidad y orientalismo, rasgos cuyas raíces, creían, podían encontrarse en el origen mismo de la nación, durante la lucha contra los invasores musulmanes, en la llamada Reconquista. Estos rasgos, que aparecen ya en las primeras historias de Bouterwek y Sismondi, fueron aceptados y asumidos como propios por los propios españoles (por ejemplo, Gil de Zárate), con la única excepción del tercero de los elementos, el orientalismo, que fue un lugar común de general aceptación en la primera mitad del siglo XIX, pero fue posteriormente rechazado, tanto por los españoles como por los historiadores extranjeros, de manera que a comienzos del siglo XX ya ha dejado de formar parte de la caracterización prototípica de los españoles y su literatura.

Una caracterización alternativa del *Volksgeist* hispánico, la propuesta por Menéndez Pidal, nacida fundamentalmente de su estudio de la literatura medieval

castellana, alcanzó también cierta relevancia, y fue seguida –en solitario o mezclada con el prototipo romántico– por algunos historiadores del primer tercio del siglo XX como Hurtado y Palencia; otros, en cambio, optaron por eliminar de sus obras este tipo de presentaciones generales (caso de Romera Navarro o Valbuena Prat) lo que sin duda supone la plasmación del cambio de paradigma historiográfico –aunque no se traduzca, como hemos apuntado, y como hemos visto con más detenimiento en el apartado 8 de este estudio en una revolución radical en el modo de presentar la historia de la literatura española.

En definitiva, en los tres aspectos de la historiografía literaria española que se han estudiado se aprecia un fenómeno similar: en primer lugar, en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo los primeros historiadores –fundamentalmente los alemanes– proponen una determinada definición de la nación española: en su extensión cronológica, en su extensión lingüística y geográfica, en su relación con un determinado carácter nacional. Algunos de los elementos de esta propuesta romántica son rechazados o contestados (el orientalismo, la reducción cronológica o geográfica de España a su versión únicamente castellana y pos-medieval...), pero, a medida que avanza el siglo, se va consolidando la tendencia a su aceptación implícita o explícita, centrando cada vez más la historia literaria española en torno a Castilla y su literatura, y a una determinada visión –generada en el extranjero, conviene repetirlo– de lo típicamente español.

En el momento en que estalla la Guerra Civil, algunos historiadores demuestran haber superado o rechazado ya al menos en parte estos planteamientos, al eliminar o reducir la importancia de la influencia del *Volksgeist* en la literatura; la huella de siglo y medio de filología, sin embargo, sigue siendo muy visible en estos autores, ya que, en definitiva, parten de definiciones de lo español heredadas, en su mayor parte, de la cosmovisión romántica, aunque no lo hagan explícito en sus escritos, o incluso aunque no sean quizás plenamente conscientes de ello.

9.6.- La selección del canon

9.6.1.- Criterios de selección y valoración

Tras analizar algunos de los conceptos fundamentales en la configuración de la historiografía literaria nacional, como son los de “historia”, “literatura” y “nación”, así como las distintas periodizaciones empleadas a lo largo del periodo estudiado, hemos proseguido analizando el modo en que los diversos autores tratan algunos de los hitos más significativos de la historia literaria española. Ello nos ha permitido observar las

vacilaciones y modificaciones, así como las continuidades que se establecen en la crítica a lo largo de los años que hemos adoptado como objeto de estudio, y se ha podido apreciar, diacrónicamente, el proceso de formación del canon nacional de la literatura española, desde el albor de la historiografía romántica hasta la instauración del régimen franquista.

Así se ha comprobado, en primer lugar, que la historiografía romántica privilegió determinados géneros en perjuicio de otros, otorgando a los primeros una carga de significación muy superior a la de los segundos. Son ejemplos evidentes de esta hipertrofia crítica, la épica medieval (en especial, los romances, hasta que Menéndez Pidal puso a los cantares de gesta en pie de igualdad con ellos) o el teatro nacional del Siglo de Oro, que gozaron de la estima de los primeros historiadores románticos, y no abandonaron tal lugar de exclusivo privilegio en el centro del canon hasta el siglo XX, en que deben compartirlo con otros autores y obras que ganaron un mayor prestigio con el cambio de siglo, como los poetas renacentistas o los barrocos.

Por supuesto, la selección de estos géneros, y no otros, para ocupar el centro del canon, no es arbitraria. En una historiografía que, como hemos visto, se basa en la búsqueda de la verdadera "literatura nacional" (es decir, aquella que está más cercana al espíritu del pueblo), la literatura popular –de la que son representantes los romances– se vio catapultada al primer lugar en la preferencia de los críticos, mientras que en otros géneros, como el ya citado teatro áureo, los historiadores creyeron ver no sólo la fusión de lo popular y lo erudito (mezcla de la que surge lo nacional) sino también la expresión genuina de los valores que, pensaban, caracterizan al alma española: caballerosidad, sentido del honor, religiosidad, etc.

Esta apoteosis de lo popular supuso, obviamente, un cierto arrinconamiento de los escritores cultos, y en especial de aquellos que respondían a una inspiración venida del extranjero –como era el caso, por ejemplo, de los poetas líricos del Renacimiento, o de los autores "afrancesados" del siglo XVIII–. Aun cuando se reconocían en ellos determinadas dotes como escritores (como hemos visto en el caso de Juan de Mena o de Garcilaso, por ejemplo), se les negaba el don más importante de todos, que era el de la nacionalidad, con lo que su posición en el canon se resentía notablemente. Esta valoración se modificó notablemente a comienzos del siglo XX, en que, por una parte, se comenzó a aceptar la existencia de relaciones entre literaturas nacionales (es sintomática la creación de una asignatura de "literatura española comparada con la

extranjera") y, por otra, se llevó a cabo la recuperación de determinados autores "heterodoxos", como Góngora o Gracián.

Además de la identificación con el *Volksgeist*, y de los propios valores estéticos que los historiadores encontraban en las obras literarias, también otros criterios, como la adecuación a la religión y a la moral del propio crítico, entran en juego en la configuración del canon nacional. Esta lectura moral de las obras literarias es especialmente importante a lo largo del siglo XIX, y en el siglo XX en aquellos autores de tendencia tradicionalista, lo que explica los reparos de historiadores como Menéndez Pelayo o Cejador hacia obras como la *Celestina* y sus continuaciones, o como la novela naturalista.

No conviene, sin embargo, caer en el error de pensar que sólo los autores tradicionalistas –cuyos juicios éticos y estéticos pueden quedar más lejanos a los actuales– confeccionaban su canon de acuerdo con planteamientos ideológicos: los historiadores liberales, y sobre todo los autores cercanos al institucionismo y a los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX, como Juan Chabás o Ángel Valbuena Prat, enjuiciaban las obras literarias desde posturas ideológicas opuestas, algo que cabe apreciar, por ejemplo, en su valoración de los novelistas decimonónicos: en la actitud poco cálida de Chabás hacia Fernán Caballero o Pereda, por ejemplo, o en la feroz dentellada del casi siempre moderado Valbuena a su contrario ideológico, Cejador.

Obviamente, no todos los historiadores son igual de extremados ni igual de expresos en sus planteamientos ideológicos: en la vertiente tradicionalista, Cejador y Risco son más moderados que Jünemann, y Valbuena y Romera Navarro lo son más que Chabás en la liberal; sin embargo, sería un error creer que dicha moderación equivale a una ausencia de ideología.

9.6.2.- La configuración jerárquica del canon

Los principios que configuran el paradigma historiográfico romántico se mantuvieron, como hemos demostrado, durante todo el siglo XIX; e incluso alcanzaron a condicionar, en mayor o menor medida dependiendo de autores y tendencias, gran parte de la historia literaria del primer tercio del siglo XX. No debe suponerse por ello, sin embargo, que el canon como tal se mantuviera incólume durante todo este tiempo, ni que no se produjeran en él modificaciones de diversos tipos y en diverso grado, como hemos tenido ocasión de ver en diversos apartados del capítulo 8. De hecho, podría

decirse que, salvo el *Quijote* de Miguel de Cervantes, cuyo lugar como centro crítico, estético e incluso ideológico del canon es indiscutible, es difícil encontrar autor alguno cuya posición en el canon no haya variado en algún momento durante el periodo estudiado.

Cabe señalar, en primer lugar, que el canon literario se configura jerárquicamente, con un conjunto de autores y obras ocupando el centro, y el resto en segundo o tercer plano a su alrededor, o incluso fuera del canon en el caso de autores que no alcanzan siquiera a ser mencionados en las historias de la literatura. Entre las obras que durante el siglo XIX ocupan el centro del canon, como queda dicho, se encuentran la épica medieval, la dramaturgia áurea o el *Quijote*; entre las obras y autores de segunda fila, pero muy cercanas al centro, se encuentran, por ejemplo, Tirso de Molina, Francisco de Quevedo o la *Celestina*; más lejos aún, en tercer plano o desdibujándose en sucesivos círculos concéntricos, se sitúan el resto de obras y autores.

Un lugar especial lo ocupan aquellos autores que, aunque aparecen mencionados en las historias de la literatura, lo hacen, al menos durante buena parte del periodo estudiado, como modelos "antinacionales", es decir, como heterodoxos dentro del conjunto de la literatura nacional. Los ejemplos más evidentes de este anti-canon son escritores como Juan de Mena, Góngora y sus seguidores, o los neoclasicistas afrancesados, pero podría incluso situar en él de Garcilaso de la Vega y los demás líricos renacentistas, que en buena parte de las historias estudiadas son considerados como poetas cultos y antinacionales.

9.6.3.- Un canon dúctil

Ahora bien, como ya hemos apuntado, y como se habrá comprobado durante la lectura del capítulo 8, el canon no permanece inmóvil a lo largo de los casi ciento cuarenta años estudiados, sino que se ve sacudido por distintas fuerzas, algunas de ellas internas al quehacer crítico e historiográfico (el descubrimiento de nuevos textos o documentos, o la aparición de nuevas tendencias críticas y epistemológicas), y otras externas a él, como la evolución de las diversas ideologías que se plasman en las obras históricas, o la modificación de los planes y sistemas de estudio que condicionan, sobre todo en el caso de los manuales, la presentación y delimitación del propio canon.

Entre los tipos de movimientos que se han apreciado en el análisis del corpus, los más evidentes son los que suponen la inclusión de un nuevo autor, obra, género o periodo en el canon (así, por ejemplo, cuando comienzan a incluirse los siglos XIX y

XX en las historias de la literatura, o cuando se descubren nuevos textos o autores hasta entonces desconocidos); más raro es el movimiento contrario, es decir, la exclusión del canon de un autor que anteriormente formaba parte de él; si acaso, podría considerarse como un movimiento de exclusión la desaparición, ya durante el siglo XX, de las obras escritas en idiomas distintos del castellano, o de los autores hispano-latinos, hispano-árabes, etc.

Más abundantes, en cambio, son los movimientos producidos dentro del propio canon en cuanto al valor relativo de las obras y autores, y que podríamos identificar con acercamientos y alejamientos del centro del canon. Así, por ejemplo, Herrera experimenta un claro proceso de desplazamiento hacia la periferia a medida que avanza el siglo, mientras que Garcilaso, por el contrario, adquiere una mayor importancia. Un tipo especialmente significativo de esta clase de movimientos se da cuando dos autores compiten por la supremacía en un determinado espacio; es el caso, por ejemplo, de las sucesivas preferencias por Calderón, a comienzos del siglo XIX; por Lope de Vega, a finales del mismo siglo, y nuevamente por Calderón (o más bien, una situación de equilibrio entre ambos) en el primer tercio del XX.

Existe un tercer y último tipo de movimiento, que reviste también unas características especiales: se trata de aquellos movimientos que suponen el paso de un autor de la heterodoxia a la ortodoxia o viceversa; es decir, del anticanon nacional al canon, o al revés. Los ejemplos más evidentes de este tipo de movimientos son las ya mencionadas recuperaciones críticas de Góngora, de Gracián o aun del propio Calderón, llevadas a cabo por una joven generación de escritores y críticos a lo largo de los años 20, y que se manifiesta en las historias de Romera Navarro, Chabás o Valbuena. Otro tanto cabría decir de las opiniones, cada vez más favorables, acerca de autores como Juan de Mena, Leandro Fernández de Moratín o Meléndez Valdés, todos ellos acusados en algún momento de "antinacionales", pero finalmente admitidos de vuelta en la ortodoxia canónica a comienzos del siglo XX.

9.7.- Identidad nacional e historia literaria

El presente estudio ha mostrado, como hemos visto ya en las anteriores conclusiones, cómo la formación del canon nacional español en la historiografía literaria desde 1800 hasta 1939, es un proceso estrechamente relacionado con el surgimiento y evolución, en ese mismo periodo, del nacionalismo español, de signo liberal primero, y diversificado después, a finales de siglo, en distintas variantes, liberales y

tradicionalistas. Dicho nacionalismo, surgido en España, podría argumentarse con Álvarez Junco, después de la llamada Guerra de la Independencia, conllevó la creación de un conjunto de instituciones y mecanismos, entre los que el sistema de educación nacional, lentamente desarrollado a lo largo del siglo XIX, y sobre todo una historiografía nacional *ad hoc*, fueron de la mayor importancia.

Por supuesto, como se ha repetido ya más arriba, este proceso en España no fue único ni independiente en el contexto europeo: no sólo surgen nacionalismos paralelos en otros estados, sino que, lo que es de singular relevancia, el propio nacionalismo español bebe directamente algunos de sus postulados centrales de las propuestas de autores extranjeros, y singularmente de los alemanes, y acepta, al menos inicialmente, la visión que de España proponían escritores como Herder o los hermanos Schlegel.

Estos planteamientos nacionalistas tuvieron un reflejo inmediato en la historiografía en general, y en la historiografía literaria en particular. El principio según el cual la literatura nacional expresa el espíritu del pueblo que la produce garantizaba esta "nacionalización" de los estudios de historia literaria, que se transformaban, de esta manera, en un ejercicio de búsqueda diacrónica de la esencia nacional. España era, además, según los propios románticos, un país especialmente propicio para llevar a cabo tales indagaciones, ya que, defendían, en ella el sentimiento nacional era extraordinariamente fuerte. De esta manera, los rasgos que, nuevamente, los extranjeros habían propuesto para la nación española, se convirtieron, también para los historiadores españoles, en los ejes que habían de guiar su labor, y condicionaron la lectura que durante todo el siglo XIX se realizó de las obras literarias hispánicas.

El influjo del nacionalismo español no desapareció con el tránsito al siglo XX; si acaso, se diversificó con la aparición de, al menos, dos variantes distintas, reflejadas igualmente en la historiografía de la época: una variante tradicionalista, que arrastraba una mayor influencia de los planteamientos románticos y de la moral católica, y una liberal, más reticente con respecto al principio del *Volksgeist* y más propensa a aceptar la interrelación entre literaturas, pero igualmente heredera de la historiografía decimonónica en una parte sustancial de la configuración de su canon y de su narrativa.

En definitiva, el presente estudio ha mostrado que, además de posibles valoraciones estéticas o artísticas, la creación diacrónica del canon literario español no es en absoluto independiente de consideraciones ideológicas, y que, de entre las influencias que confluyen en su nacimiento y en su progresiva configuración, la del

naciente nacionalismo español, en sus distintas versiones, es sin duda alguna una de las que más contribuye a dibujar la narrativa de la historia literaria hispánica.

9B.- Conclusions

9.1.- A new literary historiography (1800-1939)

19th-century literary historiography, inspired by the ideas of the German Romantic movement, meant a revolution, as we have proved in the current study, in relation to the work of Neoclassical critics and literary historians in all the aspects that concur on said historiographical work: the conception of the historiographical work itself, which abandons encyclopaedic models to openly embrace a narrative form; its implicit, and sometimes explicit definition of literature as a "fine object created with words", as opposed to a more extended view of literature shared by the Neoclassics; but above all, as we have seen, the division of the world into individual, "limited and sovereign" nations, to use Benedict Anderson's (1993) words, as a supposedly obvious and natural boundary for its studies. Of special significance, specifically for Romantic literary studies, was the "expressionist" principle (term coined by Isaiah Berlin, 2000), a legacy of Herder adopted in the first place by the Schlegel brothers and later by other critics and historians: the idea that literary works express the spirit of the people, and that therefore it is the historian's work to track the past in search of those works, writers, genres or periods of time in which this connection between literature and nation has been most intense.

All these principles were rapidly put into practice in Spanish literature, a literature the German Romantics themselves had chosen as specially fit for their purposes due to its strong national essence (that was the case, for instance, with the Schlegel brothers). Likewise, it was foreign writers (Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi, Ferdinand Wolf, George Ticknor and Adolf Friedrich von Schack) who first began writing histories of Spanish literature in its modern, narrative and national sense; on the other hand, Romantic principles were adopted by Spanish authors such as Agustín Durán, Gil de Zárate or José Amador de los Ríos, who accepted, almost in its entirety, the vision of their own country and literature drawn by foreign historians.

The Romantic historiographical tendency dominated the whole 19th century: the general principles became established and can be traced both in histories and teaching handbooks of the period, as we have seen in section 6.3. It is only at the close of the century that a weakening of the Romantic paradigm began to be noticeable, due to the introduction of new Positivist methods, and a certain devaluation of the *Volksgeist*

theory as the basic articulator of historiographical work; this devaluation became apparent with James Fitzmaurice-Kelly's history, published precisely at the turn of the century, and can also be traced in Marcelino Menéndez Pelayo's rejection to use the vague term "spirit of the people".

Thus, at the beginning of the 20th century, 19th-century notions are already being called into question, although they have not lost their influence completely. Two different lines, in which ideology and aesthetics are intertwined, appear then in Spanish literary historiography: the first one, following the guidelines established by Catholicism and Traditionalism, and represented by authors such as Cejador y Frauca, Father Risco and Guillermo Jüneman, tends to maintain the Romantic vision of Spanish history and literature, giving greater importance to writers and genres also preferred by the Romantics and insisting on carrying out a moral and religious assessment of literary works as well as, or instead of, an aesthetic one; the second line, liberal and close to "regeneracionismo" and "institucionismo" in general (either personally or ideologically), shows an even more pronounced reduction in Romantic and nationalist elements, recovers authors who were reviled during the previous century, and was more open to the effect of foreign influences in Spanish literature, which were the topic of a new discipline, "Spanish literature compared to foreign literature", local expression of the new European comparative spirit of the first decades of the century. Historians such as Juan Chabás, Miguel Romera Navarro and Ángel Valbuena Prat belong to this second group, as well as, although from a different approach, Ramón Menéndez Pidal, whose opinion would prevail during the first third of the 20th century, particularly in the field of research related to Spanish medieval literature.

In the creation and evolution process of national literary historiography, teaching handbooks play a double role: on the one hand, handbooks are used to reassert, sometimes in a simplified and vulgar version, the main lines and tendencies of dominant literary criticism without adding new or original elements to them; on the other hand, they are useful to disseminate those ideas about the nation and its literature to a broader public by means of an education designed for that purpose. Thus, literary history, as a genre, and its popularised handbook version, are subordinated, as we will insist on further below, to the dominant nationalism, born in the first decades of the 19th century; developed in its liberal trend through said century, and diversified later at the beginning of the 20th century in at least two versions–the traditionalist one and the liberal one–, until it culminated in an armed conflict, namely, the Spanish Civil War.

9.2.- A new concept of literature

The Romantic revolution we have just described entailed a change, as we have seen in section 7.3., in the definition of literature, which was obviously one of the external boundaries of the object of study of literary historians: in said section we saw how the Neoclassic concept of literature (which included all written productions, both *belles lettres* and scientific writings) was reduced to a more limited concept, one which roughly coincides with what the Neoclassics precisely called *belles lettres*: all verbal productions containing an aesthetic element. This materialised in the inclusion of epic, lyrical, and dramatic genres, as well as other more peripheral genres such as history, oratory and certain didactic genres, especially literary criticism, excluding however scientific writings. We have also seen that once this definition was formulated, it was barely changed during the whole period of study, except for the inclusion of critics and philologists at the turn of the century.

Nevertheless, this was obviously not the only alteration to occur around the conception and interpretation of literature in the transit from the 18th to the 19th century: the subordination of literary criticism and history to a nationalist approach entails, as we have proved in the previous section, the creation of a new concept, that of "national literature", i.e. the collection of works which is in connection with the spirit of the nation. As shown in that section and in those dealing with medieval epic (8.1.) and the theatre of the Golden Age (8.5.) for instance, there is an almost constant identification of said "national literature" with popular literature, which is considered to be closer to the real spirit of the people, or, in a slightly different version, to the literature produced when the popular and the cultured are combined. This particular significance of the popular–privileged manifestation of the *Volksgeist*–is also maintained throughout the whole 19th century, and only disappears in some early 20th-century literary histories, in which even though the popular genres are still highly valued, the theoretical discourse regarding their special "nationality" has disappeared.

On the other hand, Romantic criticism vigorously denied the 18th-century belief in the existence of absolute rules to assess literary works, or rather, their belief in the identification of these rules with those inherited by classic Greeks and Romans and re-updated by Neoclassic critics. However, 19th- and early 20th-century historians believed in the existence of some–vague and undefined–rules in art that must be observed, but which do not match up with those previously mentioned, since these reflected higher

demands, such as fidelity to the spirit of the nation. In any case, the assessment of specific works and authors is strongly biased by the ideological views supported by historians, despite their belief (as we have seen in the examples mentioned above of Schack and Romera Navarro) in the objectivity and neutrality of their assessments.

9.3.- A new concept of history

This change of paradigm, which affected the definitions of literature and nation, also involved a transformation in the idea of history, in the way the own work, the object and the result of history in general, and of literary history in particular, were conceived. As we have seen in section 7.4., this transformation resulted, broadly speaking, in the establishment of a historical narrative model, in opposition to 18th-century models, which tended more towards the encyclopaedic, the apologetic and the taxonomic (such was the case for instance of the Abate Juan Andrés and the Rodríguez Mohedano brothers).

Nevertheless, this tendency towards the narrative coexisted in the period analysed here with a contrasting impulse to classify works in genres, and which sometimes prevailed over narration (that was the case for Gil de Zárate) and other times depended on it (as in the case of Hurtado and Palencia). Faced with this dilemma, there is certainly no shortage of halfway options, in which the taxonomic and the chronological are intertwined, and it is possible to find some extreme examples–the most remarkable being Cejador y Frauca's history–where the temporal succession is imposed as the only and absolute criterion, thus destroying the intra-genre relationships in the presentation of the literary works.

On the other hand, the way historians present and conceptualise their work, the tasks that must be carried out when creating them, has also been analysed. We have seen that the vision of literary history is broad and varied, but that, using Menéndez Pelayo's words, it basically consists of a mixture of aesthetic criticism and historical contextualisation. Consequently, the following aspects or skills appear to be demanded of literary history: history *tout court*, cultural history, philology or textual criticism, and literary criticism or comparative literature, although all these features do not always appear in all the analysed texts nor with the same importance.

Finally, it has also been proved that most authors link their historiographical work with a pedagogical purpose that goes beyond the mere erudite teaching of writers and works, so that they reach the field of a literary, moral and national education in a

theoretical level and sometimes in a practical level too. Literary history therefore turns into a conscious nationalising tool, as well as a tool to train the literary taste of "the youth", so often mentioned: not only does it review the past, but it also tries to modify the present and the future, an orientation that the historians themselves supported and reasserted.

9.4.- A periodization adapted to the new paradigms

The development of a new narrative for the national literary history did not entail significant modifications as regards the division into periods; in this respect there is, however, a wide variety in all the literary histories analysed. Most authors maintain a similar narrative pattern, with the Middle Ages as the starting point, the 16th and 17th centuries (with slight differences, as we will recall straightaway) as the Golden Age of Spanish literature, the last third of the 17th century and the 18th century as periods of decadence, and the 19th and 20th centuries as periods of restoration in Spanish literature.

Nonetheless, the internal division of each of these big periods, and even their exact chronological boundaries, change from one author to another: some writers base their periodization on reigns (such is the case of Fitzmaurice-Kelly), others on centuries (*grosso modo*, Gil de Zárate and Fernández Espino), and yet others on mixed subdivisions –the most frequently found– which alternatively use centuries, reigns or the names of the most significant writers ("Lope de Vega's time", etc.) to establish their minor periods (that was the case, for instance, with Schacks's history).

Anyway, as we have already pointed out, the assessment of the bigger periods in history (Middel Ages, Golden Age, 18th and 19th centuries) is in general constant. In this sense, historians tend to see the Middle Ages as the time when the Spanish literature was shaped and acquired its predominant features. In fact, as we have seen in detail, the Middle Ages are the period in which one of the genres privileged by Romantic historiography developed: epic poetry, be it in the form of a *chanson de geste* or in the form of a "romance" (epic and lyrical ballad). In any case, this first stage is usually described as a slow progression towards the first peak in Spanish literary history: the Golden Age.

We have also seen, in section 7.5.2.2., how the concept of Golden Age evolved throughout the whole period analysed in this study: at the beginning of the 19th century, the Golden Age was identified with the Renaissance period, which is a sign of continuity with Neoclassical historiography, based mainly on the development of lyrical

poetry during said period; later, attracted by the huge prestige of the national theatre of the 17th century, the term was expanded until it became the "Golden Ages", in the plural form, spanning both the Renaissance and the Baroque periods. Thus, writers like Cervantes, Lope de Vega or Calderón became the main attraction poles of Spanish literary historiography, even giving name to a period of time (no other author will ever achieve such a thing), and conditioning the generations of writers that surrounded them through expressions such as "predecessors", "contemporaries" and "followers".

The last third of the 17th century, however, was a century of decadence even for Romantic critics, especially as regards the lyrical genre, affected by the "bad taste" of "Culteranism". The same could be said about the 18th century, virtually ignored by the historiography of this time, for at the very best it is considered a century of transition between the climax of Spanish literature and the promising recovery of the 19th century. Indeed, those historians who include an analysis of 19th- and 20th-century Spanish literature describe it in generally positive terms, sometimes even identifying it, due to the level achieved by some literary genres, with the Golden Age.

It is important to point out that this periodization, just like the analysis of specific works, is born out of the application of Romantic and nationalist principles to Spanish literature: it is not mere chance that the periods considered prosperous are those in which the so-called "national" genres–the epic, the national theatre, the Romantic drama–are developed, whereas those periods of time in which this national tradition is betrayed–the 16th and 18th centuries–lose weight in the composition of the national canon after the introduction of Romanticism in Spain.

9.5.- The new concept of nation and its effect on literary historiography

9.5.1.- The limits of Spanishness

After examining the literary histories and the teaching handbooks written in the analysed period, we have discovered that there are opposed tendencies as far as the definition of "Spanishness" is concerned in the literary histories written during the 19th century. With regard to the chronological aspect, there is a major tendency (exemplified mainly by Amador de los Ríos and, to a lesser degree, by Menéndez Pelayo and Fitzmaurice-Kelly) according to which the Spanish nation has existed since Antiquity and, therefore, Latin, Arabic and Hebrew writers prior to the birth of Peninsular "romances" can be called "Spanish"; the other tendency, however, defended the idea that the birth of the Spanish nation, and therefore of the Spanish literature, took place

only with the appearance, in the Christian reigns of the North during the "Reconquista", of the "Castilian" language, or at least the Romance dialects (this was the option adopted by the majority of 19th century historians: Bouterwek, Sismondi, Ticknor, Schack…). As we have seen, this tendency towards reduction became predominant as the century went on, and it was certainly a constant feature in writers of the first third of the 20th century.

Something similar can be noticed when considering the geographic, linguistic and cultural boundaries given to Spanish literature: two opposite trends can be traced in literary histories which are related (although with some small but significant differences) to the two tendencies we have just mentioned as regards chronology. The first trend considers "Spanish" any work of art produced in the Iberian Peninsula, no matter the culture it comes from or the language it is in (this is the case, once again, with Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo or even Ticknor, who devotes certain chapters to the Peninsular literatures different from Castilian); the second trend, on the other hand, identifies Spanishness directly and totally with Castille (this identification is the one found, again, in most analysed literary histories and handbooks, with greater frequency as the century draws on).

There is a clear evolution in both the chronological and lingustic cases towards an almost complete predominance of a tendency to reduction during the 19th century and their acceptance as natural at the beginning of the 20th (also due partly to the influence exerted by Menéndez Pidal). Although the first Spanish philologists and historians–Amador de los Ríos, Menéndez Pidal–, as we have seen, defended a broader concept of Spanish literature, the influence of the tradition, begun by foreign historians, led to the generalised–and barely argued–assumption that Spanish literature is fundamentally, if not uniquely, Castilian literature, and that the rest of Peninsular literatures orbit around it, quite like dispensable or strange small satellites.

9.5.2.- The *Volksgeist* as a historical object

The influence of foreign Romantic critics and historians can also be traced in the definition of the Spanish *Volksgeist*. The idea that, first of all, a number of essential and intemporal features can be assigned to the Spanish nation and that, secondly, it is also possible and necessary to track these features through national literary history, is a Romantic idea that is the basis of the whole analysed literary history, or at least of the history written in the 19th century.

The description of the Spanish people offered by the first Romantics, as we have seen in section 7.2.3., focused on three essential characteristics: religiousness, chivalry and Orientalism, the roots of which, Romantic critics believed, could be found in the origin of the nation itself, in the battle against Muslim invaders in the so-called "Reconquista". These features, which appear already in the first histories by Bouterwek and Sismondi, were accepted and adopted as their own by the Spaniards themselves (Gil de Zárate, for instance), with the exception of the third element, Orientalism, which was a commonplace generally accepted in the first half of the 19th century, but was later rejected, both by Spanish and foreign historians, so that at the beginning of the 20th century it was no longer used as part of the prototypical characteristics of the Spaniards and their literature.

An alternative characterisation of Spanish *Volksgeist* suggested by Menéndez Pidal, and based on his analysis of Castilian medieval literature, also achieved a certain success and was followed–either on its own or combined with the Romantic prototype– by some historians of the first third of the 20th century, such as Hurtado and Palencia; others, however, chose to delete this kind of general depiction in their works (such was the case of Romera Navarro or Valbuena Prat), which undoubtedly was a manifestation of the change in the historiographical paradigm–although it did not bring, as we have pointed out and saw in chapter 8 of this study, a radical revolution in the way Spanish literary history was represented.

All things considered, a similar phenomenon can be noticed in the three aspects of Spanish literary history that have been examined: in the passage from the Enlightenment to Romanticism, the first historians–mainly the Germans–proposed a particular definition of the Spanish nation with regard to its chronological, linguistic and geographical sense and to its relationship with a certain national character. Some of the elements of this Romantic definition were rejected or answered to (Orientalism, the reduction in chronological and geographical terms…), but, as the century goes on, a tendency to explicitly or implicitity accept them is consolidated, focusing the study of Spanish literary history on Castille and its literature, and on a certain point of view– created by foreigners, as we have shown–of Spanishness.

When the Spanish Civil War broke out, some historians showed that they had already overcome or rejected those ideas by deleting or minimising the significance of the *Volksgeist*'s influence in literature; however the tracks of a century and a half of philology are still visible in them for, all in all, they start from definitions of

Spanishness inherited, in the majority of cases, from a Romantic view of the world, although they do not state it clearly in their writings or even, although they might not be completely aware of it.

9.6.- The selection of the canon

9.6.1.- Selection and assessment criteria

After describing some of the key elements in the configuration of Spanish literary history (i.e. the concept of "history", "literature" and "national"), as well as the division of its object into periods, with its variations through the years comprised in this study, we have proceeded to analyse the reception of some of the most significant milestones of Spanish literary history during the 19th and beginning of the 20th centuries. This has allowed us to observe the variations and modifications, as well as the continuities in the critical reception of these authors, works, genres and periods, and we have been able to perceive, diachronically, the formation process of the national canon, from the birth of modern literary history, until the instauration of the Francoist regime, which developed its own historiographical coordinates.

Firstly, we have confirmed that Romantic criticism privileged some genres over others, giving the first ones a much higher significance in the canon. Some of these privileged genres include medieval epic poetry (the *chanson de geste*, but mainly the "romances", at least until Menéndez Pidal reassessed the long epic poems as the true original Castilian poetry of the Middle Ages), or Golden Age theatre, arranged around the figures of Lope de Vega and Calderón de la Barca. Both of these genres were appreciated, in the first place, by foreign Romantic critics and historians such as Herder or the Schlegel bothers, and then sustained their status until the 20th century, when they were joined in the centre of the canon by other works and authors that had gained prestige with the turn of the century (i.e. the Renaissance or Baroque lyrical poets).

Evidently, this selection of genres is not arbitrary: as we have seen above, one of the main objectives or Romantic literary historiography was to find the truly "national" literature–that is, the one that is closest to the national spirit–; with this objective in mind, popular literature (represented, for example, by the "romances") was highlighted as the most significant in Spanish literary history, while in other genres, such as the Golden Age drama, the critics saw the prefect fusion of both popular and erudite literatures (a combination that produces, so they said, national poetry). All these literary works–the popular and the national–were, moreover, the true expression of the Spanish

soul, with the values that, according to the Romantic descripton, characterised it: chivalry, a high sense of honour, religiousness…

This apotheosis of popular literature meant, obviously, a decrease in the attention and value given to erudite authors, and most of all to those whose inspiration or style came from abroad–such as the Renaissance lyrical poets, who took the Italians as models, or the 18th-century Neoclassics, deeply influenced by the French ideas and poets. Even if some ability was conceded to those authors (as was the case with Juan de Mena or Garcilaso, for example), they were denied the greatest poetic gift of all: that of nationality. This damaged severely their position in the literary canon, at least until the 20th century, when, on the one hand, the relationships between different national literatures was again acknowledged, and, on the other hand, the poetics of esoterism (such as those of Góngora or Gracián) were rediscovered by critics, writers and historians.

The identification with the *Volksgeist* and with the aesthetic and spiritual values that historians considered more "national" was, then, the main way of entering the canon, and also of getting closer to its centre; there were, however, other criteria that help explain the position of the authors, periods and genres within the canon: ideological and moral considerations can condition the literary canon, especially during the 19th century. This can explain, for example, Menéndez Pelayo's reluctance towards *La Celestina* and its continuations and imitations, or against the Naturalist novel of the late 19th century.

We should not, however, be mistaken and think that only traditionalist historians–whose ideas may seem more distant from a contemporary perspective–wrote their histories from an ideologically biased point of view: liberal critics–and even more so the critics close to "institucionismo", such as Juan Chabás and Valbuena Prat–also designed their narratives with their own ideology as a starting point; this is especially noticeable in their depiction of right-wing writers, such as Fernán Caballero, Pereda, or even Julio Cejador himself, who received one of the most bitter attacks from Valbuena Prat, who was usually very moderate in all his opinions.

It is obvious, however, that not all historians are equally extreme when including their ideological principles in their literary histories and their canon: in the traditionalist trend, Cejador and Risco are much more temperate than Jünemann, whereas in the liberal side, Ángel Valbuena and Miguel Romera Navarro are less aggressive than

Chabás. It would be dangerous, however, to mistake that ideological moderation with a total absence of ideology.

9.6.2.- The hierarchical configuration of the canon

The principles that conditioned the Romantic historiography were maintained, as we have just seen, during all the 19th century, and they even influenced, to a greater or lesser extent, the histories of Spanish literature written in the first third of the 20th century. This does not mean, however, that the canon stood still for these 140 years, or that there were no modifications in that period. In fact, with the exception of Miguel de Cervantes's *Don Quixote*, whose position as the critical, aesthetical and ideological centre of the canon is undisputed, it is difficult, if not impossible, to find a single author whose position in the canon had not changed in one way or the other during this time.

It is important to notice, first of all, that the literary canon is indeed organised hierarchically, or as a system of concentric circles, with a small group of authors and works in the centre, and the rest of them displayed in a second or third level, or even outside the canon in the case of those writers who are not even mentioned in the histories of Spanish literature. As we have just mentioned, Cervantes is undisputably situated at the very heart of that system, together with Golden Age theatre or medieval epic poetry; other authors, such as Tirso de Molina, Francisco de Quevedo or the author of *La Celestina*, are placed a bit further on from it, but in the second level of importance nevertheless; even further, in a third degree or even in successive circles towards the periphery, we find the rest of writers, genres and works.

There is a singularity that is well worth noticing amongst these concentric circles that constitute the canon: some authors are consistent in their appearances in the literary histories, but only as antinational or "heterodox" writers, like models that should be avoided because they do not represent the real Spanish *Volksgeist*. The most evident example of such an "anti-canon" are Juan de Mena, Góngora and his fellow "Culteranists", and the 18th century Neoclassical writers; but it is possible to say that even Garcilaso de la Vega and the rest of the lyrical potes of the Renaissance once belonged to these circles of unorthodoxy.

9.6.3.- A ductile canon

As we have seen in section 8 of this study, the Spanish literary canon did not remain unmoved or unquestioned throughout the 140 years that we have analysed: it

was shaken by a number of forces, some of them internal to the critical and historiographical work (i.e. the discovery of new documents, or the new tendencies in science or literary criticism), and some of them external to it (the development of new ideological trends or the reformation of the education, to name just two of the most obvious examples). All these forces provoked frequent movements in the boundaries and the hierarchical configuration of the canon.

The most obvious movements are those in which a new author, work, genre or period is included in the canon; this is, for example, the case of the 19th- and 20th-century literatures, when they are first treated as historical objects in the histories written after 1850. The opposite movement–that is to say, the exclusion from the canon of an author who was previously included–is more rare: it could be argued, however, that this was the case of all the Latin, Arabic and Hebrew writers who disappeared almost completely from Spanish literary history at the beginning of the 20th century.

Movements within the canon, affecting the relative value awarded to works and authors, are, on the other hand, much more common: they could be described as movements towards the centre of the canon, or towards its periphery. A clear example of this second type is the case of Herrera, who was considered one of the main lyrical poets of the Renaissance during the 19th century, but was displaced by Garcilaso in the preferences of 20th-century critics. A specific and highly interesting subtype within this category is the opposition between two (or more) authors who compete for the centre of the canon in a particular genre or period. The most obvious example would be, in this case, the successive preference for Calderón de la Barca and Lope de Vega during the 19th century.

There's a third and last type of movement, which is different from the previous ones: it refers to the writers we classified as "heterodox", and the possibility of their transition from the anti-canon to the canon, or *vice versa*. There are very clear examples of this kind of movements in Spanish literary history, such as the critical recoveries of Góngora, Gracián or even Calderón, which occurred when a new generation of writers and critics (Romera Navarro and Valbuena Prat amongst them) offered new readings on those authors during the 1920s. Similar changes in the critical assessment, although probably less radical, can be found in the cases of other authors, such as Juan de Mena, Leandro Fernández de Moratín or Meléndez Valdés, all of whom were at some point considered "not national"–when not "antinational"–, but were finally accepted into the literary canon by the end of the first third of the 20th century.

9.7.- National identity and literary history

This research work has shown, as we have also seen in the conclusions above, that the formation of the Spanish literary canon between 1800 and 1939 is a process that is closely linked to the birth and evolution, in that same period, of Spanish national identity, with a liberal manifestation at first, which later diversified into at least two different trends: the liberal one and the traditionalist one. Said nationalism, which appeared in Spain–as Álvarez Junco argues–after the Spanish War of Independence, entailed the creation of a number of institutions and social mechanisms, such as a national education or a historiography designed *ad hoc* for the new identity.

Evidently, as we have seen above, this was not an isolated process exclusive to Spain, or independent from its European context: not only were similar nationalisms appearing in other countries, but, more importantly, the Spanish nationalism itself was directly inspired by the proposals of foreign authors–especially the Germans–, and the Spaniards themselves accepted, at first at least, the vision of Spain that writers such as Herder or the Schlegel brothers were offering. These nationalist principles were immediately assumed by history in general, and by literary history in particular. Herder's idea that a national literature expresses the spirit of the people who produce it, guaranteed this "nationalisation" of literary history, which was thus transformed into an exercise of diachronic search for the national essence. Furthermore, according to Romantic critics, Spain was especially suitable for this kind of inquiries, since, in their opinion, its *Volksgeist* was extraordinarily strong. Later, the features that foreign historians had drawn for the Spanish nation also became the key historiographical elements for the Spaniards themselves, conditioning the reading of their own literature.

This influence of Spanish nationalism on literary criticism did not fade at the beginning of the 20th century; it was, if anything, divided into different versions, which got their distinct reflections in the histories of Spanish literature written at that time: a traditionalist version, which was closer to Romantic principles and to a Catholic morality, and a liberal one, reluctant to accept the idea of a national character and more open to pan-European relations, but which was, in any case, also an heir of the 19th century in a significant part of its canonical and narrative configuration.

In conclusion, this study has proved that, apart from aesthetical or artistic considerations, the diachronic definition of the Spanish literary canon is not, in any way, independent from ideological influences, and that, amongst the forces that

converge in its birth and development, the nascent Spanish nationalism, in its different versions, is without a doubt one of the most determining factors for the configuration of the history of Spanish literature.

10.- Bibliografía

10.1.- Bibliografía primaria:

-ALONSO CORTÉS, Narciso (1930): *Resumen de Historia de la literatura española. Libro adaptado estrictamente al cuestionario oficial*, Valladolid, Imprenta del Colegio Santiago, 2ª ed.

-AMADOR DE LOS RÍOS, José (1861-5): *Historia Crítica de la Literatura Española* (ed. facsímil), Gredos, Madrid, 1969.

-ANDRÉS, Juan (1782-1806): *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, trad. de Carlos Andrés, ed. de Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera, Verbum, Madrid, 1997.

-ARPA Y LÓPEZ, Salvador (1889): *Historia compendiada de la literatura española*, Estudio Tipográfico "Sucesores de Rivadeneira" , Madrid.

-BÖHL DE FABER, Nicolás (1814): "Reflexiones de Schlegel sobre el teatro, traducidas del Alemán", *El Mercurio Gaditano*, n.º 121.

--- --- (1821): *Floresta de Rimas antiguas castellanas*, Hamburgo.

-BOUTEWERK, Friedrich (1829): *Historia de la Literatura Española*, Verbum, Madrid, 2002.

--- --- (1847): *History of Spanish Literature*, trad. de Thomasina Ross, David Bogue, Londres.

-CEJADOR, Julio (1915-22): *Historia de la Lengua y Literatura castellana*, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.

-CHABÁS, Juan (1933): *Historia de la Literatura Española* (edición ilustrada con numerosas fotografías en láminas fuera de texto), Ediciones Populares Iberia, Madrid.

-DÉNIZ, Domingo (1853): *Nociones de literatura española desde su origen hasta el siglo décimoctavo. Publícanse como grata lectura, para infundir a los jóvenes alumnos, que frecuentan los institutos y los colegios, el gusto a la literatura nacional*, Imprenta de J. Martín Alegría, Madrid.

-DURÁN, Agustín (1828): *Discurso sobre el influjo de la crítica en la decadencia del teatro español* (ed. de D. L. Shaw), Ágora, Málaga, 1994.

--- --- (1849-51): *Romancero General o Colección de Romances Castellanos anteriores al siglo XVIII*, Bibioteca de Autores Españoles, Madrid, 1945 (reimpresión de la segunda edición).

-FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1830-1): *Orígenes del teatro español*, Kier, Buenos Aires, 1946.

-FERNÁNDEZ ESPINO, José (1871): *Curso histórico-crítico de la literatura española*, imprenta y librería, calle las Sierpes, Sevilla.

-FILLOL, José Vicente (1861): *Sumario de las lecciones de un curso de literatura general y principalmente española, con sujeción al programa mandado observar por la Dirección general de Instrucción pública en 1º de Agosto de 1846*, J. Domenech, Valencia, 1872 (3ª ed.).

-FITZMAURICE-KELLY, James (1898): *Historia de la Literatura Española*, *desde los orígenes hasta el año 1900, Traducido del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín y un estudio preliminar por Marcelino Menendez y Pelayo*, Ediciones de La España Moderna, Madrid, 1901.

-GARCÍA AL-DEGUER, Juan y GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo (1889): *Curso de literatura española desde el nacimiento de la lengua hasta nuestros días. Apuntes crítico-biográficos y trozos selectos*, Agustín Jubera, Madrid.

-GIL DE ZARATE, Antonio (1844): *Resumen histórico de la literatura española*, Madrid, Boix, 3 vols.

-JÜNEMANN, Guillermo (1913): *Historia de la literatura española y antología de la misma*, Herder editores, Friburgo de Brisgovia.

-HURTADO Y J. DE LA SERNA, Juan y GONZÁLEZ DE PALENCIA, Ángel (1921): *Historia de la Literatura Española*, Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid.

--- --- (1925) *Historia de la Literatura Española*, Tipología de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid (2ª ed.).

-LLAMPILLAS, Francisco Xavier (1789): *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*, Madrid, Pedro Marín, 7 vols.

-MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1874): "Cervantes considerado como poeta", *Miscelánea Científica y Literaria*, 23 de abril y 1.º de mayo do 1874, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1874a): "Obras inéditas de Cervantes", en *Miscelánea Científica y Literaria*, junio-septiembre 1874, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1877): "Horacio en España", en *Bibliografía hispano-latina clásica*, vol. IV, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1878): "Programa de literatura española", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1878a): "Disertaciones y juicios literarios", *Revista Europea*, año V, vol. XII, págs. 186-190, en *Varia*, vol. II, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1880-2): *Historia de los heterodoxos españoles*, 8 vols., *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1881): *Calderón y su teatro*, en *Escritos y Discursos de crítica historia y literaria,* vol. III, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1881a): "La poesía mística en España" (Discurso de ingreso en la Real Academia Española), *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1881b): "Brindis del Retiro", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1882a): "*El sabor de la tierruca*", en *La Ilustración Española*, 8 de agosto de 1882, en *Varia*, vol. II, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1883): Prólogo a *Enrique Heine. Poemas y Fantasías, traducido en verso castellano por José J. Herrero*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1883a): Carta de Marcelino Menéndez Pelayo a Gumersindo Laverde, 2 de abril de 1883, en *Epistolario*, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1883-91): *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 vols., *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1884): "Prólogo" a las *Obras completas* de José María Pereda, en *Escritos y Discursos de crítica historia y literaria,* vol. VI, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1885): Carta de don Marcelino Menéndez Pelayo a Leopoldo Alas *Clarín*, 23 de febrero de 1885, en *Epistolario*, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1886): Prólogo a la 2ª edición de *San Francisco de Asís* de Emilia Pardo Bazán, en *Escritos y Discursos de crítica historia y literaria,* vol. V, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1887): "Estudio crítico sobre Calderón", introducción a *Teatro Selecto de Calderón de la Barca*, tomo XXXVI de la Biblioteca Clásica, en *Escritos y Discursos de crítica historia y literaria,* vol. III, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1890-1908): *Antología de poetas líricos castellanos*, 10 vols., *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1890-1913): *Obras de Lope de Vega*, 15 vols. (en la "Edición Nacional" *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, 6 vols.), *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1897): "Don Benito Pérez Galdós" (Discurso leído en la Real Academia en la recepción de Benito Pérez Galdós, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. V, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1898): "*Leyenda de los Infantes de Lara*, por Menéndez Pidal", *Revista «La España Moderna»*, vol. I, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1901): Prólogo a Jaime Fitzmaurice-Kelly: *Historia de la literatura española*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol I, en *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1902): "La primitiva poesía heroica" (Discurso leído en la Real Academia en la recepción de Ramón Menéndez Pidal), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1904): "Interpretaciones del *Quijote*" (Discurso leído en la Real Academia en la recepción de José María Asensio), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1905): "Cultura literaria de Miguel de Cervantes y elaboración del *Quijote*" (Discurso pronunciado en el Paraninfo de la Universidad Central en la solemne fiesta de 8 de mayo de 1905), en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1905): Prólogo a *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Compuesto por el Licenciado Alonso de Avellaneda*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. I, en *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1905-1915): *Orígenes de la novela*, 4 vols., *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1910): Prólogo a Blanca de los Ríos: *Del Siglo de Oro*, en *Escritos y Discursos de crítica historia y literaria,* vol. III, *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

--- --- (1952-3): *Biblioteca de traductores españoles*, 4 vols, en *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999.

-MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1896): *La leyenda de los Infantes de Lara*, Espasa Calpe, Madrid, 1971.

--- --- (1902-4): "*El Condenado por Desconfiado* de Tirso de Molina" en *Estudios Literarios*, Buenos Aires, Madrid, 1938.

--- --- (1908-11): *Cantar de Mío Cid: Texto, Vocabulario y Gramática*, Imprenta de Bailly-Bailliere e Hijos, Madrid.

--- --- (1909a): *La Epopeya castellana a través de la literatura española*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1945.

--- --- (1909b): "El romancero español", en *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.

--- --- (ed.) (1913): *Poema de Mío Cid*, La Lectura, Madrid.

--- --- (1914-16): "Poesía popular y romancero", en *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid.

--- --- (1918): "Algunos caracteres primordiales de la literatura española", *Bulletin Hispanique*, XX, pp. 205-232.

--- --- (1919): *Discurso acerca de la primitiva poesía lírica española leído en la inauguración del curso de 1919-20 por Ramón Menéndez Pidal*, Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, Madrid.

--- --- (1920-1): "Un aspecto en la elaboración del *Quijote*", en *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid, 1957.

--- --- (1922): "Poesía tradicional y poesía popular en la literatura española", en *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.

--- --- (1927): "Romances y baladas", en *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid, 1973.

--- --- (1929): *La España del Cid*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1939.

--- --- (1934): *Historia y epopeya*, Casa Hernando, Madrid.

--- --- (1935): "Lope de Vega. El *Arte Nuevo* y la *Nueva Biografía*", en *Estudios Literarios*, Espasa Calpe, Buenos Aires/Madrid, 1938.

--- --- (1937): *Del honor en el teatro español*, Almacenes Generales de Papel, Barcelona, 1971.

--- --- (1938): *Estudios Literarios*, Espasa Calpe, Buenos Aires/Madrid.

--- --- (1948a): *Tres poetas primitivos*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

--- --- (1948b): "Cervantes y el ideal caballeresco", en *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid, 1957.

--- --- (1949): "Algunos caracteres primordiales de la literatura española", introducción a Guillermo Díaz-Plaja: *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona.

--- --- (1951a): *Los españoles en la historia y en la literatura*, Espasa Calpe, Madrid.

--- --- (1951b): *De primitiva lírica española y antigua épica*, Espasa Calpe, Buenos Aires.

--- --- (1953): *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*, Espasa Calpe, Madrid, 2 vols.

--- --- (1957): *Mis páginas preferidas*, Gredos, Madrid.

--- --- (1973): *Estudios sobre el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid.

--- --- (1980): *Reliquias de la épica acompañadas de Epopeya y Romancero I*, Gredos, Madrid.

--- --- (1992): *La épica medieval española, desde sus orígenes hasta su disolución en el Romancero*, Espasa Calpe, Madrid.

-MORA, José Joaquín (1814): "Crítica a las Reflexiones de Schlegel sobre el teatro insertas en nuestro número 121", *El Mercurio Gaditano*, n.º 127.

-PFANDL, Ludwig (1933): *Historia de la literatura nacional en la edad de oro* (trad. de Jorge Rubio Balaguer), Sucesores de Juan Gili, Barcelona.

-REDONDO, Tomás H. (1929): *Lecciones de Literatura española comparada con la extranjera. Adaptadas al cuestionario oficial vigente*, Artes Gráficas Granadinas, Granada, 4ª ed.

-REVILLA, Manuel de, y ALCÁNTARA GARCÍA Pedro (1872): *Principios generales de literatura e Historia de la Literatura Española*, Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo, Madrid, 1877 (2ª ed), 2 vols.

-RISCO, Alberto (1927): *Historia de la literatura española (y universal)*, Razón y Fé, Madrid, 6ª ed.

-RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis (1892): *Compendio de historia de la literatura española*, Imp. y Lib. de Francisco Núñez, Salamanca.

-RODRÍGUEZ MOHEDANO, PP. Pedro y Rafael. (1766-1791): *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días, origen progresos, decadencia y restauración de la literatura española; de los tiempos primitivos de los Phenicios, de los Cartagineses, de los Romanos, de los Godos, de los Árabes, y de los Reyes Cathólicos. Con las vidas de los hombres sabios de esta Nación; juicio crítico de sus obras; Extractos y Apologías de algunas de ellas: Disertaciones Históricas y Críticas sobre varios puntos dudosos, para*

desengaño de la juventud Española, Imprenta de Antonio Pérez de Soto-Viuda de Ibarra, Madrid, 10 vols.

-ROGERIO SÁNCHEZ, José (1915): *Historia de la lengua y literatura española*, Imprenta Renacimiento, Madrid

-ROMERA NAVARRO, Miguel (1928): *Historia de la literatura española*, D. C. Heath y Compañía, Boston, 1949 (2ª ed.).

-ROXAS, Antonio de (1928): *Literatura española comparada con la extranjera. Contestaciones ajustadas estrictamente al cuestionario oficial*, Tipografía Artística, Madrid.

-RUIZ DE LARREA, Francisca (1813): "El General Elio, o lo que son los Españoles", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1931, pp. 316-335.

--- --- (1810): "Carta del 6 de diciembre de 1810", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1932, pp. 1-45.

-SALCEDO RUIZ, Ángel (1910): *Resumen Histórico-crítico de la Literatura Española según los estudios y descubrimientos más recientes*, Saturnino Calleja Fernández, Madrid.

-SCHACK, Adolf Friedrich von (1845): *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, *Traducida directamente del aleman al castellano por Eduardo de Mier*, M. Hello, Madrid, 1885-7.

-SISMONDI, Simonde de (1841-2): *Historia de la literatura española*, (trad. de Lorenzo Figueroa y Amador de los Ríos), Imprenta de Alvarez y Compañía, Sevilla.

-TICKNOR, George (1851-1856): *Historia de la Literatura Española, traducida al castellano con adiciones y notas por D. Pascual de Gayangos y Don Enrique de Vedia*, Imprenta de la Publicidad, Madrid, 4 vols.

-VALBUENA PRAT, Ángel (1937): *Historia de la literatura española*, Gustavo Gili, Barcelona, 2 vols.

-VELÁZQUEZ, Luis José (1754): *Orígenes de la poesía castellana*, Herederos de Francisco Martínez, Málaga.

-WOLF, Ferdinand (s.a.): *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* (trad. de Miguel de Unamuno, notas y adiciones de Marcelino Menéndez y Pelayo), La España Moderna, Madrid, 2 vols.

10.2.- Bibliografía secundaria:

-ABAD NEBOT, Francisco (2001): "Otros datos sobre la trayectoria de la palabra "literatura" en castellano", en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 10, pp. 365-374.
[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371852677834857430035/p0000021.htm#I_27_ Última consulta: 20 de agosto de 2008]

-ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo y TARRÍO VARELA, Anxo (2004): *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela.

-AGUILAR PIÑAL, Francisco (1996): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta, CSIC, Madrid.

-AGUINAGA ALFONSO, Magdalena (2002): "Esbozo de la poética de Menéndez Pelayo y sus juicios sobre el canon galdosiano y perediano" en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José M.ª Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades, Virginia Trueba Mira (eds.): *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: Actas del II Coloquio de la S. L. E. S. XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 1-9.
[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/p0000001.htm#I_4_ Última consulta: 10 de agosto de 2008]

-AGUIRRE ROJAS, Carlos Antonio (1999): *La escuela de los Annales. ayer, hoy, mañana,* Mondesinos, Barcelona.

-ALCALÁ GALIANO, Antonio (1834): *Literatura española del siglo XIX,* trad., introd. y notas de Vicente Llorens, Alianza ed., Madrid, 1969.

-ALONSO, Alejandro: *Intelectuales, lenguas y dialectos en la España del Siglo XIX*, Tesis doctoral, Graduate Center, City University of New York (inédita).

-ALONSO, Dámaso (1956): *Menéndez Pelayo crítico literario: (Las palinodias de don Marcelino)*, Gredos, Madrid.

-ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2004): "Nación e historia literaria a mediados del siglo XVIII en España", en Leonardo Romero Tobar (ed.): *Historia literaria / historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 101-114.

-ÁLVAREZ JUNCO, José (2001): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid.

-ALVAREZ LÁZARO, Pedro F. y VÁZQUEZ-ROMERO, José Manuel (eds.) (2005): *Krause, Giner y la Institución Libre de Enseñanza: nuevos estudios*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid.

-ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

-ARMERO, Álvaro (2005): *Visiones del Quijote*, Renacimiento, Sevilla.

-ARMSTRONG. John A. (1982): *Nations Before Nationalism*, The University of North Carolina Press, Chapell Hill.

-ARTIGAS FERRANDO, Miguel (1927): *Menéndez y Pelayo*, ed. Voluntad, Madrid.

-AUERBACH, Erich (1944): *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

-AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.) (1994a): *Teoría/Crítica*, n.º 1, *Teoría de la Historia de la literatura y el arte*, Verbum, Madrid.

--- --- (1994b): "Reflexiones sobre el concepto histórico de la literatura y el arte", en Pedro Aullón de Haro, *Teoría/Crítica*, n. º1, *Teoría de la Historia de la literatura y el arte*, Verbum, Madrid, pp. 13-33.

--- --- (1994c): "Teoría para un sistema retórico de la historia de la literatura y de los valores literarios", en *Teoría/Crítica*, n. º1, *Teoría de la Historia de la literatura y el arte*, Verbum, Madrid, pp. 347-357.

--- --- (2002): "Juan Andrés: historiografía, enciclopedia y comparatismo: la creación de la Historia de la Literatura Universal y Comparada", en Pedro Aullón de Haro, Santiago Navarro Pastor y Jesús García Gabaldón: *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Biblioteca Valenciana, Valencia.

-AULLÓN DE HARO, Pedro; NAVARRO PASTOR, Santiago y GARCÍA GABALDÓN, Jesús (2002): *Juan Andrés y la teoría comparatista*, Biblioteca Valenciana

-AYALA, Francisco (1986): *La imagen de España*, Alianza, Madrid.

-BAASNER, Edward (1995): *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfägen bis 1868*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main.

-BAHBHA, Homi (1990): *The Location of Culture*, Routledge, Londres -Nueva York-
--- --- (1991): *Nation and Narration*, Routledge, Londres.

-BALLANO, Inmaculada; IRIBAR, Alexander; MUÑOZ, Itziar; PUEYO, Susana y SOGUERO, Francisco (2004): "La literatura como producto socio-cultural en Internet", en Inés Jacob (ed.): *Capacidades humanizadoras de las TIC. Libro de comunicaciones de las V Jornadas de Informática y Sociedad. Bilbao, 25 y 26 de marzo de 2004*, Universidad de Deusto, Bilbao.

-BALMES, Jaime (1847): *Escritos políticos*, Imprenta de la Sociedad de Operarios del mismo Arte, Madrid.
[http://sirio.ua.es/libros/BFilosofia/escritos_politicos/index.htm Última consulta: 1 de noviembre de 2008]

-BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan (2000): "Don Ángel Valbuena, profesor de Literatura: perfiles docente y humano", en *Valbuena Prat y la historiografía literaria española.* Número monográfico de la revista *Monteagudo*, Murcia, Universidad de Murcia, 3ª época, n.º 5, pp. 29-46.

-BASTIDA, Xacobe (1998): *La nación española y el nacionalismo constitucional*, Ariel Derecho, Barcelona.

-BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2004): "Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria", en Leonardo Romero Tobar (ed.): *Historia literaria / historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 13-29.

--- --- (2005): "Antiguos y modernos en la historia literaria", en Beltrán Almería, Luis y Escrig, José Antonio (comp.) (2005): *Teorías de la historia literaria*, Arco/Libros, Madrid, pp. 23-44.

-BELTRÁN ALMERÍA, Luis y ESCRIG, José Antonio (comp.) (2005): *Teorías de la historia literaria*, Arco/Libros, Madrid.

-BERAMENDI, Justo G. (1998): "Historia y conciencia nacional", en *Ayer*, n.º 30, pp. 125-140.

-BERIAIN, Josetxo y LANCEROS, Patxi (comps.) (1996): *Identidades culturales*, Universidad de Deusto, Bilbao.

-BERLIN, Isaiah (2000): *Vico y Herder*, Cátedra, Madrid.

-BEZHANOVA, Olga y PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2004): "La identidad nacional y Calderón en la polémica teatral de 1762-1764", *Revista de Literatura*, CSIC, Madrid, tomo LXVI, n.º 131, enero-junio, pp. 99-129.

-*Bibliografía de la literatura española desde 1980*, a cargo de Mª del Carmen Simón Palmer.
[http://ble.chadwyck.co.uk/ Última consulta: 27 de julio de 2008]

-BLAS GUERRERO, Andrés (1989): *Sobre el nacionalismo español*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.

--- --- (1991): *Tradición republicana y nacionalismo español*, Tecnos, Madrid.

-BLECUA, Alberto (2004): "El concepto de *Siglo de Oro*", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria/Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 115-160.

-BLESA, Túa (2004): "Leyendo en las historias géneros y estilos", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria/Historia de la literatura*, Prensas Universitarias, Zaragoza, pp. 31-43.

-BLOOM, Harold (2000): *Cómo leer y por qué*, Anagrama, Barcelona.

--- --- (2001): *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona.

-BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario.*Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona.

-BOYD, Carolyn P. (2000): *Historia Patria. Política, historia e identidad nacional en España: 1875-1975*, Pomares-Corredor, Barcelona.

-BREUILLY, John (1990): *Nacionalismo y Estado*, Ediciones Pomares-Corredor, Barcelona.

-CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (2001): "National Canon Formation as Interliterary Process: The Spanish Case", en *Literary Research/Recherche littéraire* vol. 18,35 (primavera-verano), pp. 51-62. [http://epe.lac-bac.gc.ca/100/201/300/literary_research-ef/n28-n36/old35/ArticlesCabo.htm Última consulta: 10 de agosto de 2008]

--- --- (2004): "El giro espacial de la historiografía literaria", en Anxo Abuín González y Anxo Tarrío Varela: *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas da península Ibérica*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela, pp. 21-43.

--- --- (2008): "La historia literaria comparada, el espacio y la Península Ibérica", en *Insula*, n.º 733-734, (*El reto de la literatura comparada. In memoriam Claudio Guillén*) , pp. 22-24.

-CACHO VIU, Vicente (1962): *La Institución Libre de Enseñanza*, Rialp, Madrid.

-CALVO SANZ, Roberto (1993): *Literatura, historia e historia de la literatura. Introducción a una teoría de la historia literaria*, Reichenberger, Kassel.

-CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar (2004): "Una lectura de historias (de la literatura)", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 239-252.

-CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1997): *Discurso sobre la nación, inauguración del curso del Ateneo de Madrid (noviembre de 1882)*, introd. de Andrés de Blas, Biblioteca Nueva, Madrid.

-CARNERO, Guillermo (1978): *Los orígenes del romanticismo reaccionario español. El matrimonio Bohl de Faber*, Universidad de Valencia, Valencia.

--- --- (1980): "Sobre Agustín Durán", en *Ínsula*, n.º 404-405, pp. 29-30.

-CARO BAROJA, Julio (1970): *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Seminarios y Ediciones S.A., Madrid.

-CARR, Edward Hallet (1945): *Nationalism and after*, MacMillan, Londres.

-CARREÑO, Antonio (1990): "Lope de Vega: del canon crítico al poético", en *Insula*, Madrid, n.º 520, pp. 1-31.

-CEBRIÁN, José (1996): "Historia literaria", en Francisco Aguilar Piñal, *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta/CSIC, Madrid, pp. 513-592.

-CIFUENTES, Luis (1998): "Cartografías del 98: fin de siglo, identidad nacional y diálogo con América", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, n.º 1–2, pp. 117–45.

-CIRUJANO MARTÍN, Paloma; ELORRIAGA PLANES, Teresa y PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio (1985): *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, CSIC, Centro de Estudios Históricos, Madrid.

-CLEARY, Joe (2002): *Literature, Partition and the Nation State. Culture and Conflict in Ireland, Israel and Palestine*, Cambridge University Press, Cambridge.

-CLOSE, Anthony (2005): *La concepción romántica del Quijote*, Crítica, Barcelona.

-COFIÑO, Isabel (2001): "Menéndez Pelayo en el debate español sobre el arte Barroco a finales del siglo XIX", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LXXVII, pp. 153–72.

-CONDE GARGOLLO, Enrique (1983): *El romanticismo español y sus circunstancias*, Montecasino, Madrid.

-Corporación de Antiguos Alumnos de la Institución Libre de Enseñanza (Madrid) (1979): *¡Alza la voz, pregonero! Homenaje a Don Ramón Menéndez Pidal*, Universidad de Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, Madrid.

-CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México-Madrid-Buenos Aires.

-DARDÉ MORALES, Carlos (1999): *La idea de España en la historiografía del siglo XX*, Universidad de Cantabria, Santander.

-DEWEY AMNER, F. (1928): "Some Influences of George Ticknor upon the Study of Spanish in the United States", en *Hispania*, Vol. 11, N.º 5 (Nov., 1928), pp. 377-395.

-DÍAZ LARIOS, Luis F.; GRACIA, Jordi; MARTÍNEZ CACHERO, José M.ª ; RUBIO CREMADES, Enrique y TRUEBA MIRA, Virginia (eds.): *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: Actas del II Coloquio de la S. L. E. S. XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona.
[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/index.htm Última consulta: 10 de agosto de 2008]

-DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1949-1958): *Historia general de las literatúras hispánicas*, 7 vols, Barcelona, Barna.

-DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2000): "Valbuena Prat y los poetas de su generación", en *Valbuena Prat y la historiografía literaria española. Número monográfico de la Revista Monteagudo*, Murcia, Universidad de Murcia, 3ª época, nº 5, pp. 83-95.

--- --- (2004): "Ángel Valbuena Prat y los estudios literarios: fecundidad y originalidad", en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n.º 8, diciembre de 2004.
[http://www.um.es/tonosdigital/znum8/perfiles/angelvalbuenaprat Última consulta: septiembre de 2007]

-DÍAZ PLAJA, Guillermo (1949): "Esquema historiográfico de la literatura española", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, pp. LXIII-LXXV.

-DIEGO, Gerardo (1927): "Menéndez Pelayo y la Historia de la literatura española hasta el siglo XIX", en *Revista de las Españas***,** Madrid, marzo-abril.

-DOMERGUE, Lucienne (ed.) (1996): *Pueblo, nación y élites. España contemporánea,* Centre de Recherche sur la Péninsule Ibérique à l'époque Contemporaine (CRIC), Toulouse.

-DOMÍNGUEZ, César (2004): "Imaginario e historia literaria: el caso de la Península Ibérica como geografía literaria orientalizada en el marco europeo", en Magdalena León Gómez: *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, pp. 525-532.

--- --- (2006): "The South European Orient: A Comparative Reflection on Space in Literary History", *Modern Language Quarterly*, 67(4), pp. 419-449.

-DONOSO CORTÉS, Juan (1851): *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo*, ed. de José Vila Selma, ed. Nacional, Madrid, 1978.
[http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/13505030989138941976613/index.htm Última consulta: 1 de noviembre de 2008]

-ENGUITA, José María y José Carlos MAINER (1994): *Literaturas regionales en España*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

-EPPS, Brad y FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2005): *Spain beyond Spain. Modernity, Literary History and National Identity*, Bucknell University Press, Lewisburg.

-EVEN-ZOHAR, Itamar (1994): "La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa", en Darío Villanueva (comp.): *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 357-377.

--- --- (1999a): "Factores y dependencias en la cultura. Una revisión de la Teoría de los Polisistemas", en Montserrat Iglesias Santos (ed.): *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid, pp. 23-52.

--- --- (1999b): "Planificación de la cultura y mercado", en Iglesias Santos, Montserrat (ed.): *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid, pp. 71-96.

-EZAMA GIL, Ángeles (2002): "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura", en Luis F. Díaz Larios, Jordi Gracia, José M.ª Martínez Cachero, Enrique Rubio Cremades, Virginia Trueba Mira (eds.): *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: Actas del II Coloquio de la S.L.E.S. XIX (Barcelona, 20-22 de octubre de 1999)*, Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, pp. 149-160. [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01350520877793496311802/p0000004.htm#I_17_ Última consulta: 10 de agosto de 2008]

-FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (2004): "La literatura española en los Estados Unidos: historia de sus historias", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 253-272.

-FICHTE, Johann Gottlieb (1807-8): *Discursos a la nación alemana*, Tecnos, Madrid, 1988.

-FLITTER, Derek (1992): *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press, Cambridge.

-Fondation Singer-Polignac (1985): *Nation et nationalités en Espagne, XIX^e^-XX^e^ siècles. Actes du colloque international organisé du 28 au 31 mars, à Paris, par la Fondation Singer-Polignac*, Editions de la Fondation Singer-Polignac, París.

-FORCADELL, Carlos (1998a): *Nacionalismo e Historia*, Institución "Fernando el Católico" (CSIC), Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

--- --- (1998b): "Historiografía española e Historia nacional: la caída de los mitos nacionalistas", en *Ayer*, n.º 30, pp. 141-158.

-FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, Madrid, 1989 (19ª ed.).

--- --- (1970): *La Arqueología del Saber*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

-FOX, Inman (1997a): *La invención de España*, Cátedra, Madrid.

--- --- (1997b): "Unamuno y el nacionalismo: 'En torno al casticismo' y la identidad nacional", en Theodor Berchem & Hugo Laitenberger (coords.): *El joven Unamuno en su época. Actas del Coloquio Internacional, Würzburg 1995. Con textos inéditos de Unamuno*, León, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, p. 45–54.

--- --- (1997c)**:** "Unamuno, Ganivet y la identidad nacional" en David Thatcher Gies (ed.): *Negotiating Past and Present: Studies in Spanish Literature for Javier Herrero*, Rokwood Press, Charlottesville, pp. 54–75.

-FRANCO, Dolores (1998): *España como preocupación*, Alianza, Madrid.

-FUENTES, Juan Francisco (1988): "Concepto de pueblo en el primer liberalismo español", *Trienio*, nº12, Noviembre, pp. 176-209.

--- --- (1999): "La invención del pueblo. El mito del pueblo en el siglo XIX español", en *Claves de Razón Práctica*, n.º 103, pp. 60-64.

-FUKUYAMA, Francis (1992): *El fin de la Historia y el último hombre*, Planeta, Barcelona.

-FULBROOK, Mary (ed.) (1993): *National Histories and European History*, Westview Press, Boulder-San Francisco.

-FURNESS, Edna Lue (1949): "A Tentative Chronology of Spanish Literary History (1780-1941)", *The Modern Language Journal*, Vol. 33, N.º 1 (enero de 1949), pp. 23-26.

-FUSI, Juan Pablo (2000): *España. La evolución de la identidad nacional*, Temas de Hoy, Madrid.

--- --- (2006): *Identidades proscritas. El no nacionalismo en las sociedades nacionalistas*, Seix Barral, Barcelona.

-GALVÁN, Luis (2001): *El Poema del Cid en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, EUNSA, Pamplona.

-GANIVET, Ángel (1898): *Idearium español y El porvenir de España*, Almar, Salamanca, 1999.

-GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (coord.) (2004): *La construcción de las historias de España*, Fundación Carolina, Centro de Estudios Hispánicos e Hispanoamericanos, Marcial Pons, Madrid.

-GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando (coord.) (2001): *La nación española: historia y presente*, Papeles de la Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, Madrid.

--- --- (2003): *Mitos de la Historia de España*, Planeta, Barcelona.

-GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando y GONZÁLEZ VESGA, José Manuel (1993): *Breve historia de España*, Alianza, Madrid.

-GARCÍA FERRANDO, Manuel; LÓPEZ-ARANGUREN, Eduardo y BELTRÁN, Miguel (1994): *La conciencia nacional y regional en la España de las Autonomías*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

-GARCÍA ISASTI, Prudencio (2004): *La España Metafísica. Lectura crítica del pensamiento de Ramón Menéndez Pidal*, UPV-EHU/Euskaltzaindia, Bilbao.

-GARCÍA ROMERO, Miguel (1878) *Apuntes para la biografía de D. Marcelino Menéndez y Pelayo*, Imprenta de la Viuda e Hijo de Aguado, Madrid.

-GARCÍA ROVIRA, Anna María (ed.) (1999): *España, ¿nación de naciones?*, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, Madrid.

-GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique (2000): *La creación del "Fénix". Recepción crítica y formación canónica del teatro de Lope de Vega*, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Madrid.

--- --- (2002): *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Iberoamericana / Vervuert, Frankfurt.

-GARRIDO PALAZÓN, Manuel (1992): *La filosofía de las Bellas Artes y la historia literaria en España (1777-1844)*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

-GELLNER, Ernst (1988): *Naciones y nacionalismo*, Alianza, Madrid.

--- --- (1994): *El arado, la espada y el libro. La estructura de la historia humana*, Península, Barcelona.

--- --- (1995): *Encuentros con el Nacionalismo*, Alianza Universidad, Madrid.

--- --- (1998): *Nacionalismo*, Destino, Barcelona.

-GENOUD DE FOURCADE, Mariana (2001): "Francisco Umbral: de la transgresión al canon", en *Revista de Literaturas Modernas*, Mendoza, Argentina, n.º 31, pp. 113–25.

-GERLI, E. Michael (2001): "Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal, Spanish Cultural History, and Ideology in Philology", *La Corónica*, Nueva York, XXX, n.º 1, pp. 111–26.

-GETTO, Giovanni (1942): *Storia delle Storie Letterarie*, Valentino Bompiani, Milán.

-GIES, David T. (1975): *Agustín Durán. A Biography and Literary Appreciation*, Tamesis Books, Londres.

--- --- (1999): "Dos preguntas regeneracionistas: '¿Qué se debe a España?' y '¿Qué es España?'. Identidad nacional en Forner, Moratín, Jovellanos y la generación de 1898", en *Dieciocho*, XXII, n.º 2, pp. 307-330.

--- --- (2004a): "El reto imposible de la historia literaria. El caso Cambridge", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 273-283.
[http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=177&Ref=23560
Última consulta: septiembre de 2007)

--- --- (ed.) (2004b): *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.

-GÓMEZ MORENO, Ángel (2004): "Historia y canon de la literatura española medieval: 20 años de evolución y cambios", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 161-175.

-GONZÁLEZ ANTÓN, Luis (1997): *España y las Españas*, Alianza, Madrid.

-GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1940a): "El Centro de Estudios Históricos", en *Una poderosa fuerza secreta: la Institución Libre de Enseñanza*, Editorial Española S.A., San Sebastián, pp. 191-196.
[http://www.filosofia.org/aut/ile Última consulta: junio de 2007]

--- --- (1940b): "La herencia de la Institución Libre de Enseñanza", en *Una poderosa fuerza secreta: la Institución Libre de Enseñanza*, Editorial Española S.A., San Sebastián, pp. 273-276.
[http://www.filosofia.org/aut/ile/ Última consulta: junio de 2007]

-GONZÁLEZ REBOREDO, Xosé Manuel (2001): *La invención del Estado-nación*, Ronsel, Barcelona.

-GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz (2002): *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*, ed. Iberoamericana/Vervuert, Frankfurt am Main-Madrid.

-GORTÁZAR, G. (ed.) (1994): *Nación y Estado en la España liberal*, Noesis, Madrid.

-GRAMSCI, Antonio (1977): *Cultura y literatura*, Península, Barcelona.

-GREENFELD, Liah (1995): *Nationalism. Five Roads to Modernity*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts).

-GREENBLATT, Stephen (1998a): "La circulación de la energía social", en Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (eds.): *Nuevo Historicismo*, Arco Libros, Madrid, pp. 33-58.

--- --- (1998b): "Balas invisibles", en Antonio Penedo y Gonzalo Pontón (eds.): *Nuevo Historicismo*, Arco Libros, Madrid, pp. 59-128.

-GUILLÉN, Claudio (1989): *Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Madrid.

-GUILLORY, James (1990): "Canon", en Frank Lentiricchia y Thomas McLaughlin (eds.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago University Press, Chicago, pp. 233-249.

-HABERMAS, Jünger (1989): *Identidades nacionales y postnacionales*, Tecnos, Madrid.

-HALL, John A. (ed.) (2000): *Estado y Nación*, (prólogo a la edición castellana de Jon Juaristi), Cambridge University Press, Madrid.

-HART, Thomas R. (1954): "George Ticknor's *History of Spanish Literature*: The New England Background", *PMLA*, LXIX, pp. 76-88.

-HASTINGS, Adrian (2000): *La construcción de las nacionalidades*, Cambridge University Press, Cambridge.

-HERDER, Johann Gottfried (1774): *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*, ed. Nova, Buenos Aires, 1950.

--- --- (1784-1791): *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Losada, Buenos Aires, 1959.

--- --- (2002): *Antropología e Historia,* ed. de Virginia López-Domínguez, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

-HERZENBERER, David K. (1995): *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Duke University Press, Durham y Londres.

-*Hispanic Review* (1954): "Necrology" (necrológica por la muerte de Miguel Romera Navarro), vol. 22, n.º 4, (octubre de 1954), pp. 306-308.

-HOBSBAWM, Eric (1991): *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Crítica, Barcelona.

-HOBSBAWM, Eric y RANGER, Terence (2002): *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona.

-IGLESIAS SANTOS, Monstserrat (1994): "El sistema literario: Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas", en Darío Villanueva (compilador): *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, pp. 309-356.

--- --- (ed.) (1999): *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid.

--- --- (1999a): "La Teoría de los Polisistemas como desafío a los estudios literarios", en Iglesias Santos (ed.), *Teoría de los Polisistemas*, Arco Libros, Madrid, 1999, pp. 9-20.

-ISASI, Carmen y PÉREZ ISASI, Santiago (2003): "Unas notas sobre el canon de la literatura medieval en Internet", en *La Edición digital. Número monográfico de Letras de Deusto*, XXXIII, n.º 100, pp. 127–52.

-JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1994): *El krausismo y la Institución Libre de Enseñanza*, Ediciones Pedagógicas, Madrid.

-JORBA, Manuel (1989): "Manuel Milá y Fontanals en la encrucijada de la filología europea moderna", *Boletín de la Real Academia Española*, tomo 69, cuaderno 248, pp. 493-514.

-JOVER ZAMORA, José María (1984): "Caracteres del nacionalismo español, 1854-1874", en *Zona Abierta* 31, abril-junio, pp. 1-22.

-JOVER ZAMORA, José María; GÓMEZ-FERRER, Guadalupe y FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo (2001): *España: Sociedad, política y civilización (siglos XIX-XX)*, Areté, Barcelona.

-JUARISTI, Jon (1988): *El linaje de Aitor: la invención de la tradición vasca*, Taurus, Madrid.

--- --- (1994): *El chimbo expiatorio*, El Tilo, Bilbao.

--- --- (1997): *El Bucle Melancólico*, Espasa, Madrid.

-KEDOURIE, Elie (1985): *Nacionalismo*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.

-KERMODE, Frank (1988): *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona.

--- --- (1990): *Historia y valor*, Península, Barcelona.

-KOLBAS, E. Dean (2001): *Critical Theory and the Literary Canon*, Westview, Oxford.

-KOHN, Hans (1966): *El nacionalismo. Su significado y su historia*, Paidós, Buenos Aires.

-LADERO QUESADA, Miguel Ángel: "España en 1492", en Palacio Atard (coord.): *De Hispania a España. El nombre y el concepto a través de los siglos*, Colegio Libre de Eméritos, Madrid, pp. 161-196.

-LAÍN ENTRALGO, Pedro (1944): *Menéndez Pelayo. Historia de sus problemas intelectuales*, Editora Nacional, Madrid.

-LEERSEN, Joep; van der WEEL, A. H. y WESTERWEEL, Bart (eds.) (1995): *Forging the Smithy. National Identity and Representation in Anglo-Irish Literary History*, Bodopi, Amsterdam-Atlanta.

-LÓPEZ, Rosa María (1996): "Bibliografía sobre la Historia de la Literatura Española en su contexto institucional (índice cronológico)", en *El Gnomo*, n.º 5, pp. 205-224.
[http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46883832436466941532279/204797_037.pdf Úlitma consulta: agosto de 2008]

-LÓPEZ-MORILLAS, Juan (1956): *El krausismo español: perfil de una aventura intelectual*, Fondo de Cultura Económica, México.

--- --- (1973): *Krausismo: estética y literatura*, Labor, Barcelona.

-LOTMAN, Iuri (1996): *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Cátedra, Madrid.

-LLACUNA MORERA, Jaime (1985): *La enseñanza de la Literatura en el Bachillerato desde 1857 a 1926*, Universidade de Santiago, Santiago de Compostela.

-LLERA, Luis de, y FLORES, María José (1991): *Los nacionalismos en España. Historia y literatura*, Testi e manuali, Departamento di scienze filologiche e storiche, Trento.

-LLORENS, Vicente (1979): *El romanticismo español*, Castalia, Madrid.

--- --- (1979b): "La polémica calderoniana" en *El romanticismo español*, Castalia, Madrid.

-MAINER, José-Carlos (1981): "De historiografía literaria española: el fundamento liberal", en *Homenaje a Manuel Tuñón de Lara. Estudios de Historia de España*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Madrid, pp. 439-172.

--- --- (1988): *La Doma de la Quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*, Universitat Autonoma de Barcelona, Bellaterra.

--- --- (1994): "La invención de la literatura española", en José M.ª Enguita y José Carlos Mainer: *Literaturas regionales en España*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.

--- --- (1998): "Sobre el canon de la literatura española del siglo XX", en Enric Sullà: *El canon literario*, Arco Libros, Madrid, pp. 271-299.

--- --- (2000): *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Biblioteca Nueva, Madrid.

--- --- (2003): *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Crítica, Barcelona.

-MAR-MOLINERO, Clare y SMITH, Ángel (1996): *Nationalism and the Nation in the Iberian Peninsula*, Berg, Oxford-Washington D.C.

-MARAVALL, José Antonio (1959): "Menéndez Pidal y la renovación de la historiografía", en *Revista de estudios políticos*, n.º 105, pp. 49-98. [http://www.cepc.es/rap/Publicaciones/Revistas/2/REP_105_051.pdf Última consulta: 28 de agosto de 2008]

--- --- (1960): *Menéndez Pidal y la historia del pensamiento*, Arion, Madrid.

--- --- (1997): *El concepto de España en la Edad Media*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.

-MARTÍN EZPELETA, Antonio (en prensa): *Las historias literarias de la generación del 27*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza.

--- --- (2004): "La historia literaria en la correspondencia Guillén-Salinas", en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 285-302.

-MILLER, David (2000): *Citizenship and National Identity*, Polity Press, Cambridge.

-MOLERO PINTADO, Antonio (2000): *La Institución Libre de Enseñanza. Un proyecto de reforma pedagógica*, Biblioteca Nueva, Madrid.

-MONTESQUIEU (1748): *Del espíritu de las leyes*, Tecnos, Madrid, 1972.

-MORENO ALONSO, Manuel (1979): *Historiografía Romántica española. Introducción al estudio de la historia en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla, Sevilla.

--- --- (1985a): "El sentimiento nacionalista en la historiografía española del siglo XIX", en Fondation Singer-Polignac: *Nation et nationalités en Espagne*, Singer-Polignac, París, pp. 63-122.

--- --- (1985b) *Nacionalismo y Regionalismo en España. El horizonte político-institucional, económico, social, cultural e internacional de nuestro tiempo)*, Seminario en Conmemoración del 28 de Febrero, Excma. Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba.

--- --- (2000): *La literatura del desastre*, Alfar, Sevilla.

-MORETTI, Franco (2005): *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literaty History*, Verso, Londres-Nueva Yok.

-MORÓN ARROYO, Ciriaco *et alii* (1983): *Menéndez Pelayo: hacia una nueva imagen*, Estudios de Literatura y Pensamiento Hispánicos, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander.

-NASARRE, Blas (1749): *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, ed. de Jesús Cañas Murillo, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1992.

-NAVAS RUIZ, Ricardo (1982): *El romanticismo español*, Cátedra, Madrid.

-NÚÑEZ RUIZ, Gabriel (2004): "Las historias de la literatura y la enseñanza pública", *Revista de Literatura*, CSIC, Madrid, tomo LXVI, n.º 131, enero-junio, pp. 77-85.

-NÚÑEZ RUIZ, Gabriel y CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar (2005): *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España (1850-1960)*, Akal, Madrid.

-NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M. (1993): *Historiographical Approaches to Nationalism in Spain*, Verlag Beitenbach Publishers, Saarbrücken.

--- --- (1999): *Los nacionalismos en la España Contemporánea (siglos XIX y XX)*, Hipòtesi, Barcelona.

-OLEZA, Joan (1996): "Claves románticas para la primera interpretación moderna del teatro de Lope de Vega", *Anuario Lope de Vega*, nº 1, pp. 119-136.

--- --- (2002): "Clarín y la tradición literaria", en Antonio Vilanova y Adolfo Sotelo Vázquez (eds.): *Leopoldo Alas "Clarín"*, Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 61-79.
[http://www.uv.es/entresiglos/oleza/pdfs/clarinlit.pdf Última comprobación: 14 de julio de 2008]

-ORTEGA Y GASSET, José (1914): *Meditaciones del 'Quijote'*, ed. de José Luis Villacañas Berlanga, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

PALACIO ATARD, Vicente (coord.) (2005): *De Hispania a España: El nombre y el concepto a través de los siglos*, Colegio Libre de Eméritos, Madrid.

-PALOMO, María del Pilar y PRIETO, Antonio (2000): "Historia de una *Historia* y evocación de Ángel Valbuena Prat", en *Valbuena Prat y la historiografía literaria española.* Número monográfico de la revista *Monteagudo*, Universidad de Murcia, Murcia, 3ª época, n.º 5, pp. 13-27.

-PECORA, Vincent (ed.) (2001): *Nations and Identities*, Blackwell, Massachusetts-Oxford.

-PEDRAZA, Felipe (2001): "La formación del canon dramático de Lope", en *Ínsula*, n.º 658, pp. 29–31.

--- --- (2007): "Rojas Zorrilla, ante la crítica romántica", en *Revista de Literatura,* enero-junio, vol. LXIX, n.º 137, págs. 183-217.

-PEERS, E. Allison (1967): *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 2 vols.

-PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (1998): "Valores patrióticos y conocimiento científico: la construcción histórica de España", en Carlos Forcadell: *Nacionalismo e Historia*, Institución "Fernando el Católico" / Excma. Diputación de Zaragoza, Zaragoza.

-PENEDO, Antonio y PONTÓN, Gonzalo (eds.) (1998): *Nuevo Historicismo*, Arco Libros, Madrid.

-PÉREZ BAZO, Javier (1981): *Vida y obra de Juan Chabás*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

--- --- (1992): *Juan Chabás y su tiempo. De la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, Anthropos / Ayuntamiento de Denia, Barcelona.

-PÉREZ ISASI, Santiago (2006a): "El nacimiento de la historia de la literatura nacional española, entre la Ilustración y el Romanticismo: la polémica calderoniana", en *Campus stellae: haciendo camino en la investigación literaria*, Universidade de Santiago

--- --- (2006b): "Visiones y metáforas de la nación española en la historiografía literaria romántica", en *Actas del III Congreso Internacional de Aleph*, Universidad de Granada, Granada, en prensa.

--- --- (2007): "Algunos apuntes sobre los "heterodoxos" de la literatura nacional española en la historiografía (1850-1939)" *Liquids: revista d'estudis literaris ibèrics*, nº. 1. de Compostela, Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 529-538.

--- --- (2008): "La recepión (paradójica) de Juan de Mena", en *Lectores, editores y audiencia. La recepción en la literatura hispánica*, CD-ROM, Universitat Autònoma de Barcelona.

-PÉREZ PASCUAL, José Ignacio (1998): *Ramón Menéndez Pidal. Ciencia y pasión*, Junta de Castilla y León, Valladolid.

-PÉREZ VEJO, Tomás (1999): *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Nobel, Oviedo.

-PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín (1991): *Ramón Menéndez Pidal: su vida y su tiempo*, Espasa Calpe, Madrid.

-PERKINS, David (1993): *Is literary history possible?*, John Hopkins University Press, Baltimore/Londres.

-PITOLLET, Camille (1909): *La querelle calderonniane de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'après les documents originaux*, Alcan, París.

-PORTOLÉS, José (1986): *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Cátedra, Madrid.

-POZO ANDRÉS, María del Mar del (2000): *Currículo e identidad nacional. Regeneracionismos, nacionalismos y escuela pública*, Bibliotea Nueva, Madrid.

-POZUELO YVANCOS, José María (1995): *El canon en la teoría literaria contemporánea*, Ediciones Episteme, Valencia.

--- --- (1996a) (coord.): *Ínsula*, nº 600, monográfico *Un viaje de ida y vuelta: el canon*.

--- --- (1996b): "Canon: ¿Estética o Pedagogía?" *Ínsula*, n.º 600, diciembre de 1996, pp. 3-4.
[http://www.insula.es/Articulos/INSULA%20600.htm Última consulta, septiembre de 2007]

--- --- (coord.) (2000a): *Valbuena Prat y la historiografía literaria española.* Número monográfico de la revista *Monteagudo*, Universidad de Murcia, Murcia, 3ª época, n.º 5.

--- --- (2000b): "Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española", en *Valbuena Prat y la historiografía literaria española*. Número monográfico de la revista *Monteagudo*, Universidad de Murcia, Murcia, 3ª época, n.º 5, pp. 51-69.

--- --- (2000c): "Popular/culto, genuino/foráneo: canon teatral nacional español", en Jesús E. Maestro (ed.): *Tragedia, Comedia y Canon, Theatralia 3, III Congreso Internacional de Teoría del Teatro, Vigo, 16-17 de marzo de 2000*, Universidad de Vigo, Vigo, pp. 235-260.

--- --- (2002a): "Clarín, lecturas desde el canon" en Araceli Iravedra Valea, Elena de Lorenzo y Álvaro Ruiz (eds.): *Leopoldo Alas, un Clásico Contemporáneo (1901-2001) Actas del Congreso celebrado en Oviedo 12-16 de Noviembre de 2001*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 2 vols.

--- --- (2002b): "El canon literario y el teatro áureo en la *Historia Crítica de la literatura española* de José Amador de los Ríos", en Enrique García Santo-Tomás (ed.), *El teatro del siglo de Oro ante los espacios de la critica. Encuentros y revisiones*, Vervuert / Iberoamericana, Frankfurt am Main-Madrid, pp. 335-353.

--- --- (2006): "Canon e historiografía literaria", en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* Vol. XI, pp. 17-28. [http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=25720 Última consulta: septiembre de 2007]

-POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María (2000): *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid.

-PUELLES BENÍTEZ, Manuel (1979-1992): *Historia de la educación en España*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 5 vols.

--- --- (1980): *Educación e ideología en la España contemporánea (1767-1975)*, Labor, Barcelona.

--- --- (2004): *Estado y educación en la España liberal, 1809-1857: el sistema educativo nacional frustrado*, Pomares, Barcelona.

-QUINTANA, Manuel José (1813): *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de instrucción pública*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999. [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604621990155952976846/ Última consulta: 1 de septiembre de 2008]

-QUIÑONERO, Juan Pedro (1998): *De la inexistencia de España,* Tecnos, Barcelona.

-RAMÍREZ AÍSA, Elías (2003): *Educación y control en los orígenes de la España liberal*, Biblioteca Nueva, Madrid.

-RAMOS CORRADA, Miguel (2001): *La formación del concepto de historia de la literatura nacional española: las aportaciones de Pedro J. Pidal y Antonio Gil de Zárate*, Universidad de Oviedo, Oviedo.

-RATHBUN, John W. (1960): "The Philosophical Setting of George Ticknor's *History of Spanish Literature*", en *Hispania*, Vol. 43, No. 1 (Mar., 1960), pp. 37-42.

-Real Academia de la Historia (1997): *España. Reflexiones sobre el ser de España*, Real Academia de la Historia, Madrid.

--- --- (2000): *España como nación*, Planeta, Barcelona.

-RENAN, Ernest (1882): *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*, Alianza, Madrid, 1987.

-REQUENA SÁEZ, María del Corpus (2002): *Rafael Altamira, crítico literario*, Universidad de Alicante [http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=8590&ext=pdf&portal=0 Última consulta: septiembre de 2007]

-RICOUER, Paul (1995-6): *Tiempo y narración*, 3 vols., Siglo XXI, Madrid.

-RIQUER I PERMANYER, Borja de (1996): *El nacionalismo español contemporáneo*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid.

-RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (1998): *Lecturas del Quijote (siglos XVII-XIX)*, Colegio de España, Salamanca.

-RIVERA DE VENTOSA, Enrique: "Filosofía de la historia en Menéndez Pelayo", en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, n.º LXI, pp. 173–200.

-RODRÍGUEZ ABASCAL, Luis (2000): *Las fronteras del nacionalismo*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

-RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Mercedes (2000): "Clasicismo y Romanticismo en una Poética del siglo XIX: *Principios de literatura general y española* (1873), de Manuel Milá y Fontanals", en Isabel Paraíso: *Retóricas y poéticas españolas (siglos XVI-XIX): L. de Granada, Rengifo, Artiga, Hermosilla, R. de Miguel, Milá y Fontanals*, pp. 195-214.

-ROMERA NAVARRO, Miguel (1917): *El hispanismo en Norteamérica*, Renacimiento, Madrid.

-ROMERO TOBAR, Leonardo (1994): *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid.

--- --- (1996): "Algunas consideraciones del canon literario durante el siglo XIX", en *Ínsula,* n.º 600, monográfico *Un viaje de ida y vuelta: el canon*, pp. 14-16.

--- --- (1997): "La historia de la literatura española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)", en *El Gnomo*, n.º 5, pp. 151-183. [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46883832436466941532279/204797.pdf?incr=1 Última consulta: septiembre de 2007]

--- --- (1999): "Entre 1898 y 1998: la historiografía de la literatura española", en *RILCE*, vol. 15, n.º 1, pp. 27-49.

--- --- (coord..) (2004a): *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.

--- --- (2004b): "La historia literaria, toda problemas" en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 67-85.

--- --- (2006a): *La literatura en su historia*, Madrid, Arco Libros.

--- --- (2006b): "Cómo se ha fijado el canon del realismo español", *Mil seiscientos dieciséis,* Anuario 2006, vol XI, pp. 29-40. [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p253/57994974767266276754491/025724.pdf?incr=1 Última consulta: 12 de abril de 2008]

-ROSA RIBERO, Alberto; BELLELLI, Gugliemo y BAKHURST, David (eds.) (2000): *Memoria Colectiva e identidad Nacional*, Biblioteca Nueva, Madrid.

-ROUSSEAU, Jean-Jacques (1988): *Proyecto de Constitución para Córcega y Consideraciones sobre el Gobierno de Polonia*, Tecnos, Madrid.

-RUBIO POBES, Coro (2003): *La identidad vasca en el siglo XIX*, Biblioteca Nueva, Madrid.

-SAID, Edward W. (1993): *Cultura e imperialismo*, Anagrama, Col. Argumentos, Barcelona.

--- --- (2004): *El mundo, el texto y el crítico*, Debate, Barcelona.

-SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1975): *Menéndez Pelayo, ese desconocido*, Fundación Universitaria, Madrid.

--- --- (1984a): "Amador de los Ríos y su *Historia de la Literatura Española*", en *Homenaje a Julián Marías*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 669-680.

--- --- (1984b): *Estudios sobre Menéndez Pelayo*, Espasa Calpe, Madrid.

--- --- (1989): *Historia de la crítica literaria en España*, Taurus, Madrid.

-SALDAÑA, Alfredo (2004): "Posmodernidad, historia, literatura" en Leonardo Romero Tobar: *Historia literaria / Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, pp. 87-98.

-SÁNCHEZ REYES, Enrique (1974) *Biografía crítica y documental de Marcelino Menéndez Pelayo*, C.S.I.C., Madrid. (incluido en *Menéndez Pelayo Digital*, CD-ROM, Digibis, 1999)

-SANTOVEÑA SETIÉN, Antonio (1994): *Marcelino Menéndez Pelayo: revisión crítico-biográfica de un pensador católico*, Universidad de Cantabria-Asamblea Regional de Cantabria, Santander.

-SCHLEGEL, August Wilhelm (s.a.): *Teoría e historia de las Bellas Artes*, ed. España, Madrid.

-SEBOLD, Russel P. (1983): *Trayectoria del Romanticismo español*, Crítica, Barcelona.

-SECO SERRANO, Carlos (1973): *Sociedad, literatura y política en la España del s. XIX*, Biblioteca Universitaria Guadiana, Madrid.

--- --- (2005): "La idea de nación española de Cánovas del Castillo", en Palacio Atard (coord.): *De Hispania a España. El nombre y el concepto a través de los siglos*, Colegio Libre de Eméritos, Madrid, pp. 279-288.

-SENABRE, Ricardo (1998): "La creación de un mito cultural: El teatro nacional español", en Túa Blesa (ed.): *Mitos. Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Facultad de Filosofía y Letras, Zaragoza, vol. I, pp. 90-94.

-SERRANO ASENJO, Enrique (2006): "Historia y punición: Ángel Valbuena Prat, depurado", en *Revista de literatura*, vol. 68, n.º 135, enero-junio de 2006, pp. 249-259.
[http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/10/12 Última consulta: 28 de agosto de 2008]

-SETON-WATSON, Hugh (1964): *Nationalism and Communism. Essays 1946-1963,* Methuen & Co., Londres.

-SIGNORELLI, Pietro Napoli (1813): *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Nápoles, Vincenzo Orsino.

-SMITH, Anthony (1976): *Las teorías del nacionalismo*, Península, Barcelona.

--- --- (1993): *The Ethnic Origins of Nations*, Blackwell, Oxford-Cambridge.

--- --- (1997): *La Identidad Nacional*, Trama, Madrid.

--- --- (2000a): *Nation in History. Historiographical Debates about Ethnicity and Nationalism*, Polity Press, Cambridge.

--- --- (2000b): *Nacionalismo y Modernidad*, Istmo, Madrid.

-SPANG, Kurt (1996): "Historia y literatura en Menéndez Pelayo", en Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin (coords.): *Congreso Internacional sobre la Novela Histórica. (Homenaje a Navarro Villoslada)*, Príncipe de Viana, Pamplona, LVII, n.º anejo 17, pp. 297–302.

-SULLÀ, Enric (comp.) (1998): *El canon literario*, Arco Libros, Madrid.

-TACCA, Óscar (1968): *La historia literaria*, Gredos, Madrid.

-TAIBO, Carlos (dir.) (2007): *Nacionalismo español. Esencias, memoria e instituciones*, ed. Catarata, Madrid.

-TIEGHEM, Paul van (1958): *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, México D.F.

-TONE, John (1994): *The Fatal Knot. The Guerrilla War in Navarre and the Defeat of Napoleón in Spain,* University of North Carolina Press, Carolina del Norte.

-UNAMUNO, Miguel de (1904): *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes, explicada y comentada*, Austral, Madrid, 1956.

-VALDEÓN BARUQUE, Julio (2005): "La idea de España en el siglo XIV", en Palacio Atard (coord.): *De Hispania a España. El nombre y el concepto a través de los siglos*, Colegio Libre de Eméritos, Madrid, pp. 137-150.

-VALLEJO DEL CAMPO, José Alberto (1998): *Menéndez Pelayo, historiador. Su formación y su concepción de la disciplina*, Fundación Marcelino Botín – Sociedad Menéndez Pelayo, Santander.

-VARELA OLEA, María Ángeles (2003): *Don Quijote, mitologema nacional. Literatura y política entre la Septembrina y la II República*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares.

-VILLANUEVA, Darío (comp.) (1994): *Avances en Teoría de la literatura (Estética de la recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

-VODICKA, Félix (1995): *La historia literaria: sus problemas y tareas*, Episteme, col. Eutopías, 2ª época, Documentos de trabajo, vol. 109.

-VV.AA. (1979-1991): *Historia de la educación en España: textos y documentos*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

-WEILL, Georges (1961): *La Europa del siglo XIX y la idea de nacionalidad*, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, México.

-WELLEK, René (1983): *Historia literaria. Problemas y conceptos*, Laia, Barcelona.

-WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (2001): "August Wilhelm Schlegel, Juan Nicolás Böhl de Faber y José Joaquín de Mora: Intento de una aportación alemana a la

identidad cultural española", en Jean-René Aymes y Serge Salaün: *Le métissage culturel en Espagne: Colloque international organisé par le CREC, Centre de Recherche sur l'Espagne Contemporaine, du 14 au 16 mai 1998*, Presses Sorbonne Nouvelle, París, pp. 137-150.
[http://books.google.es/books?id=7-HKb5WZ3WUC Última consulta: 20 de julio de 2008]

--- --- (2006): "La evolución de la historiografía literaria en los siglos XIX y XX y algunos planteamientos Recientes para la sistematización de la Historia de la cultura en Alemania", en *Orbis* Tertius, N.º 12.
[http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/25-wentzlaff-eggebert.pdf Última consulta: 23 de agosto de 2008]

-WHITE, Hayden (1992): *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona.

-WOLFZETTEL, Friedrich y WENTZLAFF EGGEBERT, Harald (1998): "Mitologización de lo propio e identidad nacional. La Generación del 98 y los mitos literarios", en Harald Wentzlaff Eggebert (coord.): *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Niemeyer, Tübingen.

-WULFF, Fernando (2003): *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Crítica, Barcelona.