

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

La historiografía de la literatura española de los hispanismos francés e italiano (1810-1977)

D. Alberto Roca Blaya

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

La historiografía de la literatura española de los hispanismos francés e italiano (1810-1977)

Autor: D. Alberto Roca Blaya

Director/es: D. José María Pozuelo Yvancos

D. Francisco Vicente Gómez

UNIVERSIDAD DE MURCIA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR
Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Alberto Roca Blaya

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

La historiografía de la literatura española de los hispanismos francés e italiano (1810-1977)

y dirigida por,

D./Dña. José María Pozuelo Yvancos

D./Dña. Francisco Vicente Gómez

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 26 de septiembre de 2024

Firmado por ROCA BLAYA ALBERTO - ***4949**
el día 27/09/2024 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios

Fdo.: Alberto Roca Blaya

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Si uno no conoce la historia de los otros no comprende sus valores, sus temores, sus esperanzas, ni se imagina cómo reaccionarán a lo que uno haga. Hay otra forma de equivocarse en ese sentido, y es suponer que las demás personas son exactamente igual que uno mismo.

(Margaret MacMillan, *Usos y abusos de la historia*)

Die Tiefe muß man verstecken. Wo? An der Oberfläche.

(Hugo von Hofmannsthal, *Buch der Freunde*)

AGRADECIMIENTOS

Si la redacción de una tesis doctoral marca el colofón de una trayectoria formativa, es justo empezar estos agradecimientos reconociendo la contribución de los muchos maestros y profesores que encontré a lo largo de mi etapa educativa en el CEIP San Roque y el IES Felipe de Borbón de Ceutí. A su manera, cada uno de ellos contribuyó a hacer de mí el estudiante que soy, y que espero seguir siendo más allá de este límite. De entre todos ellos, me gustaría destacar a dos personas a las que les debo mi más sincero agradecimiento: doña Jose, quien tanto me enseñó en un momento tan temprano; y Silvia Cantabella, a quien hoy puedo llamar amiga, que me reafirmó en mi vocación y me dedicó las palabras más bellas que un maestro puede dedicar a un alumno.

También he de dar las gracias a los muchos hombres y mujeres que, a lo largo de mi formación universitaria, han marcado mi forma de entender cuestiones como las que aborda este trabajo. Así, agradezco a los profesores del grado en Lengua y Literatura Españolas y el Máster Universitario en Literatura Comparada Europea de la Universidad de Murcia, y al equipo del Master en Études Ibériques et Latino-Américaines de la Université de Tours, en especial a Mónica Zapata, quien guio mis investigaciones durante mi estancia en Francia. Me gustaría agradecer especialmente a Ana Bravo, por el afecto con el que siempre me ha tratado y las muchas cosas que me enseñó a cuestionarme.

Mención aparte merecen los profesores que se ocuparon de mi formación en el ámbito de la teoría de la literatura. Me gustaría agradecer a Carmen Pujante, quien me guio en mis primeros pasos en esta disciplina a la que ahora dedico mis investigaciones, y cuya voz aún oigo al releer algún texto de entonces; y, especialmente, a Abraham Esteve, quien, como profesor interno, hace algo así como diez años puso en mis manos un libro de métrica –quizá con la intención de que no volviera a pasarme por su despacho– y, desde entonces, siempre ha sabido hacerme las preguntas adecuadas, y ayudarme a encontrar las respuestas correctas.

A mis directores de tesis, los profesores José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente, maestros en lo académico y en lo vital. A la generosidad, la guía y el magisterio de José María Pozuelo se debe cuanto bueno se pueda encontrar en esta tesis. Le agradezco sinceramente la posibilidad de desarrollar este trabajo, su total compromiso conmigo y haberme incluido en un grupo de personas que, más allá de las tareas intelectuales, ha sido motivo de alegría constante en los últimos años. A Paco no sabría ni por dónde empezar a agradecerle. Además de sus impagables guía y apoyo durante estos años, estaré siempre en deuda por el respeto, el reconocimiento y el afecto que me ha brindado a lo largo de todo este tiempo. Por todo ello, les doy, con toda sinceridad, las gracias.

Me gustaría agradecer, también, a mis compañeros a lo largo de esta etapa. A Basilio Pujante y Alejandro Arozamena, con quienes compartí la primera asignatura en la que tuve el honor de participar como contratado predoctoral. A Mariángeles Rodríguez, quien fue primero profesora, y se ha convertido en un apoyo insustituible en estos últimos años; y a María José García, quien siempre ha estado dispuesta a ofrecerme su ayuda, y me ha demostrado su afecto en más ocasiones de las que podría recordar. También a Carmen María López, con quien he podido compartir muchas alegrías a lo largo de estos años.

Al Institut für Romanische Sprachen und Literaturen y a Frank Estelmann, quien me recibió en la Universidad de Fráncfort y me trató con una generosidad imposible de cuantificar. A su ayuda le debo muchos de los planteamientos de esta tesis, y de las ideas que espero poder llegar a desarrollar algún día. También a Tobias Berneiser, quien siempre me ha honrado con su amistad y su ayuda; y a mis compañeras en la etapa alemana, Ana y Teresa, que hicieron de unos meses intensos y complicados un lugar apacible y seguro.

A mis amigos de siempre, Anabel, Eloy y Pablo, que me han acompañado durante casi toda mi vida y suponen un apoyo inestimable con el que espero seguir contando. A las muchas personas a las que me unió la vida universitaria, y que siguen ofreciéndome su amistad desde entonces: Ana, Ángel, Sara, Lucía, Córdula, Miguel… A los muchos otros amigos que conocí durante esos años, y que, estando más lejos, han sido partícipes de esta etapa: Ana Tenllado, Jone Hualde, Silvia Tanduo, Giuseppe Marcone, Federico Valgimigli, Iky, y tantos otros. Me gustaría agradecer, también, a quienes más de cerca me han acompañado a lo largo de este periodo. A José Ángel Baños, con quien más etapas de la vida universitaria he compartido, y al que me une una amistad honda y sincera, que sé correspondida, por la que le estaré siempre agradecido. A Cristina Contreras, amiga y compañera, quien, incluso en los momentos de mayor desánimo, ha sabido mantener viva, a fuerza de compartirla, mi pasión por la literatura, y a la que aprecio de manera difícilmente descriptible. Y a Cristina Hurtado, cuya amistad, por desgracia, no sabría definir con palabras. Baste con decir que doy las gracias por ella no solo en estos agradecimientos, sino cada día de estos últimos cinco años compartidos.

Si hay alguien a quien tengo que agradecer especialmente es a Nacho, quien, a lo largo de este tiempo, ha sido la fuente principal de mi felicidad. A mi lado durante periodos difíciles, ha sabido quererme y hacerme sentir querido, y no puedo siquiera imaginar cuán distintos habrían sido estos últimos meses si no contara con su paciencia, su cariño y su amor. Espero haber sabido corresponder, al menos en una mínima parte, a todo lo que me ha dado.

Y, por último, a mi familia. A mis tíos Paco y Fina, siempre atentos; y a mis primas, Aida y Esther, a quienes siento como hermanas, y a las familias que han ido formando mientras yo trabajaba en esta investigación. A mis hermanos, Felipe y Sara, verdadera alegría de mi vida, a quienes debo la mayor parte de mis risas. A mis padres, Felipe y María Dolores, razón primera de la persona que soy, quienes me han apoyado y querido de forma inquebrantable, y a los que

espero ser capaz de mostrar mi agradecimiento, mi respeto y mi amor más sincero. Y a todos aquellos que vinieron antes, y que, apegados a la tierra, con sus pocas lecturas y sus letras endebles, allanaron el camino para que alguien como yo pudiera llegar a dedicarse a algo tan lejano. Al esfuerzo continuado de todos ellos debo la posibilidad de alcanzar este hito. Y solo puedo sentirme agradecido.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 8

BLOQUE I. TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA E HISPANISMO INTERNACIONAL 14
1. Estudios de historiografía literaria: un estado de la cuestión 15
1.1. Teoría de la historia literaria 21
1.1.1. Historia literaria y proyecto nacional 28
1.1.2. Historia literaria y canon 31
1.1.3. Historia literaria e ideas literarias 34
1.2. Historia de la historia literaria 36
1.3. La recepción historiográfica 41
1.4. La historia de la literatura como género 45
1.4.1. Otros géneros histórico-literarios 56
2. Algunas consideraciones sobre el Hispanismo 64
2.1. El Hispanismo en su historia 75
2.2. Marcos de disputa: la crisis del Hispanismo 83

BLOQUE II. LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL HISPANISMO FRANCÉS E ITALIANO (1810-1977) 89
3. Primer periodo: 1810-1882 93
3.1. Consideraciones generales 93
3.1.1. Entre el esteticismo neoclásico y la perspectiva nacional 95
3.1.2. Un prólogo español y tres modelos europeos 97
3.1.3. Un campo en construcción 99
3.1.4. Los cimientos de la historiografía de la literatura española: canon y periodización 102
3.2. Análisis del corpus 104
3.2.1. *Essai sur la littérature espagnole* (1810), de Malmontet 104
3.2.2. «Étude sur l'histoire de la littérature espagnole», en *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* (1835), de Louis Viardot 113
3.2.3. «Littérature espagnole» en *Histoire élémentaire et critique de la Littérature* (1843), de Émile Lefranc 127

3.2.4. *Histoire comparée des littératures Espagnole et Française* (1843), de Adolphe de Puibusque 134
3.2.5. *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines reculées jusqu'à nos jours* (1863), de Eugène Baret 150
3.2.6. «Littérature espagnole», en *Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne* (1867), de Léon Louis Buron 165
3.2.7. «Histoire de la littérature espagnole», en *Histoires des littératures étrangères* (1876), de Alfred Bougeault 169
3.2.8. «L'Espagne», en *Histoire des littératures étrangères. Littératures méridionales* (1880), de Jacques Demogeot 178
3.2.9. *Letteratura spagnuola* (1882), de Licurgo Cappelletti 187

4. Segundo periodo: 1906-1941 198

4.1. Consideraciones generales 198

4.1.1. Pervivencia del ideario romántico e historia positivista 200
4.1.2. Modelos extranjeros y obras fundacionales 201
4.1.3. Otras obras de carácter historiográfico 203
4.1.4. Reajustes en el canon 206

4.2. Análisis del corpus 208

4.2.1. *Letteratura spagnola* (1906), de Efraim Boari 208
4.2.2. *Manuale di letteratura spagnuola* (1907), de Bernardo Sanvisenti 216
4.2.3. *Précis d'histoire de la Littérature Espagnole* (1908), de Ernest Mérimée 231
4.2.4. *Letteratura spagnuola* (1923), de Luigi Bacci 250
4.2.5. *Littérature espagnole* (1930), de Maurice Legendre 265
4.2.6. «Letteratura spagnuola» (1933), de Bernardo Sanvisenti y A. R. Ferrarin, en *Letterature straniere* 276
4.2.7. *Storia della letteratura spagnola* (1941), de Gabriele Finardi 287
4.2.8. *Storia della letteratura spagnola* (1941), de Carlo Boselli y Cesco Vian 298

5. Tercer periodo: 1943-1977 319

5.1. Consideraciones generales 319

5.1.1. Acercamiento positivista y síntesis interpretativa: modelos heredados y autonomía discursiva 321
5.1.2. Un campo consolidado 324
5.1.3. La cuestión del canon: continuidades y rupturas 325
5.1.4. La lejana contemporaneidad 327

5.2. Análisis del corpus 330

5.2.1. *La littérature espagnole* (1943), de Jean Camp 330
5.2.2. *Histoire illustrée de la littérature espagnole* (1952), de Robert Larrieu y Romain Thomas 341
5.2.3. *Storia della letteratura spagnola* (1952), de Ugo Gallo 350
5.2.4. *Littérature espagnole européenne* (1956), de Georges Cirot y Michel Darbord 361
5.2.5. *Profilo di Storia della Letteratura Spagnola* (1960), de Carmelo Samonà 375
5.2.6. *Storia della letteratura spagnola (1961)*, de Guido Mancini 393
5.2.7. *Histoire littéraire de l'Espagne* (1966), de Jean Descola 405
5.2.8. *Storia della letteratura spagnola* (1969), de Cesco Vian 421
5.2.9. *La littérature espagnole* (1977), de Charles Vincent Aubrun 442

BLOQUE 3. ESTUDIOS DE CASO 457
6. Fernando de Herrera en la historiografía literaria 460
6.1. El lugar de Herrera en las historias literarias 467
6.2. El Herrera nacional 480
6.3. El pensamiento literario de Herrera 484
7. La recepción de la novela realista a lo largo del siglo XX 487
7.1. La novela realista, literatura contemporánea: un canon inestable 492
7.2. Una doble indeterminación: periodos y categorías 497
7.3. Modelos tripartitos 503

CONCLUSIONES 510
CONCLUSIONI 523
CONCLUSIONS 535

BIBLIOGRAFÍA 547

RESUMEN 585
ABSTRACT 587

INTRODUCCIÓN

> *El término* historia *es una palabra muy antigua, tan antigua que a veces nos hemos cansado de ella. Es cierto que rara vez hemos llegado al punto de querer suprimirla por completo del vocabulario. Hasta los sociólogos de la escuela durkheimiana el dan cabida. Pero es para relegarla a un pobre y pequeño rincón de las ciencias humanas: una especie de mazmorra donde arrojan los hechos humanos considerados a la vez como los más superficiales y los más fortuitos*.
>
> (*Apología de la historia*, Marc Bloch)

Es un hecho difícilmente contestable que el desarrollo de los modelos educativos y la democratización del acceso a la educación han hecho que la historia de la literatura pase a ser entendida como el estadio inicial de los estudios literarios, la parcela de conocimiento sobre la literatura de más fácil acceso para cualquiera que tenga interés por esta disciplina. Traída a primer término, la historia literaria es, sin embargo, un campo de estudio que pasa muchas veces inadvertido. Su carácter general nos la presenta como una disciplina inespecífica, auxiliar; sus contenidos, a diferencia de los que ofrecen la crítica o la teoría, son imprecisos y superficiales, y se dan por sobreentendidos. Sin embargo, esa aparente superficialidad de lo histórico-literario es, en realidad, resultado de amplias tradiciones interpretativas, de conceptualizaciones y categorizaciones que, asumidas o criticadas, fueron, o son, objeto de debates pasados y presentes. La aparente superficialidad de lo histórico-literario, receptáculo de «los hechos […] considerados a la vez como los más superficiales y los más fortuitos» (Bloch, 2022: 39), esconde un acceso a las profundidades del conocimiento sobre la literatura. Los estudios de historiografía literaria ofrecen la posibilidad de reconstruir la genealogía de conceptos de uso general, trazar la recepción de autores o motivos concretos y dar cuenta de las relaciones entre los estudios literarios y otras disciplinas de las ciencias humanas; todo ello desde una perspectiva diacrónica, fácilmente extrapolable a modelos comparados. Así, el estudio de las historias de la literatura y de la historia literaria permite captar y describir la diferencia en el seno del discurso sobre lo literario.

Este trabajo es el resultado de una investigación acerca de la historiografía literaria de la literatura española producida por hispanistas franceses e italianos. Como es sabido, es una circunstancia particular de la historia de la literatura española que algunas de sus

obras fundacionales hayan sido compuestas por historiadores extranjeros. Autores como Bouterwek, Sismondi, Ticknor o Fitzmaurice-Kelly sentaron las bases de la moderna historiografía de la literatura española, dando lugar al desarrollo de tradiciones interpretativas nacionales autónomas, con características y obras de referencia no siempre coincidentes con las manejadas por los estudiosos españoles. Esta tesis doctoral se centra en la articulación del discurso historiográfico en la tradición hispanística francesa e italiana, atendiendo a cuestiones como su estructuración interna, los repertorios de autores y de obras que se incluyen o las ideas literarias que sustentan dicho discurso. A tal fin, establecemos en las siguientes páginas un corpus de historias de la literatura aparecidas en estos países, un análisis de cada una de estas y consideraciones generales sobre el desarrollo de la disciplina. El objetivo final es el de describir las similitudes y las diferencias entre estas tradiciones historiográficas, contribuyendo a la comprensión de sus hechos diferenciales (MacMillan, 2014).

A nivel metodológico, nuestro trabajo se presenta como un estudio de corpus que acude a diversos marcos. Por un lado, comporta una reflexión teórica acerca de la historia literaria y del hispanismo como campo de estudio y hecho de cultura, reflexión que parte de una revisión y sistematización de la literatura existente. El estudio de las historias de la literatura de nuestro corpus se sirve de herramientas y conceptos provenientes del análisis crítico formal del discurso histórico, que hunde sus raíces en los planteamientos de Hayden White, desarrollados por numerosos críticos y teóricos como Claudio Guillén en su aplicación a la historiografía literaria. Además, en los estudios de caso, acudimos al modelo de la recepción historiográfica, ampliación de los preceptos de la escuela de la recepción y la hermenéutica de Gadamer, y desarrollado en el campo de la historiografía literaria por, entre otros, autores como Romero Tobar. Se trata, pues, de un estudio que aborda un fenómeno complejo y que se sirve de ideas, conceptos y métodos que provienen de distintos lugares.

Para llevar a cabo esta labor hemos dividido nuestro trabajo en tres bloques. En el Bloque I, «Teoría de la Historia Literaria e Hispanismo Internacional», reunimos las consideraciones teóricas y metodológicas que informan el resto de la tesis. Este primer bloque se divide en dos apartados. En el primero de ellos. «Estudios de historiografía literaria: un estado de la cuestión», damos cuenta del estado del campo y reflexionamos acerca de la historiografía literaria desde diversas perspectivas. Por un lado, hacemos un repaso por la teoría de la historia literaria y los principales problemas de esta, revisión que acompañamos de tres apartados en que nos centramos en cuestiones más específicas:

la relación de la historia de la literatura con los proyectos nacionales, la cuestión del canon y la relación de la historia literaria con las ideas literarias o sobre la literatura. Se trata de cuestiones que han sido, en nuestra opinión, centrales en la configuración del discurso teórico sobre esta disciplina. En segundo lugar, consideramos las posibilidades de un acercamiento histórico a la historiografía literaria. De ahí, pasamos a abordar la cuestión de la recepción historiográfica. Por último, nos detenemos en el análisis de la historia de la literatura desde una perspectiva genérica, incorporando conceptos que provienen de la teoría de los géneros literarios y poniendo en relación la historia literaria con formas que le son cercanas. En un segundo apartado, «Algunas consideraciones sobre el Hispanismo», elaboramos algunas ideas acerca del estatuto epistemológico y los retos que afrontan los hispanismos. En este sentido, abordamos la posibilidad de trazar una historia del hispanismo y comentamos algunas de las críticas y de los marcos de disputa de este campo de estudio.

En el Bloque II, «Las Historias de la Literatura Española en el Hispanismo Francés e Italiano (1810-1977)», trazamos y analizamos nuestro corpus de historias literarias. Se trata de un panorama en el que hemos intentado ser exhaustivos, pero con el que no pretendemos llegar a conclusiones definitivas sobre este amplísimo objeto de estudio. En este sentido, el corpus se entiende como un punto de partida para estudios posteriores, y para los estudios de caso que desarrollamos en el bloque siguiente. Hemos dividido nuestra selección de textos en tres periodos, delimitados por la primera y última de las obras que incluimos. Esta división tripartita obedece a criterios históricos: la primera etapa es la de consolidación del campo de estudio en los dos países, contando con producción historiográfica únicamente en Francia. Para delimitar el segundo periodo, que va de 1906 a 1941, nos servimos del clima bélico en la Europa de la primera mitad del XX. En este sentido, tomamos como punto de referencia el comienzo de la dictadura franquista, con el consiguiente aislamiento de España, y el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial. En un tercer periodo, encontramos las obras publicadas entre 1943, con el cambio en el desarrollo de la contienda Mundial, y 1977, tomando como fecha de cierre de esta etapa el comienzo de la legislatura constituyente que restituiría la democracia en el estado español.

Cada uno de estos periodos es tratado en sendos apartados, que siguen un modelo común. En primer lugar, dedicamos un apartado introductorio en el que damos cuenta de las características generales de la etapa, aludiendo al estado de la disciplina en los dos países, las obras de mayor importancia o los cambios más significativos en el discurso

historiográfico. En un segundo momento, pasamos al análisis de cada una de las obras de nuestro corpus. También aquí hemos pretendido seguir un modelo de análisis lo más homogéneo posible. Comenzamos con una contextualización de la obra en la producción de su autor, la descripción de su estructuración interna, el análisis del texto y unas conclusiones en las que reunimos consideraciones acerca de sus características generales, o de su relevancia en el campo de estudio. Hemos tratado de acudir a los datos más objetivables de las obras –periodización, estructura, repertorio de autores–, de tal manera que este trabajo pueda servir como obra de consulta para investigaciones posteriores.

El Bloque III reúne dos estudios de caso con los que hemos querido mostrar las posibilidades que el método recepcional entraña para la comprensión de la evolución del discurso historiográfico. Hemos dirigido nuestra atención hacia dos calas que hemos considerado especialmente significativas. En primer lugar, hemos abordado la recepción de un autor consolidado como Fernando de Herrera, cuyo tratamiento historiográfico se halla íntimamente ligado a las lecturas críticas de componente ideológico que su obra recibe. En este sentido, se observa una clara progresión que se ha de poner en relación con el debilitamiento de la lectura en clave nacional del poeta sevillano. En segundo lugar, hemos abordado la recepción de los novelistas realistas de finales del siglo XIX, los autores de referencia en el momento de consolidación del hispanismo como disciplina en Francia, sobre todo, e Italia. Su rápida inclusión en las historias de la literatura les asegura un puesto estable en el repertorio de autores, pero una frágil y variable conceptualización en las obras. A diferencia de lo que ocurre con autores de otros periodos, los novelistas realistas no llegan a ser considerados como un grupo, sino como una suma de individualidades que el discurso historiográfico incorporará con algunas dificultades.

En definitiva, las páginas que siguen contienen un acercamiento panorámico a la tradición historiográfica de los hispanismo francés e italiano, que analizamos de manera global. Este trabajo pretende, asimismo, sentar las bases para futuras investigaciones sobre la historiografía literaria, la modulación del discurso historiográfico y las relaciones entre historia de la literatura y otras disciplinas de los estudios literarios. Con esta tesis, intentamos, de igual manera, llenar algunos vacíos en la literatura crítica, que ha tratado de manera desigual las historias literarias de cada tradición interpretativa, al punto de que buena parte de las obras de nuestro corpus han sido directamente obviadas por parte de la crítica. Somos conscientes de la amplitud y la complejidad de un estudio como el nuestro, pero, como es connatural a una tesis de doctorado, no pretendemos con él dar por cerrado un fenómeno tan complejo como el que nos ocupa. Entiéndase, pues, este trabajo como

el punto de llegada en una labor investigadora que se ha desarrollado en el seno de un grupo de investigación que, bajo la dirección de José María Pozuelo Yvancos, se ha dedicado en los últimos años al análisis del discurso histórico-literario dentro y fuera de las fronteras españolas; y como un punto de partida para futuros trabajos que acudan a lugares o cuestiones concretas, o completen la visión panorámica que estas páginas ofrecemos.

BLOQUE I. TEORÍA DE LA HISTORIA LITERARIA E HISPANISMO INTERNACIONAL

1. Estudios de historiografía literaria: un estado de la cuestión

> *He descubierto, por experiencia, que no hay evolución en la historia de la argumentación crítica, que la historia de la crítica es más bien una sucesión de debates acerca de conceptos recurrentes, acerca de «conceptos esencialmente en conflicto», acerca de problemas permanentes en el sentido que nos acompaña hoy todavía. Posiblemente, se necesita una conclusión semejante para la historia de la poesía en sí misma […]. No hay ni progreso ni desarrollo, ni historia del arte a excepción de la historia de los escritores, las instituciones y las técnicas. Esto viene a ser, al menos para mí, el fin de una ilusión, el ocaso de la historia literaria.*
>
> («El ocaso de la historia literaria», René Wellek)

La historia de la literatura es una disciplina relativamente reciente. Frente a la larga tradición de la teoría o la crítica literarias, que hunden sus raíces en la Grecia clásica, la historia de la literatura comenzará a desarrollarse teóricamente a lo largo del siglo XVIII[1] y se consolidará como la disciplina de los estudios literarios que conocemos actualmente a principios del siglo XIX, cuando, bajo el impulso de la filosofía romántica y su conceptualización de la idea de nación, adquiera los principios teóricos y metodológicos por los que, con escasas modificaciones, se rige aún hoy (Mainer, 2000: 76-80). Es obvio que el afán por entender el hecho literario en su eje diacrónico no comienza en ese momento, y que se pueden encontrar fácilmente antecedentes a lo largo de toda la tradición teórico-crítica, y de la praxis literaria, occidental[2]. Será durante el XIX cuando empiecen a aparecer las primeras grandes historias de las literaturas europeas (Jauss, 2013: 151). En el caso español, estas vendrán de la mano de hispanistas

[1] Edward Baker (1992) se ha referido a este periodo como la «prehistoria» de la literatura española. A lo largo de este periodo, se habría producido «una reordenación y una resemantización de textos que hasta fines del siglo XVIII pertenecían a otros conjuntos discursivos y tenían otras funciones sociales» (Baker, 1992: 63) dando lugar al moderno concepto de literatura que informa las historias literarias decimonónicas.

[2] En el caso de la literatura española, baste recordar, por ejemplo, el *Proemio e carta* del marqués de Santillana (Romero Tobar, 2023: 33). A esta obra, hay que añadir las obras que construyen repasos históricos por su contemporaneidad como el *Laurel de Apolo* de Lope o el *Viaje del Parnaso* de Cervantes (Urzainqui, 2007). En cuanto a la historiografía literaria del XVIII, que en España fructificó en las historias de los hermanos Mohedano, Velázquez o los jesuitas Lampillas y Andrés; Mercedes Comellas (2023a) ha coordinado recientemente un volumen que se centra, precisamente, en la producción historiográfica que aparece en el quicio entre los siglos XVIII y XIX. A este, hay que sumarle el trabajo que coordinaron Jesús Cañas Murillo y José Roso Díaz (2019), en el que se reúnen estudios acerca de la recepción de acontecimientos literarios medievales y áureos por parte de la historiografía ilustrada.

extranjeros, como veremos más adelante, entre los que se cuentan autores como Friedrich Bouterwek, Simonde de Sismondi o Georges Ticknor.

Pese a la relativa novedad de la disciplina, el campo de estudios de la historia de la literatura se nos presenta continuamente como sumido en una larga crisis (Rubio Tovar, 2004: 103-117) que habría comenzado, al menos, a principios del siglo pasado, y se habría recrudecido en las décadas de los 60 y los 70. Es lo que hace pensar la gran cantidad de trabajos que pregonan el fin, la muerte o la imposibilidad de la historia literaria[3]. Quizá el más representativo de estos textos sea el clásico ensayo de René Wellek (1983: 245-260), «El ocaso de la historia literaria», en cuyas páginas el autor glosa las críticas de las que la disciplina ha sido objeto y los muchos intentos, infructíferos, de reforma que se han producido desde la segunda mitad del siglo XIX[4]. El texto se cierra con la desalentadora afirmación de que «no hay ni progreso ni desarrollo, ni historia del arte a excepción de la historia de los escritores, las instituciones y las técnicas. Esto viene a ser, al menos para mí, el fin de una ilusión, el ocaso de la historia literaria» (Wellek, 1983: 260). Más allá de las interesantes ideas que Wellek desarrolla en este ensayo, una parte del interés por este texto nace de que el trabajo supone la asunción de la derrota de un proyecto intelectual que había sido tema central en las investigaciones del autor[5].

[3] La nómina de trabajos que han desarrollado estas ideas es amplia. Baste recordar textos como *Is Literary History Possible?*, de David Perkins (1992); «Is Literary History Still Possible?», de A. F. Kinney (1995); «La historia literaria, toda problemas» de Leonardo Romero Tobar (2004) o «El reto imposible de la historia literaria. El caso Cambridge», de David. T. Gies (2004), especialmente influido por el primero. Santiago Pérez Isasi (2024: 22-28) sintetiza el desarrollo de esta visión pesimista del estado de la cuestión a propósito de la historia literaria en un apartado de su reciente *La forja del canon. Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*. En realidad, la cuestión de la crisis de la historia literaria como campo de estudio se ha convertido en un lugar común en los trabajos dedicados a esta disciplina, como atestiguan las primeras páginas de «La historia de la literatura como historia (para una defensa e ilustración del pirronismo literario)» de José Carlos Mainer (2015), la introducción de Comellas (2023b: 9-13) al trabajo que citábamos más arriba, o la introducción a su artículo sobre el relato de viajes como género historiográfico con el que Manuel Contreras (2023: 163-170) contribuye a aquella obra.

[4] En su artículo, publicado originalmente en 1973, Wellek realiza un recorrido por diferentes posturas críticas: la que opta por abolir la historia literaria por no ser útil para el estudio de la literatura –Ker, Croce, Tate, etc.– (Wellek, 1983: 248-249); los partidarios de su absorción, subordinación o disolución en otras disciplinas históricas o sociológicas (Wellek, 1983: 249-255); y los que proponen una especificidad de la historia literaria (Wellek, 1983: 255-260). Escrig (2005:34) llama a estas tres posturas «crítica antihistórica», «crítica historicista» y «crítica inmanente». A lo largo de las siguientes páginas de su estudio (Escrig, 2005: 34-38) se dedica a desarrollar estas tres posturas, aduciendo ejemplos de autores y obras teóricas de cada una de ellas.

[5] En *Historia literaria. Problemas y conceptos* (Wellek, 1983) se reúnen una decena de ensayos que el crítico dedicó a la cuestión de la historiografía literaria.

La debilitada posición de la historia literaria, tanto en el plano teórico como académico, se encuentra en la base de *La historia de la literatura como provocación*[6], texto en el que Hans Robert Jauss (2003) se posiciona contra la crítica inmanentista y apunta a la posibilidad de renovación de los estudios literarios a partir de una revisión de la historia de la literatura, revisión que, en parte, se había empezado a gestar ya dentro del formalismo de la mano de Sklovsky y Tinianov y sus ideas de sistema y cambio literario (Jauss, 2013: 169-171), aunque de forma insuficiente. En la concepción jaussiana, la historia de la literatura ha de convertirse en una disciplina fundamentada firmemente en el proceso de recepción de los textos (Ródenas de Moya, 2003: 9-17). La crítica de Jauss se dirige, en este sentido, a la falta de interés de la teoría y la crítica literaria por el proceso activo de recepción de las obras, en el que se basa la historicidad de estas[7]. En sus propias palabras:

> Una renovación de la historia de la literatura requiere eliminar los prejuicios del objetivismo histórico y fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios» establecido *post festum*, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. Esta relación dialógica es también el primer hecho primario para la historia de la literatura, pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre en lector antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otro modo: antes de poder fundamentar su propio juicio en la conciencia de su posición actual en la serie histórica de los lectores (Jauss, 2013: 174).

La reivindicación de la historia de la literatura desde la estética de la recepción[8] que realiza Jauss, ligando la reformulación de los estudios literarios al desarrollo de una

[6] La conferencia en la que Jauss expuso sus ideas acerca del papel de la historia de la literatura en el currículo académico y la teoría de la literatura fue pronunciada en 1967. Su publicación en alemán, con el título de *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaften*, se produce en 1973 (Comellas, 2023b: 10), al mismo tiempo que el ensayo de Wellek.

[7] «Sus métodos conciben el *hecho literario* en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la exposición. Con ello privan a la literatura de una dimensión que forma parte imprescindible tanto de su carácter estético como de su función social: la dimensión de su recepción y su efecto […] La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la interacción entre comunicación y receptor como en las correlaciones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución. El círculo cerrado de una estética de la producción y la exposición, en el que se mueve hasta ahora principalmente la metodología de la ciencia literaria, debe abrirse, por consiguiente, a una estética de la recepción y del efecto para que el problema relativo a la concepción de la sucesión histórica de obras literarias como contexto de la historia de la literatura encuentre una nueva solución» (Jauss, 2013: 171-173).

[8] El apartado de la *Teoría del lenguaje literario* de José María Pozuelo Yvancos (1988: 105-127) sigue siendo un texto de referencia para una aproximación a las ideas de Jauss y el resto de autores de la estética

historia literaria que tenga en su centro un modelo hermenéutico (Mainer, 2015: 55-56), coincide históricamente con el desarrollo, en el ámbito de la teoría de la historia, de lo que se ha llamado el giro narrativo (Aurell, 2017: 135-152; Kuukanen, 2019), subproducto del giro lingüístico de las ciencias sociales (Aurell, 2004). Las formulaciones teóricas de Paul Ricoeur, Michel de Certeau, Lawrence Stone, Jacques Rancière o Hayden White colocan en el centro del debate la narratividad del discurso histórico, y su carácter construido y, por tanto, ficticio, basado en la selección e interpretación de los datos. White (1978: 82) sintetiza esta postura señalando que las explicaciones históricas son siempre «verbal fictions, the contents of which are as much invented as found, and the forms of which have more in common with their counterparts in literature than they have with those in the sciences». La postura narrativista supone un replanteamiento frente a la pretendida objetividad histórica. Sus conclusiones alcanzan a todo el proceso de investigación histórica, desde la recopilación de datos –fase heurística–, la organización y tratamiento de estos –fase analítica– y la interpretación histórica del material –fase interpretativa– (Aurell, 2004: 11). Este proceso, aplicable también a la historia de la literatura, era descrito por Claudio Guillén, quien señalaba que:

> No llamamos acontecimiento a cualquier cosa que pasa. El suceso no es un hecho, un dato histórico cualquiera. Entre tantas cosas que ocurren, el historiador *elige* y *destaca* aquellas que le aparecen significativas y dignas de ser relacionadas con lo acaecido antes o después, desempeñando así un *papel narrativo*. Elegir entraña en tal caso excluir lo que no parece haber sido un acontecimiento (Guillén, 2015: 365)[9].

Es a la luz de estas ideas que se desarrolla un nuevo acercamiento teórico a la historia literaria que lleva al cuestionamiento de «conceptos, modelos, límites, géneros, teorías, métodos selectivos de materiales, canonización, cronología y periodización, la subjetividad y la parcialidad de las valoraciones, poniendo todo ello al descubierto las insuficiencias, incertidumbres y vaguedades que ahogaban los planteamientos de la ciencia» (Comellas, 2023b: 10). Frente a la asunción de estas categorías como *faits accomplis* (Guillén, 2015: 334), la historiografía literaria procura trazar la genealogía, el origen y la evolución de conceptos como los listados anteriormente partiendo del estudio de las historias de la literatura y de sus contextos de producción.

---

de la recepción, y de la relación de esta teoría con otras que priman asimismo los procesos interpretativos como la semiótica de Umberto Eco.

[9] Las cursivas son nuestras.

Claudio Guillén sería el introductor de estas ideas en España. Su obra principal en este sentido, *Teorías de la historia literaria*[10] (1989) –versión ampliada del original en inglés *Literature as a System* (1971)–, incluye una decena de ensayos en los que el crítico reflexiona acerca de cuestiones como la periodización en historia de la literatura (Guillén, 1989: 119-138) o el cambio literario (Guillén, 1989: 199-248 y 249-281), todos ellos desde las coordenadas descritas anteriormente. Aunque antes de la publicación de estas obras hubiera aparecido ya la monografía de Óscar Tacca (1968), *La historia literaria*, en la que el autor se plantea algunos de los principales problemas de la disciplina –la selección y valoración de autores, la viabilidad del modelo nacional, entre otros–; sería sobre todo a partir de las contribuciones de José Carlos Mainer (1981, 1992, 2000) cuando este tema se instale plenamente en el panorama académico español y se convierta en una disciplina pujante.

Desde entonces, numerosos críticos han contribuido a esta nueva forma de entender la historia de la literatura, sobre todo a partir de los años 90 y la primera década de los 2000. Leonardo Romero Tobar (1996, 1999, 2004, 2006, 2008, 2016, 2023) es uno de los autores más prolijos en este sentido. Además de sus contribuciones a la materia, junto a él se crea un grupo de investigación que ha hecho de la universidad de Zaragoza uno de los centros difusores de la nueva teoría y crítica de la historia literaria. Además de sus trabajos, cabe recordar los de Luis Beltrán (2005, 2007), José Antonio Escrig (Escrig y Beltrán, 2005) o Antonio Martín Ezpeleta (2007, 2008a, 2008b). A estos, hay que sumar los desarrollados por el grupo de investigación de Fernando Cabo (2010, 2012) en la Universidad de Santiago de Compostela (Cabo, Abuín y Domínguez, 2010; Domínguez, Abuín y Sapega, 2016), cuya mayor contribución son los dos volúmenes de *A comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*; y los del equipo liderado por José María Pozuelo Yvancos en la Universidad de Murcia (Pozuelo Yvancos, 2000a, 2000b, 2006, 2011, 2022; Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000; Pozuelo Yvancos *et al*., 2019, 2022), cuyo campo de investigación ha evolucionado desde los estudios sobre canon hasta la reflexión sobre la tradición historiográfica (Pozuelo Yvancos y Rodríguez Alonso, 2011). Más recientemente, desde la Universidad de Sevilla, Mercedes Comellas (2016, 2021a, 2023a, 2023b) se ha dedicado al estudio de los orígenes de la historia literaria española durante los siglos XVIII y XIX, a lo que ha contribuido también Manuel

[10] En el prólogo de la obra, Guillén (1989: 11-17) describe la andadura intelectual que le llevó a plantearse la problemática conceptualización de categorías generalmente aceptadas, y apunta al escaso interés por la teoría de la historia por parte de los estudiosos de la literatura.

Contreras (2018, 2023). A estos trabajos, que se pueden encuadrar dentro de proyectos de investigación, hay que añadir la labor investigadora de autores como Isaac Lourido (2015, 2022), Rosa María Aradra[11] (2009, 2021a, 2021b, 2023) o Santiago Pérez Isasi (2006, 2009, 2013a, 2013b, 2017, 2018, 2024), entre muchos otros.

Con este repaso por el estado de la cuestión, que no tiene la intención de ser exhaustivo[12], se hace ostensible la pujanza de una disciplina que se ha ido consolidando como campo de estudios en la academia española. Frente a la situación que Romero Tobar describía en «La historia literaria, toda problemas», esto es, la «precaria, la casi inexistente reflexión hispanística sobre la historia literaria»[13] (Romero Tobar, 2004: 69); veinte años más tarde, el campo de los estudios sobre historiografía literaria es hoy un ámbito fértil en el que, no obstante, quedan aún muchas cosas por hacer. A lo largo de las siguientes páginas, recorreremos algunas de las cuestiones que consideramos se han convertido en planteamientos principales de la disciplina a lo largo de los últimos años. En un primer lugar, nos ocuparemos de los problemas que aquejan a la teoría de la historia literaria, y a los planteamientos teóricos a los que ha dirigido su mirada. De ahí, pasaremos a la cuestión de la historia de la historiografía literaria española. De igual manera, dedicaremos un espacio a reflexionar sobre el funcionamiento de la recepción historiográfica. Por último, abordaremos una cuestión a nuestro parecer central en los estudios de historiografía literaria, la de la naturaleza genérica de lo que entendemos por historias de la literatura.

[11] Estrechamente vinculada al grupo de la Universidad de Murcia, destacamos aquí algunas publicaciones que realiza al margen de este.

[12] Sería imposible listar y glosar todo lo que se ha publicado en las últimas décadas sobre historiografía literaria. Nos hemos limitado a trazar un panorama en el que destacamos los que son los principales centros académicos en este ámbito, y algunas de las obras más destacadas de cada uno de ellos. Una bibliografía completa de los estudios de historiografía literaria debería incluir, asimismo, los trabajos dedicados a historiadores o críticos que influyeran en el desarrollo de esta, estudios de obras concretas, trabajos sobre la recepción de autores en el discurso historiográfico, estudios sobre las relaciones de la historiografía con otras áreas de los estudios literarios o enfoques comparativos entre tradiciones historiográficas, entre otras muchas cuestiones.

[13] Romero Tobar contrapone el estado de la cuestión en España con el pronto desarrollo de una teoría de la historia literaria en Francia, de la mano de Desiré Nisard (1875), Gustave Lanson (1965) o Roland Barthes (1960). En el mismo texto, el autor desarrolla someramente las ideas de Lanson acerca de la historiografía literaria. Mainer (2000: 47-53) dedica un apartado de su *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)* a las ideas de Lanson, de cuyo programa extrae algunas consideraciones para sustenta su concepción de la literatura nacional como realidad discursivamente construida.

1.1. Teoría de la historia literaria

Pese al desarrollo teórico de la disciplina a lo largo de los últimos años, la teoría de la historia literaria afronta todavía algunos problemas acuciantes. Se trata de cuestiones de orden general, en parte heredadas desde los orígenes de la disciplina y no atendidas suficientemente desde nuevas perspectivas. En primer lugar, es necesario señalar que, a diferencia de lo que ha ocurrido a lo largo de las últimas décadas en otras disciplinas dedicadas al estudio del hecho literario como lo son la crítica literaria o la teoría de la literatura, el abordaje de la literatura en su dimensión diacrónica ha encontrado una gran dificultad en desarrollar una terminología específica y una metodología propia que se alejen de las heredadas desde los modelos originarios de la disciplina[14]. La ambigüedad terminológica de este campo llega a traslucir incluso en la denominación que la disciplina suele recibir: el sintagma *historiografía literaria* se usa indistintamente como un sinónimo de historia literaria o historia de la literatura –en la mayoría de los casos, para hacer referencia a una tradición interpretativa, pero también a obras concretas–, o para designar a la disciplina que tiene como objeto de estudio el discurso histórico-literario (Martín Ezpeleta, 2008b: 9-10). En su intento de zanjar esta ambivalencia, González-Stephan apuntaba que:

> La historiografía literaria, aunque estrechamente vinculada a las cuestiones teóricas y metodológicas de la historia de la literatura, constituye un tipo de meta-discurso abocado al estudio crítico del conocimiento histórico-literario y de la calidad de ese conocimiento. Historia e historiografía literarias son términos fácilmente intercambiables; por ello no está de más subrayar que ella no opera directamente sobre la producción literaria y su evolución, sino sobre el modo como las historias de la literatura la han organizado de modo histórico: también la historia de la literatura tiene su historia (González-Stephan, 2002: 37).

Pese a este intento de deslinde terminológico, la situación de inexactitud conceptual sigue vigente y ha llevado a englobar bajo el mismo marbete estudios con características epistemológicas y metodológicas muy diversas, entre los que se

[14] El desarrollo terminológico y metodológico de otras disciplinas de los estudios literarios no es precisamente un modelo por el que la historiografía literaria deba regirse. Pozuelo Yvancos (1988: 14; 2006: 19-20) ha señalado en varias ocasiones los conflictos crítico-metodológicos que han caracterizado la historia de la teoría literaria, lo que él bautizó como síndrome autofágico de la teoría, esto es, la sucesión de rupturas y de disensos que ahogan la reflexión teórica en un continuo replanteamiento metateórico. Aunque la reflexión acerca de la historia literaria no ha estado exenta de esas rupturas –que se pueden limitar a la supuesta por la irrupción del *New Historicism* y la proyección de los *cultural studies* a la historiografía literaria–, no es tanto la terminología o la metodología lo que ha entrado en liza como una determinada idea de lo que es la literatura, o la función de esta.

encuentran trabajos de reflexión teórica, repasos históricos de una tradición interpretativa y análisis de la recepción de elementos concretos en el discurso historiográfico.

Un caso que, a nuestro parecer, da cuenta del grado de indeterminación y ambigüedad en el que se mueve la disciplina lo encontramos en la cuestión de la periodización literaria. Aunque buena parte de la reflexión teórica en el campo de la historiografía literaria ha ido destinada a describir o definir los instrumentos de ordenación de los materiales de estudio[15] (Guillén, 1989: 119-138; 2015: 335-347; Santiáñez, 2002: 51-85; Domínguez, 2004; Underwood, 2013), estos trabajos no han dado lugar a una terminología común y aplicable al estudio del discurso historiográfico. Mainer (2015: 58) ha señalado que la mayoría de estos conceptos son resultado de un «parasitismo onomástico» hacia la historia general. Si bien se ha señalado en repetidas ocasiones el carácter arbitrario e históricamente construido de los conceptos periodológicos comúnmente utilizados, lo cierto es que se sigue haciendo uso, amparándose en la inercia de una determinada tradición o en la parcelación académico-institucional del campo de estudio, incluso de aquellos que han sido teóricamente más debatidos, como el de generación (Mateo Gambarte, 1996; Guillén, 2015: 339). Este uso se produce tanto en la praxis histórico-literaria, esto es, en las más recientes historias de la literatura y en los análisis críticos; como en el estudio del discurso historiográfico[16]. Lo más común es, por tanto, un acercamiento acrítico, caracterizado por una «parsimonia intelectual» (Guillén, 2015: 334) a conceptos que Domínguez (2004: 122) ha definido como «auténticos fósiles conceptuales»:

> Las nociones periodológicas exhiben una apariencia de (ingenua) objetividad cuya garantía es una lógica circular […], precisamente su perdurabilidad. Cada periodo viene así a constituir un signo no arbitrario en el que se asocian porción temporal y carácter estilístico, signo susceptible de adquirir diversas coloraciones en función de especificidades geográficas, con coordenadas delimitadas por las literaturas nacionales. Esa pretendida naturalidad es, sin embargo, el indico más contundente de su basamento doxástico […], cuyo objetivo principal es argumentar la (in)coherencia orgánica de la literatura en cuestión. Mecanismos axiológicos por excelencia, los periodos rara vez son reconocidos en términos de sus funciones heurísticas, con lo que ello supone de reificación de la literatura (Domínguez, 2004: 122).

[15] Domínguez (2004: 123-124) lista las contribuciones al estudio de la periodología literaria desde el formalismo ruso hasta las contribuciones de Mario Valdés. Se trata, por tanto, de una cuestión mollar, que ha ocupado aproximadamente un siglo de reflexión teórica.

[16] Martín Ezpeleta (2008b), por ejemplo, enmarca su estudio acerca de una parte de la historiografía literaria española de principios de siglo bajo el marbete de *Las historias literarias de los escritores de la generación del 27*.

La cuestión se complica aún más si se lleva al campo de la historiografía comparada (Cabo, 2010), en el que la propuesta de descripción de una interperiodología (Domínguez, 2004: 135-145) se encuentra con la dificultosa inercia periodológica de la historia literaria basada en modelos nacionales –lo que Botti (2000: 150-151) ha definido como una complicada relación dialéctica entre esquemas foráneos y autóctonos– y a la falta de conclusiones en el estudio de estas unidades. Las teorizaciones alternativas[17], como la basada en los conceptos braudelianos de *longue durée* y *courte durée* que propone Guillén (1989: 127-128 y 273-281), se plantean como una solución que instala la descripción del cambio literario en un modelo temporal complejo con el que se pretende dar cuenta de las continuidades y las rupturas, la intermitencia o la simultaneidad de ciertos acontecimientos literarios. Aunque se trata de un modelo que permite describir con mayor detalle la multiplicad de la literatura en su historia, se trata, no obstante, de un esquema de difícil aplicación a una descripción histórica de la literatura que se atenga a los modelos historiográficos actuales[18], esto es, que asuma el modelo nacional; y mucho más a una aproximación histórico-literaria que los supere. Las principales dificultades que conceptualizaciones como esta afrontan parten de la falta de determinación y la relatividad de los criterios utilizados[19].

La indeterminación terminológica y conceptual de la teoría de la historia literaria ha de ponerse en relación con la existencia de una secular, aunque cada vez menor, escisión entre la práctica de la historia literaria y la teoría de lo histórico-literario. Si bien el modo en que se afronta la historización de la literatura ha experimentado un ostensible cambio desde sus orígenes hasta nuestros días (Beltrán, 2007: 35-36; Martín Ezpeleta, 2008a: 434-437), este cambio no ha sido acompañado, o al menos no hasta los últimos

[17] En el sentido de que intentan zafarse de las limitaciones que impone el concepto de periodo en sí.

[18] La división en periodos que marcan el desarrollo de una literatura desde una perspectiva teleológica es connatural al modelo historiográfico nacional (Hutcheon, 2006: 242-243). Cabe señalar, no obstante, que ha habido propuestas historiográficas recientes que han incorporado este debate acerca de la periodización literaria. Nos estamos refiriendo a la vasta *Historia de la literatura* dirigida por José Carlos Mainer (2010-2013).

[19] Guillén (1989: 279) es consciente de este problema cuando señala que «un primer problema es el número de períodos o niveles por seleccionar. Pero esto podría depender del alcance de la investigación; y se debería probar en primer lugar la tríada mínima de los historiadores de *Annales*, aunque añadiendo las recuperaciones y las "duraciones intermitentes" cuya importancia para la historia de la palabra escrita he tratado de hacer resaltar» e intenta delimitar la extensión de cada una de estas duraciones –«Las largas duraciones podrían extenderse […] desde ciertas casi invariantes […] hasta las instituciones evolutivas llamadas géneros […]. Las duraciones intermedias incluirían extensos periodos como el Renacimiento y la Ilustración…», etc. (Guillén, 1989: 279-280)–.

años, de un desarrollo homologable en el plano teórico[20]. Hasta la irrupción de las ideas preconizadas por Claudio Guillén, la reflexión teórica sobre la historia literaria se limitaba, en la mayoría de las ocasiones, a los prólogos y prefacios que encabezaban las historias de la literatura, fuente fundamental para trazar la evolución de la disciplina. Durante un tiempo, por tanto, la reflexión historiográfica ha avanzado únicamente por la vía de los hechos, con la contribución práctica que supone cada nueva historia respecto de las anteriores. Esta escisión funciona en las dos direcciones: de igual manera que se ha hecho historia de la literatura al margen de la reflexión historiográfica, la teoría de la historia de la literatura ha evitado aterrizar sus consideraciones en historias de la literatura concretas. Esta tendencia se ha ido solucionado en los últimos años con estudios (Pozuelo Yvancos, 2000ª, 2022; Romero Tobar, 2006 Martín Ezpeleta, 2008b; Pérez Isasi, 2024) que han ido concretando, o acompañando, la reflexión teórica con una dimensión crítica, esto es, aplicada a propuestas historiográficas debida y claramente identificadas. La distancia entre teoría y praxis historiográficas, sumada a la sensación de crisis o continua reelaboración que ha acompañado al desarrollo de la disciplina en las últimas décadas, ha contribuido a fijar la idea de que la teoría de la historia literaria es una disciplina con un trasfondo epistemológico débil o, al menos, con un desarrollo teórico pobre.

En el nacimiento de la disciplina pueden encontrarse ya algunas circunstancias que motivan esta impresión. Luis Beltrán Almería ha trazado una genealogía de la historia literaria (2007: 35-41) en la que señala que esta disciplina nace a principios del siglo XIX como una rama más de la historia, y que tiene como antecedentes el surgimiento de los estudios bíblicos, en el XVIII, y el desarrollo de la filología clásica. De estos dos campos de estudio, que funcionan como los antecedentes de la historia literaria, toma buena parte de sus presupuestos metodológicos: la hipótesis documentaria y el método histórico-crítico que desarrollan autores como Wellhausen para el estudio de los textos bíblicos (Beltrán, 2007: 35-36) pasarían a fundamentar la metodología seguida por la filología clásica y, posteriormente, las de las filologías e historias de las literaturas nacionales (Beltrán, 2007: 36). El objetivo del método histórico-crítico aplicado a la historia de la literatura es el de «rescatar y determinar la historicidad de sus documentos» (Beltrán, 2007: 36).

[20] Se trata de una idea común en la reflexión acerca de la historia literaria. Comellas (2023b: 10) señala que Gebhard Rusch se preocupaba ya en 1985 de que la reflexión teórica acerca de la disciplina no había superado los niveles establecidos en los siglos XVIII y XIX.

Ahora bien, este objetivo deja fuera la cuestión de la valoración estética de los documentos rescatados, dimensión que se supone connatural a una historia de hechos artísticos, sean literarios u otros. El método histórico-crítico encuentra acomodo en el seno de las filologías nacionales, pero no llega a gestarse un método crítico-estético desde el que abordar la literatura en su faceta artística y no meramente histórica o documental (Beltrán, 2007: 36-37). Esto produce un «desequilibrio metodológico» de base que explica por qué «la historia literaria crecerá como historia, pero no podrá desarrollar su faceta estético-literaria» (Beltrán, 2007: 37). El desarrollo desigual de estos dos niveles lleva a Beltrán a postular la coexistencia de dos estilos o metodologías fundamentales en la historia de la literatura (Beltrán, 2007: 43-51)[21]. Por un lado, encontraríamos una mucho menos desarrollada historia literaria esteticista que tiende a concebir la historia de la literatura como una «sucesión de celebraciones de momentos de eternidad, con obras que superaban su marco histórico» (Beltrán, 2007: 50). Esta tendencia tiende a desvincular el tiempo de lo literario del tiempo de lo histórico, apuntando a una suerte de atemporalidad de lo estético. Por otro lado, encontraríamos una concepción culturalista de la historia de la literatura en la que se enfatiza las relaciones que se producen entre literatura y cultura, término vago que se concreta ya en el plano sociológico, ya en el intelectual. Este punto de vista subordina la historia literaria a una historia cultural, vinculada a instancias políticas, lo que conlleva la pérdida de especificidad de la disciplina.

La tesis de Beltrán es, por tanto, que la historia literaria se desarrolla únicamente como historia política, y no como historia del arte. Al tomar como punto de partida esta metodología *ajena* y desarrollar en mayor grado una de sus dos vertientes, la historia de la literatura acaba convirtiéndose en una disciplina teóricamente subsidiaria, que incorpora, paulatinamente y con bastante retraso, los cambios que se operan en el plano teórico de las disciplinas otras a las que queda ligada. Es en este sentido en el que se entiende que buena parte de los cambios metodológicos y conceptuales en el campo de la historiografía literaria provenga realmente de los debates teóricos que se han tenido a lo largo del siglo anterior en la historiografía general, o historiografía *tout court*. Es lo que ocurre con el giro narrativo del que hemos hablado anteriormente, pero también con la

[21] En «Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria», Beltrán (2004) desarrolla con mayor detalle esta distinción entre historia esteticista y culturalista, aplicando también una distinción entre la concepción monumental o documental en cada una de estas tendencias historiográficas.

conceptualización de las duraciones y la temporalidad histórico-literaria de base braudeliana que encontrábamos en Guillén.

Junto a esta dependencia o subsidiariedad teórica de la teoría de la historia literaria, la ausencia o el fracaso de modelos teóricos autónomos fuertes y propuestos desde la propia disciplina contribuye a una percepción de merma epistemológica y subalternidad de la historia literaria. Los modelos de explicación de la evolución literaria preconizados por el formalismo ruso[22] (Eichenbaum, 1978; Tinianov, 1978) fueron en la práctica esquemas mecanicistas e inmanentistas cuyo sentido dependía de la lógica del proceso de automatización y desautomatización del lenguaje, y que tuvieron resultados cuestionable a la hora de incorporar la cuestión de la diacronía. Más allá de esto, se trató de propuestas teóricas que encontraron grandes dificultades a la hora de explicar la relación de la historia literaria con otras instancias de lo literario[23] y su función social. Esta circunstancia acabó arrojando al formalismo y sus subvertientes a un callejón sin salida que, como hemos visto, fue objeto de crítica por parte de autores como Jauss (2003). Por su parte, la teorización de Vodicka (1995) plantea el inconveniente de haber sido una propuesta poco difundida y que, aunque avanza en la línea de la comprensión de la historia literaria desde el eje de la recepción, sigue instalada en paradigmas inmanentistas y tiene una fuerte carga preceptiva[24]. Por último, quedaría por señalar la propuesta del *New Historicism* (Penedo y Pontón, 1998), fenómeno circunscrito a contextos académicos anglosajones[25] y originado a la luz de la polémica sobre la ahistoricidad del *New Criticism* y de los métodos formalistas[26]. Esta escuela, cuyo

[22] Para un resumen de la posición de los formalistas, véase el apartado de la *Historia de la crítica* de Viñas Piquer «Sobre la evolución literaria: la teoría de la dominante» (Viñas Piquer, 2001: 365-367).

[23] «Entre todas las disciplinas culturales, la historia literaria conserva el estatuto de un territorio colonial. Está dominada en gran medida (sobre todo en Occidente) por un psicologismo individualista que sustituyó los problemas literarios propiamente dichos por problemas relativos a la psicología del autor: dicho psicologismo remplaza el problema de la evolución literaria por el de la génesis de los fenómenos literarios. Además, el enfoque causalista esquematizado aísla la serie literaria del punto donde se coloca el observador: ese punto puede residir tanto en las series sociales principales como en las series secundarias. Si estudiamos la evolución limitándonos a la serie literaria previamente aislada, tropezamos en cada momento con las series vecinas, culturales, sociales, existenciales en el vasto sentido del término, y en consecuencia nos condenamos a ser parciales» (Tinianov, 1978: 89).

[24] Además del apartado que le dedica Viñas Piquer (2001: 384-385), es interesante el ensayo de Miguel Ángel García (2014) en el que se pone en relación la conceptualización del checo con la cuestión de la periodización literaria.

[25] Aunque se haya observado una expansión al dominio de lo hispánico por parte de Jo Labany o Paul Julian Smith (Beltrán, 2007: 119).

[26] Aunque sea posterior en el tiempo, coincide en sus orígenes con las críticas vertidas por Jauss a los modelos inmanentes.

desarrollo está vinculado a la personalidad y la labor investigadora de su representante más notorio, Stephen Greenblatt, se caracteriza por su dispersión metodológica y por la ausencia de una doctrina teórica articulada (Penedo y Pontón, 1998: 15-20; Pérez Isasi, 2009: 18). Su propuesta se basa un nuevo acercamiento al texto literario desde una perspectiva culturalista, lo que, como decíamos más arriba, pone en un lugar complicado la especificidad del hecho literario: el objeto de estudio se desplaza, dejando atrás la obra literaria, a las reglas por las que se rige la cultura en un determinado momento histórico. Estas se estudian a partir del análisis de las relaciones dialécticas entre textos de toda índole y de las estructuras de poder que rigen estas relaciones. Las tesis neohistoricistas, nunca propuestas como un corpus teórico o metodológico, han sido aplicadas al estudio de periodos –el Renacimiento, la Edad Media– y géneros –sobre todo, el teatro– concretos y han sido objeto de numerosas críticas[27] (Beltrán, 2004a, 2005).

De este repaso por los principales problemas que afectan a la teoría de la historia literaria –la indeterminación terminológica y conceptual, la sensación de una cierta pobreza epistemológica ya en remisión y la carencia de modelos teóricos autónomos– se deduce que, como apuntaba Pozuelo Yvancos, el desarrollo de una «Historiología» y de una Historiografía literaria continúan siendo «una de esas asignaturas pendientes tanto de la Teoría Literaria como de la Literatura Comparada» (Pozuelo Yvancos, 2000a: 23). Entre las muchas cuestiones aún pendientes de resolver, Pérez Isasi (2024: 28) hace una lista en la que incluye «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, además de, por supuesto, la propia base epistemológica, y metodológica, del quehacer historiográfico». A lo largo de las siguientes páginas, nos proponemos hacer un breve recorrido por algunas de las cuestiones que han atraído la atención de la teoría de la historia literaria, o que comparten centros de interés con esta. En cierto modo, estas cuestiones coinciden con la trayectoria intelectual que describe Pozuelo Yvancos en su entrevista con Mariángeles Rodríguez Alonso, «Veinte años de teoría: canon,

[27] «En otras palabras, el nuevo historicismo no me parece una alternativa a los problemas que plantea la historia literaria. Es […] una salida ante la profunda incomodidad que provoca el carácter marginal de la historia literaria actual. Esa salida ha optado por intentar ofrecer un espectáculo en el teatro de la historia literaria. Nunca se ha planteado la crisis del historicismo de manera frontal. Se ha limitado a asumir el papel más interesante que podía alcanzar en el escenario de la actualidad. No ha aspirado ni siquiera a volver a escribir la historia-retomando el viejo consejo de Goethe. Se ha conformado con desembarazarse de la pesada carga del pasado» (Beltrán, 2004a: 334).

pensamiento literario e historiografía» (Pozuelo Yvancos y Rodríguez Alonso, 2021), con el añadido de la especial relación entre historia literaria y proyecto nacional.

1.1.1. Historia literaria y proyecto nacional

Como venimos señalando, el origen de la moderna historia de la literatura coincide con el nacimiento del nacionalismo moderno, esto es, aquel que surge a la luz de la filosofía política romántica. La idea de *Volksgeist* se yergue como eje central de la historiografía literaria romántica, y, de este modo, de las propuestas que heredan sus fundamentos teóricos y metodológicos. La reconstrucción –en ocasiones, desde una perspectiva prescriptiva (Martín Ezpeleta, 2008a: 460; Roca Blaya, 2024)–, del espíritu, el carácter o el genio nacional a través del análisis de la literatura producida en un determinado espacio y una determinada lengua se convierte, por tanto, en el objetivo final de la historia de la literatura: el sentido de esta es el de avanzar en el conocimiento de un pueblo o nación. De esta manera, la disciplina se vincula, total o parcialmente, a un proyecto ideológico y, con ello, a una realidad para- o extraliteraria –un sujeto político, una nación o un pueblo–. Linda Hutcheon (2006)[28] ha observado que la historiografía literaria queda tan estrechamente ligada a este modelo de explicación que, incluso aquellas propuestas que se instalan en perspectivas posnacionales o postcoloniales, o que tratan de crear tradiciones o continuidades discursivas (Anderson, 1993) sobre las que asentar principios identitarios, acaban asumiendo la disposición propugnada por la historiografía romántica –búsqueda esencialista de los orígenes y proyección lineal utópica hacia el futuro– en tanto que esta contribuye a la legitimación de la nación, el espacio o la identidad cuya producción literaria se observa. La historia literaria se construye, por tanto, como un discurso que tiene en el centro un *telos* de índole política, a saber, el de la legitimación y dotación de autoridad a nivel discursivo de un sujeto político.

La pertinencia del concepto de literatura nacional ha sido puesta en duda en repetidas ocasiones (Pozuelo Yvancos, 2006: 24). Claudio Guillén consideraba que «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» (Guillén, 1989: 235), en tanto que crea conceptos sin referente real como puede ser el de literatura

[28] Este ensayo de Hutcheon se inserta en la recopilación de ensayos sobre las relaciones entre la idea de nación y la historia literaria editado por Dolores Romero López (2006). La antología de textos incluye, asimismo, ensayos de Frantz Fanon, Homi Bhabha o José Carlos Mainer, entre otros.

medieval española. José Carlos Mainer se ha referido a la idea herderiana de *Volksgeist* como una «superchería» que sustenta juicios valorativos inmotivados desde un punto de vista estético o histórico (Mainer, 1992: 32). En «La invención de la literatura española», Mainer expone cómo un concepto como el que recoge en su título no es, en realidad, un «hecho natural, espontáneo o inmutable, sino un complejo hecho de cultura» (Mainer, 1994: 23) construido a lo largo de siglos, y sujeto a modificaciones; hecho que, además, es un marco insuficiente como planteamiento de la disciplina (Mainer, 2015: 58).

Por consiguiente, las críticas no se dirigen tanto al concepto de literatura nacional en sí, como, una vez más, a su asunción acrítica. Una vez se constata el carácter construido de la idea de nación, el análisis ha de desplazarse a la genealogía de dicha idea, lo que conlleva un deslizamiento al campo de la crítica discursiva de la ideología. En este sentido, cabe recordar la contribución de John Frow en *Marxism and Literary History* (1986). En esta obra, Frow (1986: 61-63) planteaba como uno de los requisitos básicos para la elaboración de una teoría de la ideología el no limitar el alcance del discurso crítico a la cuestión de la falsabilidad de los objetos estudiados, en tanto que esta conduce, normalmente, a su ontologización o esencialización. Por el contrario, se ha de prestar atención a «the production and the conditions of production of categories and entities within the field of discourse» (Frow, 1986: 61). De esta manera, se centra de nuevo el objeto de estudio dentro de las coordenadas del campo de la historiografía literaria, en la medida en que el estudio de las historias de la literatura puede conducir al estudio y la descripción de la inserción de diversas conceptualizaciones concretas en series históricas amplias. De otro modo, se corre el riesgo de que la labor crítica se aboque al trazado de genealogías de conceptos extra- o paraliterarios que no producen conocimiento acerca del objeto de estudio de la disciplina. En este sentido, creemos necesario delimitar correctamente lo que ha de ser estudiado por la historiografía literaria –cambios discursivos, valoración crítica, procesos de canonización, estén, o no, vinculados a realidades políticas– de lo que corresponde a otras disciplinas como pueden ser la historia de las mentalidades, la historia política o la imagología –la naturaleza de estos objetos ideológicos–.

El funcionamiento de este proceso ha sido un objeto de estudio común en el ámbito de la historiografía literaria. Son muchos los autores (Mainer, 1992, 1994; Romero Tobar, 2006, 2008, 2013; Martín Ezpeleta, 2008a; Comellas, 2023a) que han prestado atención a la cuestión desde perspectivas muy diversas. Pérez Isasi (2006, 2007, 2010a, 2010b, 2013) es, probablemente, el crítico español que más trabajos ha dedicado a la

imbricación del nacionalismo y la historiografía literaria españoles. Este fue el tema de su tesis doctoral (2009), en la que traza un nutrido estado de la cuestión en lo que a la teoría del nacionalismo y las vicisitudes de su expresión española se refiere. En *La forja del canon, Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*, recorre las principales aportaciones a la historia de la literatura española durante algo más de un siglo prestando especial atención a los límites –cronológicos, geográficos, lingüísticos y culturales– del concepto de nación española que cada una de ellas (Pérez Isasi, 2024: 91-126). De igual manera, ha situado la cuestión del modelo nacional de literatura española en el contexto de los estudios ibéricos (Pérez Isasi, 2014, 2023). En relación con el desarrollo del debate acerca de la cuestión nacional en otras literaturas peninsulares, cabe destacar la contribución de Isaac Lourido (2015), en cuya *História literária e conflito cultural* se puede encontrar, además de una extensísima revisión crítica de los estudios de historiografía literaria (Lourido, 2015: 15-133), una propuesta de sistematización de la historia de la literatura gallega. La atención prestada a las distintas tradiciones historiográfico-literarias peninsulares es el objeto central de *Ensayos de historiografía literaria* (Pozuelo Yvancos, Ballart, Lama y Otaegi, 2022), volumen colectivo en que se atiende a las historias de la literatura castellana, catalana, gallega y vasca.

Mención aparte merecen los estudios dedicados a la difícil relación que se establece entre historia de la literatura, proyecto nacional e hispanismo. Fernando Cabo (2012) ha estudiado la contribución extranjera a la construcción de la idea de literatura nacional española. En el mismo sentido, Jesús Gómez (2023) repara en que el hispanismo comienza a prefigurarse en el mismo momento en el que se desarrolla la teoría política sobre la que se basa el método historiográfico romántico, y, por tanto, se sirve de las ideas alemanas para intentar reconstruir la identidad última de su objeto de estudio. La cuestión, aún no debidamente esclarecida, es con qué finalidad se lleva a cabo esta reconstrucción y, por tanto, legitimación de lo español; esto es, hasta qué punto la atención otorgada a la cuestión nacional española por parte de los hispanistas extranjeros responde a una cuestión ideológica en el mismo sentido que ocurre con los historiadores autóctonos. Esto es, aunque podamos asumir un igual funcionamiento del componente ideológico en distintas historias de la literatura, cabe plantearse si este persigue una misma finalidad. Álvarez Rubio (2007) ha señalado en su estudio sobre las historias de la literatura española en la Francia del XIX cómo algunos historiadores enmarcan su atención a la identidad española en un proyecto ideológico de alcance europeo (Viardot, 1835) –y, por tanto, internacionalista y comparatista–, o bien cómo se proyectan y se desarrollan las

ideas acerca de la propia nacionalidad en la dialéctica con la literatura estudiada (Puibusque, 1843)[29].

Joan Ramon Resina (2009), por su parte, enmarca el desarrollo de los estudios hispánicos en las pugnas nacionales entre estados europeos durante el siglo XIX: el desarrollo de los estudios sobre la literatura y la cultura española por parte de la romanística alemana habría tenido como primer objetivo disipar la hegemonía cultural de la Francia del momento. Más allá de las interpretaciones de cada autor, la elaboración de un estudio acerca de las relaciones entre los tres términos del triángulo que señalábamos más arriba –historia de la literatura, proyecto nacional e hispanismo– es aún una tarea pendiente en los estudios de historiografía literaria.

1.1.2. Historia literaria y canon

Una de las cuestiones que más atención ha recibido por parte de los estudiosos de la historia de la literatura es la especial relación que se estable entre historiografía literaria y la construcción del canon. Como es sabido, los debates en torno al canon tienen su origen en el marco de las universidades norteamericanas[30], en las que, en torno a la cuestión de la pertinencia y la naturaleza de los criterios de selección, valoración y canonización de las obras literarias, se produce un conflicto entre posiciones esteticistas –de la mano de autores como Harold Bloom o Frank Kermode– y posturas culturalistas o marcadamente ideológicas –representadas por los autores del *New Historicism*, pero también por las aproximaciones al estudio de la literatura desde posiciones identitarias; todos aquellos que Bloom englobó bajo el marbete de «Escuela del Resentimiento» (Bloom, 2013: 14)–. En la posición más extrema de este debate, Harold Bloom postula en *El Canon occidental* (2013) la existencia de un canon literario único regido por criterios puramente estéticos, como el de la originalidad; y que se desarrolla de manera autónoma, ajeno a instituciones académicas y a la socialización, «en el interior de sí mismo» (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 98). Esta conceptualización esencialista de lo canónico tiene poca difusión más allá del pensamiento de Bloom. Autores como Kermode (1998) o Guillory (1993) defienden la necesidad y la pertinencia del canon, pero lo hacen

[29] Véanse los apartados 3.2.2 y 3.2.4.

[30] Para un repaso por el desarrollo del debate norteamericano sobre el canon, véase «El debate norteamericano sobre el canon» (Pozuelo y Aradra, 2000: 33-62). En general, para una adecuada introducción y reflexión acerca de las problemáticas ligadas a la cuestión del canon, son obras de obligada consulta el libro de Pozuelo Yvancos y Aradra (2000) y la colección de ensayos dirigida por Enric Sullà (1998).

desde una perspectiva pragmática y aceptando su carácter histórica y socialmente construido: ambos sitúan la constitución del canon como el resultado ya del trabajo de las instituciones académicas, en el caso de Kermode; ya del proceso de formación escolar y académica, en el de Guillory. Ambos autores defienden, asimismo, un acercamiento diacrónico a la construcción del canon, frente a la pretendida ahistoricidad en la que lo instala Bloom.

En su acercamiento a la teoría del canon, Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000) realiza una detallada lectura de los contenidos del debate norteamericano; y los enriquece con posturas teóricas que provienen del formalismo, el estructuralismo, la teoría de los polisistemas de Even-Zohar o la sociología de Bourdieu. De resultas de este planteamiento teórico, el estudio del proceso de formación de los cánones literarios en su relación con el estudio de la historiografía literaria queda definido en los siguientes términos:

> Toda consideración sobre un esquema canónico lo es en momentos socio-históricos concretos y en contextos determinados: se configuraría así una teoría de los cánones, en plural, que han actuado en diferentes etapas de la formación del concepto mismo de literatura y de su propia evolución. Las hipótesis en torno a la constitución de tales cánones pueden tener un valor más general, en cuanto series repetidas de fenómenos que pueden darse iguales en diferentes contextos, pero la propia idea de canon exige la consideración particular e histórica de su descripción en la medida en que el concepto de valor que los soporta es un punto de vista que interviene en la propia constitución del objeto canónico y no es superior a él (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 82)

En un estudio posterior (Pozuelo Yvancos, 2006: 23), apuntará a la dependencia que existe entre el concepto de canon y el de narración histórica propugnado por White, esto es, un modelo narrativo que tiene en su base la interpretación. La selección, la valoración y la jerarquización serán elementos fundamentales para la constitución de canonicidades históricas. En este sentido, las historias de la literatura se plantean como el objeto de estudio adecuado para trazar la evolución de este proceso[31]. Al desplazar la cuestión al campo de la historiografía se puede retomar la reflexión acerca de la funcionalidad de los cánones. Siguiendo a Harris, Pozuelo Yvancos había señalado que:

[31] «Precisamente las Historias de las Literatura de cada país son un excelente campo de estudio de este singular cambio de perspectiva desde el universalismo de una cultura anclada en la tradición clasicista, que fundamentaba la canonicidad en valores universales poseídos por los textos, hacia la construcción por cada nación de su historia particular, que narró no sólo los textos seleccionados, sino que hizo depender esa selección del modelo narrativo que dio lugar a esa Historia» (Pozuelo Yvancos, 2006: 23).

> Un canon cumple simultáneamente diferentes funciones en una cultura dada: a) provee de modelos morales e ideales de inspiración, b) transmite una cierta herencia del pensamiento, c) crea marcos de referencia comunes a una sociedad y cultura, d) permite analizar en su constitución los intercambios de favores entre grupos que se apoyan y programan su pervivencia, e) legitima una teoría, como el caso de las selecciones de obras que el *New criticism* o la deconstrucción hacen para apoyo de sus posiciones teóricas, f) ofrece una perspectiva de las cambiantes visiones del mundo en diferentes épocas históricas según la consagración de determinados textos y g) alcanzan a representar opciones pluralistas en el reconocimiento de diferentes tradiciones (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 45).

De ahí se deduce la importancia de la cuestión canónica en relación con la identidad nacional. El modelo narrativo de las historias nacionales parte de un criterio selectivo destinado a dotar de continuidad discursiva al sujeto político estudiado, como decíamos más arriba. En este sentido, cabe recordar las consideraciones de Mainer (1994) acerca de la persistencia de un canon mixto, que incluye tanto obras literarias como textos de carácter práctico o utilitario –el repertorio literario del siglo XVIII es el ejemplo más claro–, con el fin de dotar de cimientos a una determinada idea de nación.

En este sentido, hay que hacer una salvedad, y es que existe una tendencia a entender la inclusión de un autor en una historia literaria como sinónimo de su canonización. Esta tendencia parte, en realidad, de una concepción de lo canónico como realidad unívoca y estática, como una suerte de panteón (Pueo, 2014) cuya definición escapa de cualquier consideración acerca de su funcionalidad. Frente a esto, y en relación con lo que señalábamos a propósito de las funciones de Harris, conviene recordar que Pozuelo Yvancos (2006) concibe el canon desde la óptica de la pluralidad –los cánones, las canonicidades históricas– y con base en un modelo interpretativo[32]. Al ligar la canonicidad a un esfuerzo de historización y a un proceso interpretativo, la canonización se concibe como un proceso dinámico y cambiante, históricamente construido, que arroja no solo una valoración y selección de obras que se convierten en acontecimientos

[32] En su primer trabajo sobre el canon, ya había señalado que «Lo fundamental, a mi juicio, a la altura en que se encuentran los estudios literarios europeos y aprovechando que por fortuna nuestros problemas son diferentes a los que aquejan al mundo académico norteamericano, es no caer en el fácil maniqueísmo de unos contra los otros y aplicarse a ensayar un pluralismo ilustrado: aquel que muestra como conclusión el conocimiento de la propia historia de la Historia Literaria. El sentido de tal pluralismo se asienta en un relativismo no necesariamente escéptico o nihilista: el que permite conocer y aceptar lo cambiante de los criterios de constitución de una Historia Literaria, sin que tal conocimiento lleve a igualar, en el momento en que nos encontramos, a todos con todos. Incluso, la autoridad del clásico tiene que ser estudiada en cuanto constitución de autoridad, por la misma razón que el contravalor no es menos histórico que el valor, y también depende de sus propios contextos epistemológicos, culturales, sociales, ideológicos, etc.» (Pozuelo Yvancos, 1996: 4).

literarios, sino que también una jerarquización de estos. La inclusión de un autor en una historia literaria puede tener como finalidad sustentar la interpretación, la valoración o la jerarquía de otros acontecimientos.

El estudio de las relaciones entre canon e historia literaria ha dado lugar a una amplia producción científica. Además de los trabajos debidos a Pozuelo Yvancos (1996, 2000a, 2000b, 2006 y 2022; Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000) y Mainer (1981, 1994); se han de recordar las contribuciones generalistas de Aradra (2009, 2018; Aradra y Esteve i Mestre, 2017), Romero Tobar (1996, 2006) Rodríguez Alonso (2020) o Pérez Isasi (2024). A estos trabajos, en los que la crítica de las relaciones entre canon e historia literaria se realiza a un nivel general, hay que sumar los trabajos sobre periodos o autores concretos, como los de Baños Saldaña (2020), sobre las poetas del 27; García Rodríguez (2022), en torno a la literatura de la Guerra Civil; Urzainqui (2000, 2007), sobre distintas vías para la canonización de obras literarias durante el siglo XVIII, entre muchos otros.

1.1.3. Historia literaria e ideas literarias

El último estadio en este rápido repaso por algunos de los temas concomitantes con la teoría de la historia literaria es el de las ideas literarias. Bajo este marbete incluimos, en realidad, dos cuestiones estrechamente ligadas entre sí y con un especial interés para el campo de los estudios de historiografía literaria. Por un lado, nos encontramos con la descripción y el estudio de lo que, en referencia a las ideas estéticas de Menéndez Pelayo, se ha dado en llamar ideas literarias. Hablamos de ideas literarias en el sentido en que Pozuelo Yvancos (2011) usa dicha terminología en el octavo volumen de la *Historia literaria* dirigida por Mainer (2010-2013), esto es, para referirnos a la reflexión, académica o no, sobre la literatura española. En *Las ideas literarias (1214-2010)*, Pozuelo Yvancos se pone al frente de un equipo de críticos con un perfil especializado en los distintos periodos en que se segmenta la obra[33], y sigue la evolución de las ideas de autores españoles acerca de la literatura. A diferencia de una historia de la crítica literaria al uso, este libro pretende trazar el cambio en el «pensamiento que ha despertado la literatura tanto entre los propios creadores como entre críticos, teóricos y estudiosos a lo largo de los siglos» (Pozuelo Yvancos y Rodríguez Alonso, 2011: 9). El

[33] Fernando Gómez Redondo para el periodo medieval –«Los orígenes del pensamiento literario (1214-1513)»–; Gonzalo Pontón, para el áureo –«Arte antiguo y moderna costumbre (1499-1690)»–; Rosa María Aradra, para el siglo XVIII –«Clasicismo, I1ustracion y nueva sensibilidad (1690-1826)»–; Celia Fernández Prieto, para el XIX–«Literatura y nacionalismo español (1808-1900)»–; y el propio José María Pozuelo Yvancos, a cargo del XX –«Filología, crítica, teoría (1900-2010)»–.

proyecto tendría continuidad, algunos años más tarde, con un nuevo trabajo colectivo[34], *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX (castellano, catalán, euskera, gallego)* (Pozuelo Yvancos, Rodríguez Alonso, Ballart, Julià, Olaziregi, Otaegi y Rábade Villar, 2019), en el que la reflexión sobre las ideas literarias del siglo XX se expande a las tradiciones interpretativas de los cuatro sistemas literarios del estado español, como atestigua el título.

De esta manera, el enfoque esperable en una obra de carácter histórico-literario se desplaza de la literatura en sí al dominio que tradicionalmente se ha considerado propio de la crítica literaria, pero sin caer en un marco restrictivo o academicista. Al contrario, la propuesta de Pozuelo Yvancos se rige por una concepción de la literatura como sujeto generador de los propios cambios en el plano del pensamiento literario, cambios que se manifiestan en una miríada de formatos que van desde la propia obra literaria o los paratextos que la acompañan hasta géneros académicos como el tratado, el ensayo o la monografía –muchos de ellos incluidos como obras de estudio en el propio discurso historiográfico[35]–.

La inclusión de una obra de estas características en una historia de la literatura da cuenta del lugar que los críticos escogen para acercarse a un fenómeno complejo como es el de la relación de doble dirección que se establece entre la reflexión teórico-crítica sobre la literatura y la literatura en sí. El punto de partida es que el hecho literario enmarca, explica y desencadena la reflexión sobre la literatura. El estudio histórico de esta realidad dota de un trasfondo al recorrido histórico-literario y fundamenta el acercamiento a la historia literaria desde un paradigma que parte de la recepción del hecho literario, asuntos de los que hablaremos en más detalle más adelante; pero también de la reflexión acerca del componente estético, ético o social (García Rodríguez, 2022).

Por otro lado, encontraríamos la cuestión de la reflexión acerca de la idea o el concepto de literatura[36]. La delimitación del hecho literario es una cuestión mollar en la teoría y la crítica literarias desde sus orígenes; esta circunstancia ha llevado a que, en la mayoría de las ocasiones, la definición del concepto se haya intentado trazar desde una

[34] En el que participan, en esta ocasión, José María Pozuelo Yvancos y Mariángeles Rodríguez Alonso para el pensamiento castellano; Pere Ballart y Jordi Julià, para el catalán; María José Olaziregi y Lourdes Otaegi, para el vasco; y María do Cebreiro Rábade, para el gallego.

[35] Es el caso de los comentarios de Herrera sobre la poesía de Garcilaso, o del *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope.

[36] En este sentido, Barthes (1960: 529) había señalado que: «A vrai dire, je vois mal qu'on puisse engager une histoire de la littérature sans que l'on s'interroge d'abord sur son être même. Bien plus, que peut être, littéralement, une histoire de la littérature, sinon l'histoire de l'idée même de littérature ?»

perspectiva exclusivamente teórico-crítica, circunstancia no exenta de críticas (Eagleton, 2007: 11-28). Muchas veces al margen de esta cuestión, los historiadores de la literatura se han visto llevados a afrontar la tarea de trazar las fronteras cronológicas, espaciales y lingüísticas de lo que se entiende por literatura en un momento en el que, como ha estudiado Aradra (1997, 2023), la retórica y la poética son desplazadas como disciplinas fuertes en el campo de los estudios literarios. Así, frente al proyecto universalista y de raigambre clásica de estas dos disciplinas, el asidero para la delimitación histórico-literaria del concepto de literatura pasa a ser el de la idea de nación, como hemos visto anteriormente. Sin embargo, hacer depender la definición de lo literario de una realidad política y extraliteraria como la de la nacionalidad o la identidad ha llevado a contradicciones o a configuraciones particulares como la que señalábamos a propósito de la idea de canon mixto de Mainer (1994) o las que se derivan del fenómeno del plurilingüismo en la península Ibérica (Pérez Isasi, 2013b).

Ante la cuestión de la definición de la idea de literatura, los estudios de historiografía literaria afrontan dos tareas, una de índole sincrónica y otra, diacrónica. En primer lugar, encontraríamos la de trazar la extensión semántica (Koselleck, 2012: 45-49) de la idea de literatura que sustenta e informa cada historia de la literatura, lo que remite al pensamiento literario dominante, o, en ocasiones, a su contestación, en el momento de producción de la obra. En segundo lugar, partiendo de los resultados derivados de la primera cuestión, se hace necesario trazar un recorrido histórico, una genealogía, de las conceptualizaciones de lo literario que se asiente en un estudio de la tradición histórico-literaria, en las propias historias de la literatura. Un ejemplo de este proceder lo encontramos en la obra de Pérez Isasi (2024: 127-160), quien traza la evolución del concepto de literatura a lo largo de del periodo que va de 1800 a 1939. Otros estudios acerca de la evolución del concepto de literatura son los de Garrido Palazón (1992) o Abad Nebot (2001), que el propio Pérez Isasi maneja en su repaso. Mainer (2015: 60) remite, asimismo, a un trabajo fundamental de Robert Escarpit: «La définition du terme Littérature» (Escarpit, 1970: 259-272).

1.2. Historia de la historia literaria

Una buena parte de los estudios en el campo de la historiografía literaria española han ido destinados a la configuración de una historia de las Historias de la Literatura española, obra ya reclamada por Romero Tobar (1996: 151) en el que fue uno de los trabajos fundacionales de los estudios sobre la tradición histórico-literaria. Nos estamos

refiriendo a la publicación en 1996 de un informe en *El gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos* sobre la historiografía literaria en el siglo XIX. A este dossier coordinado por Gabriel Núñez contribuyen Juan Carlos Rodríguez (1996), el mencionado Romero Tobar (1996), el propio coordinador (Núñez, 1996) y Rosa María López (1996). Mientras que los trabajos de Rodríguez y Núñez se instalan en los campos de la teoría de la historia literaria y el de la literatura infantil respectivamente, los Romero Tobar y López afrontan ya la cuestión de la historización de lo historiográfico-literario, y desarrollan las que serán sus dos formas fundamentales.

En «La historia de la literatura española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)»[37], Romero Tobar (1996) apunta que ya existen repasos de estas características a propósito de algunas etapas literarias y algunas nociones historiográficas –en realidad, conceptos periodológicos como el de Siglo de Oro o el de Barroco–, pero que no contamos con una obra de carácter global y totalizador. El autor expone que los estudios sobre la historiografía moderna han discurrido únicamente en dos direcciones: «la explicación de lo que se entendió por "literatura nacional" y las implicaciones que esta construcción ideológica tuvo en la práctica educativa de los centros escolares», por un lado; y, por otro, «los estudios dedicados a la divulgación del pensamiento moderno en España (Ilustración, idealismo, positivismo) y a los eruditos y críticos más influyentes» (Romero Tobar, 1996: 151-152). Ante esta situación, se propone trazar un recorrido por la historiografía literaria del XIX en el que va hilando la publicación de manuales, tanto dentro como fuera de España, con el pensamiento de los principales autores de la época, las ediciones de textos y los catálogos bibliográficos, o la aparición de instituciones educativas, entre otras cuestiones. De resultas de su repaso histórico, Romero Tobar apunta la importancia de los hispanistas extranjeros en la elaboración de la primera historiografía literaria de la literatura española, y el influjo de sus ideas sobre unos primeros textos españoles que tacha de primeros «tanteos» (Romero Tobar, 1996: 166-170). El resultado es, pues, una historia narrativa de la historiografía literaria del XIX, que sería continuada por estudios posteriores como «Entre 1898 y 1998: cien años de historias literarias» (Romero Tobar, 2006: 193-215).

Por su parte, Rosa María López (1996) contribuye al dossier con una «Bibliografía sobre la historia de la literatura española en su contexto institucional». Tras un primer acercamiento a los manuales de historia de la literatura en el contexto de las instituciones

[37] Incluido, posteriormente, en *La literatura en su historia* (Romero Tobar, 2006: 109-147).

legales y de educación a lo largo del siglo XIX en el que visita tanto obras didácticas como la legislación nacional del momento –el Plan Pidal, la ley Moyano, etc.–, el trabajo de López desemboca en un amplio «Índice cronológico» (López, 1996: 216-224) en el que cataloga un total de cuarenta y cinco fuentes primarias[38], y cuarenta y siete fuentes secundarias[39]. De esta forma, Rosa López construye una historia no narrativa de la historiografía literaria del siglo XIX.

La historia de la historia literaria queda así consignada como un estudio que puede adoptar, al menos, dos modelos distintos. Por un lado, encontramos una vertiente que carece de hilo narrativo, y se limita a registrar fechas de obras significativas para una historia de la historiografía literaria. En segundo lugar, encontraríamos la propuesta de Romero Tobar, esto es, un relato acerca de la evolución de la disciplina que se adapta a las tres fases –heurística, analítica e interpretativa– de la investigación histórica que señalábamos con Aurell (2004: 11). Se trata de dos tipos de trabajos complementarios, que han convivido desde los albores de la disciplina.

Hayden White señala en *El contenido de la forma* (1992: 20) la existencia de tres tipos de representación discursiva de los hechos históricos, la de los anales, la crónica y la historia propiamente dicha. Estas tres formas se diferencian entre sí en virtud de la relevancia de su componente narrativo. Como la forma de los anales, las historias que corresponden con la propuesta de López carecen «por completo de este componente narrativo, pues consiste[n] sólo en una lista de acontecimientos» (White, 1992: 21). Cabría cuestionarse si la mera selección del acontecimiento no le confiere ya una relevancia en la que se esconde una trama, un argumento, y, por tanto, una narración larvada. Más allá de estas consideraciones, cabe señalar que una de las primeras formas de historia de la historia literaria es la del repositorio, la bibliografía o el repertorio bibliográfico. En el caso español, desde mediados del siglo XX se ha contado con extensas obras de estas características. El *Manual de bibliografía de la literatura*

[38] Se incluyen obras como la historia de los hermanos Rodríguez Mohedano, la traducción de la vasta obra de Juan Andrés, las historias de Bouterwek, Bello o Ticknor, entre otras muchas obras. Hay algunas ausencias destacables, como la de la historia de Sismondi, de la que sí habla Romero Tobar. Las entradas bibliográficas se complementan con notas en las que se indica la extensión de los trabajos o su uso primario.

[39] En la parte inicial del texto, apunta que «Con el marbete Fuentes Secundarias, aludimos a los textos más usados en las clases de literatura, sobre todo en la segunda enseñanza, como medio de ilustrar el carácter preceptivo que dominó ese nivel docente» (López, 1996: 215). Así, incluye obras como la *Poética* de Martínez de la Rosa; las *Lecciones elementales de Literatura*, de Mata y Araujo; una *Colección de autores selectos latinos y castellanos*; o *Principios de Literatura*, *para texto de los alumnos de Retórica y Poética*, de Hermenegildo Giner de los Ríos.

española de Homero Serís (1980), cuya tercera edición, aumentada y corregida, incluye tanto fuentes generales –historias de la literatura, colecciones de textos, antologías, monografías y estudios sobre las relaciones de la literatura española con otras–, como materiales para el estudio de los distintos periodos de la historia literaria; y la inmensa *Bibliografía de la Literatura Hispánica* en 16 volúmenes de José Simón Díaz (1950-1994) han sido obras de consulta habituales. Más reciente y específica es la contribución de Fermín de los Reyes Gómez (2010), *Las historias literarias españolas. Repertorio bibliográfico (1754-1936)*, acompañada de un estudio en el que se da cuenta de los principales hitos en los estudios de historiografía literaria (Reyes Gómez, 2010: 14-38). Además de la evidente incapacidad a la hora de jerarquizar los documentos que recogen, en el plano puramente historiográfico este formato tiene como principal problema la indeterminación de lo que se entiende por historia de la literatura. De ahí la división un tanto arbitraria de la bibliografía de López en fuentes primarias y secundarias. Pese al limitado alcance de obras de este estilo para explicar los cambios en la tradición historiográfica, hay que señalar que, en algunas ocasiones, la publicación de una obra de estas características tiene una función fundacional. Es lo que ocurre con dos repertorios que se publican en la primera mitad del siglo XX en Francia e Italia. Tanto el *Manuel de l'hispanisant*, de Fouché-Delbosc (1920), como el *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola*, de Giovanni Maria Bertini (1941), son constataciones de la consolidación del campo del hispanismo en cada uno de estos países. Contemporáneo a estos, pero con un objeto más específico, es «A Tentative Chronology of Spanish Literary History (1780-1941)» de Edna Lue Furness (1949), que lista historias de la literatura publicadas en los distintos países de habla hispana y por parte de hispanistas extranjeros desde la *Historia literaria* de los Rodríguez Mohedano (1766-1791) hasta la publicación de la *Historia de la literatura española* de Valbuena Prat (1937).

Con todo, la forma más frecuente e interesante para el estudio de la evolución de la disciplina es la que hemos llamado historia narrativa. Sin entrar en detalles sobre su funcionamiento, por lo demás ya expuesto a propósito de la obra de Romero Tobar y coincidente con el de las historias generales basados en modelos narrativo-interpretativos, nos permitimos hacer una pequeña selección de obras que adoptan este punto de partida y que han sido centrales en la elaboración de este trabajo. Una de las primeras contribuciones en este aspecto es la por desgracia nunca traducida del alemán *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfängen bis 1868*, de Frank Baasner

(1995), cuyo programa llega hasta la *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos. Antonio Martín Ezpeleta (2008b) ha trazado la historia de la producción historiográfica de los autores de la Generación del 27, deteniéndose en las historias debidas a Valbuena Prat, Giménez Caballero, Chabás y Aub. La tan citada *La forja del canon. Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)* de Santiago Pérez Isasi (2024) es, en el fondo, un repaso histórico por las historias literarias publicadas en ese periodo, vehiculado, eso sí, por la idea de identidad nacional y el estudio de los procesos de canonización. José Carlos Mainer (2014: 23-28) dedica un breve apartado de su *Historia mínima de la literatura española* a trazar el proceso de constitución de la historia de la literatura española, deteniéndose en hitos fundamentales que van desde el *Prohemio e carta* hasta las obras de interés historiográfico de Menéndez Pidal o Dámaso Alonso. Además, al final de la misma obra se incluye una bibliografía comentada (Mainer, 2014: 213-228) que repasa algunos títulos fundamentales. De gran relevancia para nuestro estudio es *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*, de María del Rosario Álvarez Rubio (2007), resumen histórico de la producción historiográfica en este país desde el *Essai* de Malmontet (1810) hasta la *Histoire des littératures étrangères* (1880) de Jacques Demogeot, ambas incluidas en nuestro corpus de historias literarias. Cabe señalar, asimismo, los estudios dedicados a la evolución de la tradición historiográfica del resto de los sistemas literarios del estado español contenidos en *Ensayos de historiografía literaria (castellana, catalana, gallega, vasca)* (Pozuelo Yvancos *et al*., 2022): el que Lourdes Otaegi Imaz (2022: 377-505) dedica a la historiografía de la literatura vasca es, probablemente, el más ambicioso y totalizador de los que el volumen contiene. En esta misma obra, José María Pozuelo Yvancos (2022) traza una suerte de historia de la historiografía castellana a partir de tres calas o hitos especialmente representativos: la *Historia crítica de la literatura española*, de Amador de los Ríos; la *Historia* de Valbuena Prat; y la *Historia de la literatura española*, de Ángel del Río.

Pese a la abundancia de trabajos dedicados a este aspecto concreto, queda aún mucho por hacer en lo que a la historia de la historiografía literaria se refiere. Algunas tradiciones como la del hispanismo italiano carecen aún hoy de un recorrido por las principales obras dedicadas a la literatura española. Aunque en *Años ardientes y míticos. El hispanismo italiano y los poetas de la Edad de Plata* Andrea Blarzino (2023) dedica, de forma tangencial, un breve espacio a las historias italianas, lo más parecido a una obra como la de Álvarez Rubio es el exiguo «Panorama de las historias literarias de la literatura

española» que Franco Meregalli (1990a: 25-34) coloca al inicio de su *Historia de la literatura española*, en el que dedica tan solo tres párrafos a la cuestión. Las propias historias literarias de autores como Finardi (1941) o Vian (1969a) incluyen en sus bibliografías repasos por la tradición italiana. La obra de Fermín de los Reyes (2010) es especialmente parca a este respecto: frente a las 167 obras francesas que recoge, solo se da cuenta de 35 publicaciones en Italia en un periodo de casi dos siglos. Dejando a un lado la situación de otras tradiciones del hispanismo, nos parece, asimismo, necesario una obra homologable a la que Jaume Aurell (2017) ha dedicado a la evolución de la historiografía general con *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. Historiar la historia de la literatura pasa por comprender los cambios a nivel teórico y metodológico a lo largo de la historia de la praxis historiográfica. Aunque contamos con trabajos como los de Urzainqui (2004) o Comellas (2023b) sobre periodos concretos, se echa en falta aún una obra totalizadora.

1.3. La recepción historiográfica

En uno de sus primeros trabajos sobre historia literaria[40], Romero Tobar apuntaba que

> el conjunto de las Historias literarias, dedicadas a la explicación del proceso diacrónico de cualquier corpus literario nacional resulta uno de los cultivos más idóneos para la aplicación del método recepcional, no sólo por el incremento informativo que, en buena lógica, supone cada obra histórica en relación a las precedentes, sino, de modo muy especial, por los sugestivos cambios de métodos, de interpretaciones estéticas y de identificación de la materia historiable que diferencia a unos tratados de otros. El estudio de este ancho campo, que documenta una muy privilegiada recepción de las obras literarias, es tarea pendiente y para la que sólo muy recientemente se han ido apuntando algunas oportunas observaciones (Romero Tobar, 1979: 29).

A lo largo de este capítulo hemos hecho alusión en repetidas ocasiones a la reflexión sobre el modelo interpretativo que informa la moderna historia literaria, a la que el crítico dirigía este estudio precursor. Las ideas de Romero Tobar tienen su origen en los para entonces recientes planteamientos sobre el futuro y las nuevas posibilidades de la historia literaria desarrollados por Jauss (2013; Mainer, 2015: 55-56), de los que hablábamos al principio de este capítulo. La intervención de Jauss sobre el agotamiento

[40] El artículo, que apareció inicialmente en 1979 con el título de «Tres notas sobre la aplicación del método de recepción en historia de la literatura española», se incluye en *La literatura en su historia* (Romero Tobar, 2006: 231-241).

de modelos formalistas y estructuralistas de explicación del cambio literario daría lugar a buena parte de la fundamentación teórica de su estética de la recepción[41]. En la base de esta, la teoría hermenéutica desarrollada por Gadamer en *Verdad y método* (1999) había definido la comprensión histórica como un proceso continuo que se desarrolla en el marco de lo que el teórico alemán llama historia efectual. El principio de efectualidad de Gadamer se fundamenta en dos premisas (Mondol López, 2017: 36-37): por un lado, se señala que la interpretación histórica se rige por la situación hermenéutica del sujeto interpretante, y que la comprensión es tan histórica como el hecho u objeto estudiado. En segundo lugar, se apunta que el objeto de estudio o de comprensión se inserta en la serie histórica precisamente a raíz del proceso interpretativo del que es objeto, como resultado de este. La comprensión histórica es entendida, por tanto, como el resultado de un proceso de significación por el que un hecho determinado pasa a ser inteligible en el interior de un orden de acontecimientos. La sucesión de estos procesos de significación da lugar a una tradición interpretativa, que no se entiende únicamente como un repositorio de interpretaciones concretas desvinculadas entre sí, sino como un campo discursivo que determina la futura interpretación del hecho en cuestión[42], en función de las tensiones entre interpretaciones dominantes y subalternas o la modificación de las condiciones históricas –acceso a nuevas fuentes documentales, cambios en paradigmas conceptuales, etc.–en las que se enmarca el proceso hermenéutico. La reificación, parcial o total, de esta tradición interpretativa lleva a confundir los resultados de la comprensión histórica con el hecho en sí, o, lo que es lo mismo, a equivocar el hecho de estudio con la interpretación que este recibe a lo largo del tiempo (Guillén, 2015: 304).

La aplicación de estas ideas al campo específico de la historiografía literaria lleva a dos conclusiones de orden conceptual y metodológico (Mondol López, 2017: 38-39). Por un lado, el estudio de la producción histórico-literaria pasa a tomar como punto de partida la idea de que la comprensión de cualquier hecho literario se enmarca en contextos

[41] Para un panorama de la recepción de la teoría de la recepción en historiografía, véase el ensayo de Guerrero Mills (2012), en el que la autora traza un recorrido por los paradigmas teóricos de Gadamer, Koselleck y Ricoeur.

[42] «La conciencia histórica tiene que hacerse consciente de que en la aparente inmediatez con que se orienta hacia la obra o la tradición está siempre en juego este otro planteamiento, aunque de una manera imperceptible y en consecuencia incontrolada. Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación y normalmente olvidamos la mitad de lo que es reala, más aún, olvidamos toda la verdad de este fenómeno cada vez que tomamos el fenómeno inmediato como toda verdad» (Gadamer, 1999: 370-371).

sociohistóricos determinados, condicionados por circunstancias que pueden y deben ser estudiadas para entender adecuadamente el proceso interpretativo en su totalidad. De resultas de esto, se ha de entender que las categorías y unidades de análisis usadas para trazar la evolución del cambio literario son resultado, a su vez, de un proceso de evolución similar. Esto lleva, en segundo lugar, a entender las historias de la literatura como receptoras últimas de los resultados de las tradiciones interpretativas y, por tanto, como instancias que dotan de legitimidad y esencializan los resultados de procesos interpretativos históricos, fenómeno que se puede entender como un proceso performativo por el que se asegura la continuidad discursiva. Partiendo de la comprensión de las historias de las literaturas como el vaso de precipitado de una tradición interpretativa y entendiendo la función que estas obras cumplen en el campo de los estudios literarios, es labor de los estudios de historiografía literaria el analizar el proceso por el que ciertos conceptos pasan a considerarse categorías naturales, y a usarse de manera acrítica. En *La arqueología del saber*, Foucault apunta a este propósito que:

> Estas formas previas de continuidad, todas esas síntesis que no problematizamos y que dejamos en pleno derecho, es preciso tenerlas, por lo tanto, en suspenso. No recusarlas definitivamente, sino sacudir la quietud con la cual se las acepta; mostrar que no se deducen naturalmente, sino que son siempre el efecto de una construcción cuyas reglas se trata de conocer y cuyas justificaciones hay que controlar; definir en qué condiciones y en vista de qué análisis ciertos son legítimas; indicar las que, de todos modos, no pueden ya ser admitidas (Foucault, 1979: 41).

El objetivo de este planteamiento no es el de derruir los conceptos estudiados, sino el de someterlos a un análisis que permita «desenlazarlos y saber si es posible recomponerlos legítimamente; para saber si no hay que reconstituir otros con ellos; para llevarlos a un espacio más general que, disipando su aparente familiaridad, permita elaborar su teoría» (Foucault, 1979: 42-43). Mainer (1992: 33) ha recurrido a la imagen del telar de Penélope para describir esta tarea: «la historia de la literatura que recibimos heredada –el canon y su interpretación– debe empezar a ser objeto de historia, y en la medida en que es un producto ideológico, víctima de prudente pero certera *deconstrucción*».

En este sentido, Jean-François Botrel (1992) reclamaba la necesidad de dotar de historicidad a la propia historia literaria. En «Pour une histoire historique de la littérature

espagnole», el hispanista parte de ideas de Lucien Febvre[43] y Antonio Gramsci y, centrándose en el periodo que va de 1868 a 1914, propone un estudio que vaya más allá de la inercia interpretativa de la literatura española del momento. La propuesta de Botrel (1992: 37) supone «replacer la littérature, ensemble non hiérarchisé de textes, dans le contexte de l'histoire générale qui l'a modelée et qui, en retour, a été influencée par elle», lo que, para el periodo estudiado, supone prestar atención al lugar que Valera ocupa en el campo literario español ya desde sus inicios como novelista, o dar cuenta de la marginación de las producciones folletinescas o de cordel en los relatos histórico-literarios. Se trata de críticas parecidas a la que otros autores han vertido sobre otros periodos. En este sentido, Beltrán (2004: 93-94) señalaba como uno de los problemas de la historiografía literaria la tendencia heredada a interpretar de manera serie obras con un marcado contenido cómico, empezando por el *Quijote*.

Abordar lo histórico literario desde una perspectiva histórica supone, pues, poder remontar el cauce de los procesos interpretativos y describir el armazón crítico y conceptual que circunda a los hechos literarios. Se trata, no obstante, de un proceso no exento de problemas. Por una parte, volviendo a Foucault (1979: 33-34), alguno de los conceptos en los que se basa esta perspectiva son especialmente cuestionables. Así, el filósofo francés apunta que las ideas de tradición, desarrollo o evolución tienden a fundamentarse sobre una entelequia: la idea de origen, sea este discursivo o prediscursivo. En muchas ocasiones, los trabajos de recepción historiográfica toman la forma de una búsqueda del momento original y originario en el que el hecho –literario– pasa a adoptar la forma por la que lo conocemos. Este proceso puede tomar dos puntos de partida: o bien entender que «el análisis histórico del discurso sea busca y repetición de un origen que escapa a toda determinación histórica» (Foucault, 1979: 40), esto es, el trazado de una

[43] Este (Febvre, 1941) reflexiona sobre este concepto a propósito de la aparición de una historia de la literatura francesa del siglo XVII, debida a Daniel Mornet, en la que se reclama la necesidad de entender la historia de la literatura en relación con la vida social en la que esta literatura se produce. En palabras de Febvre (1941: 113-114), «une "histoire historique", pour lui, cela veut dire ou voudrait dire l'histoire d'une littérature, à une époque donnée, dans ses rapports avec la vie sociale de cette époque. Et je n'ai pas besoin de dire qu'ainsi conçue une telle histoire présenterait, en effet, des "aspects inconnus". Il faudrait, pour l'écrire, reconstituer le milieu, se demander qui écrivait, et pour qui ; qui lisait, et pour quoi ; il faudrait savoir quelle formation avaient reçu, au collège ou ailleurs, les écrivains –et quelle formation, pareillement leurs lecteurs ; car enfin...; il faudrait savoir quel succès obtenaient et ceux-ci et ceux-là, quelle était l'étendue de ce succès et sa profondeur ; il faudrait mettre en liaison les changements d'habitude, de goût, d'écriture et de préoccupation des écrivains avec les vicissitudes de la politique, avec les transformations de la mentalité religieuse, avec les évolutions de la vie sociale, avec les changements de la mode artistique et du goût, etc.».

cadena causal, infinita e inconcretable, que hace imposible ubicar la irrupción del hecho en el campo discursivo; o bien entender que se trata de una «interpretación o escucha de un "ya dicho" que sería al mismo tiempo un "no dicho"» (Foucault, 1979: 40), lo que supone describir esa misma cadena causal, pero dotando de significación tanto a lo dicho como a lo no dicho. Frente a esto, Foucault (1979: 41) apunta que «no hay que devolver el discurso a la lejana presencia del origen; hay que tratarlo en el juego de su instancia», llamando a analizar las discontinuidades discursivas, las rupturas y las relaciones que se establecen entre las distintas unidades del discurso[44].

Por otro lado, retomando la distinción que encontrábamos en Beltrán sobre historiografía culturalista y esteticista, un enfoque como este puede obliterar el componente estético de lo literario e instalarse en un plano puramente sociocultural –si se pretende describir la evolución interpretativa poniéndola en relación con los acontecimientos históricos– o metacrítico –si se atiende únicamente a la producción crítica sobre los hechos estudiados–. Botrel (1992: 40) no es ajeno a esta cuestión cuando señala que

> Dans une telle démarche, le risque existe évidemment de banaliser la spécificité du créateur et de sa production ou d'« oublier le texte » et sa valeur esthétique. Mais ce risque calculé est provisoire. En effet, l'histoire historique de la littérature, contribue, au bout du compte à éclairer les conditions de la production et de la réception des textes littéraires. De ce fait, elle permet de mieux connaître les modalités de la communication qui s'établit à travers le texte ; les motivations qu'il révèle chez l'écrivain, les réactions qu'il a provoquées ou provoque chez les lecteurs (et non chez *un* lecteur, pour aussi compétent et critique qu'il soit), et sa place parmi les autres textes. En ce sens, le texte, sa connaissance, sa « qualification », voire la pédagogie du plaisir, sont bien au bout de la démarche de cette histoire.

El desarrollo desigual de los componentes histórico y estético de la historia literaria supone, no obstante, una mayor dificultad para trazar la evolución de la consideración estética de los hechos literarios.

1.4. La historia de la literatura como género

Es un uso bastante extendido en los estudios de historiografía literaria, en particular, y en los estudios literarios, en general, el referirse a las historias de la literatura

[44] Guillén (1989: 248) considera un elemento crucial para el estudio de lo histórico-literario el análisis de la dialéctica entre cambio y continuidad, de los elementos que permanecen y que cambian en el discurso historiográfico literario.

como un género. Esto es lo mismo que decir que, de forma intuitiva, las historias de la literatura se perciben como una clase de discurso, como unidades insertas en una continuidad o en una serie discursiva, que comparten rasgos entre sí. En cierto modo, partiendo de la división disciplinar de los estudios literarios, la historia de la literatura puede parecer la forma básica, la más *natural*, que puede adoptar el análisis literario, sobre todo a partir de la introducción del estudio de las literaturas nacionales en el currículo básico de enseñanza (Senabre, 1994: 47; López, 1996; Núñez y Campos, 2005). Estando tan extendida esta denominación y no existiendo, como hemos visto, una historia de la historia literaria que dé cuenta de la evolución diacrónica de los cauces que adopta el estudio histórico de la literatura, se echa en falta un trabajo que fije las coordenadas genéricas de la historia de la literatura[45]. En este sentido, nos parece interesante dedicar las siguientes páginas a reflexionar sobre qué clase de género concita el concepto de historia de la literatura y cuáles son las características que lo definen.

Pozuelo Yvancos (1988: 73) ha indicado que la mayor parte de estudios dedicados a la cuestión de los géneros parte de una concepción de esta idea o bien como forma exterior –«metro o estructura específicos»–, o bien como forma interior –«actitud, tono, tema o universo representado»–. Para completar estas descripciones se hace necesario insertar la dimensión histórica en el estudio de la cuestión genérica. Claudio Guillén (2015: 137-145) proponía una aproximación al concepto de género desde seis perspectivas diferentes. Desde el punto de vista histórico, que es el predominante a lo largo de toda su propuesta, los géneros son «modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema literario» (Guillén, 2015: 137). En apartados anteriores hemos señalado cómo la historiografía literaria, entendida como un metadiscurso que tiene por objeto la historia literaria y no la literatura en sí, tiene como labor pendiente el elaborar recorridos diacrónicos globales que permitan trazar una definición histórica de este tipo de obras.

Siguiendo con la conceptualización de Guillén, desde el punto de vista sociológico el género tiene una dimensión institucional, dimensión que comparte con la propia idea de literatura, y que parte de una continuidad de las formas que «consiente por igual el

[45] Textos como los debidos a Johnstone (1992), Buell (1993) o Martín Ezpeleta (2007, 2014) plantean el marco de la genericidad de la historia de la literatura, pero no llegan a proponer definiciones conclusivas de lo que entienden por tal género. Por su parte, Cohen (2005) ha desarrollado ideas interesantes acerca de la dimensión genérica de la historia literaria, y de la función de los géneros literarios en esta disciplina, a partir de las ideas de Rorty y teniendo como corolario la idea de que «la teoría de los géneros facilita una base para discutir cualquier relación entre la parte y el todo» (Cohen, 2005: 228).

cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces» (Guillén, 2015: 141) sin que estas pierdan su esencia, esto es, sean reconocibles e inteligibles. Pragmáticamente, la idea de género implica un trato, esto es, fundamenta un horizonte de expectativas por el que el receptor espera «unas relaciones, […] unos ofrecimientos, y hasta […] unos placeres, propios de tal o cual género» (Guillén, 2015: 142). Sobre la dimensión pragmática del género, Pozuelo Yvancos (1988: 76) señalaba que la definición desde esta perspectiva entronca con la capacidad de reconocimiento por parte de un lector y la expectativa que genera un horizonte normativo. En un sentido estructural, el género es entendido como parte de un sistema complejo de «opciones, alternativas e interrelaciones» (Guillén, 2015: 142) que informan tanto los cauces genéricos históricamente sancionados como la función que, en un determinado periodo, un género desempeña frente a los otros[46]. En quinto lugar, Guillén define el género desde un punto de vista conceptual como un modelo mental, un concepto-resumen que compendia los rasgos dominantes de una pluralidad de obras, pero que no se puede limitar a «una taxonomía inductiva elaborada en la actualidad» (Guillén, 2015: 144). Por último, Guillén sitúa el concepto en el marco del comparatismo para hacer referencia a la extensión espacial y temporal de una forma para poder certificar su constitución final como género. Pozuelo Yvancos concluye, por tanto, que:

> El concepto de género únicamente puede explicarse como una invitación a la forma que orienta siempre un carácter: 1) múltiple o complejo en cuanto a los factores implicados (temáticos, formales, pragmáticos, sociales); 2) histórico en cuanto la creación literaria exige la actualización en simultaneidad de todos esos factores y por tanto la descripción poética solo puede ser histórica si quiere dar cuenta de la imbricación de los mismos en los géneros concretos, y 3) normativo en cuanto viene ligado, llámese norma estética, competencia genérica, institución, horizonte de expectativa, decoro, imitación, viene ligado, digo, al carácter reflectivo de la propia literatura, que acaba siempre hablando de sí misma (Pozuelo Yvancos, 1988: 79-80).

A lo largo de las páginas precedentes hemos venido introduciendo una serie de consideraciones acerca de la historia de la literatura que pueden ofrecer una situación del género de las historias literarias desde las coordenadas establecidas por Guillén y Pozuelo Yvancos. Al definir la obra histórica como «estructura verbal en forma de discurso en

[46] «El género […] incorpora pues en su propia definición los fenómenos normativos de la tradición y lo curioso es que los imperativos de esta tradición exceden en el campo de las formas y el de los temas o tonos por separado y son abrazados o rechazados por el autor solamente como unidad superior donde confluyen, además de las formas y temas, dos nuevos parámetros: la jerarquía social de los géneros y la dialéctica tradición-innovación que mueve cualquier sistema o codificación cultural» (Pozuelo Yvancos, 1988: 74).

prosa narrativa» (White, 1992: 9), Hayden White asimila formalmente la obra histórica a los relatos literarios (Aurell, 2006: 631), y con ello acerca el estudio del discurso histórico al dominio de la crítica literaria. Este acercamiento, que parte, sobre todo, de las ideas de Frye (1991) y Auerbach (1993; White, 1992: 14-15), permite a White el desarrollo de una teoría formal de la historia, en cuya base se halla una conceptualización tropológica del discurso historiográfico –metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía (White, 1992)– y una tipología de estilos[47] que se define, desde un punto de vista estructural, como la elección y combinación de modos de tramar (romántico, trágico, cómico y satírico), argumentar (formista, mecanicista, organicista y contextualista) e implicar ideológicamente (anarquista, radical, conservador y liberal); niveles que toma, respectivamente, de Frye, Pepper y Manheim (Lavagnino, 2013). Ahora bien, al apuntar el carácter narrativo de los discursos históricos, White no está proponiendo entender este tipo de discursos como un género narrativo en un sentido literario. Mieke Bal (1993: 318, nota 6) ha criticado, precisamente, que la teoría de White carece de una concepción específica de lo narrativo. En su obra, White entiende la narración como una vía para la representación de los hechos[48], y no tanto como un criterio que sustente una tipología textual. Sin embargo, aunque no se opte por una asimilación total de lo histórico a un género literario, White resitúa en el panorama epistemológico las relaciones que se establecen entre la serie de textos históricos y la de los literarios[49] (Aurell, 2006: 627-268 y 645-648).

En este sentido, Martín Ezpeleta (2008: 9) pone en duda el interés de mantener un concepto de historia de la literatura que tenga su base en la sucesión histórica de obras particulares y en las características inductivamente extraídas de estas, y propone una definición de las historias de la literatura como «el resultado del cultivo de un género (crítico) literario, con unas *marcas discretas* que lo diferencian del resto de posibilidades

[47] «En mi opinión, un estilo historiográfico representa, una combinación particular de modos de tramar, de argumentación y de implicación ideológica. Pero los varios modos de tramar, de argumentación y de implicación ideológica no pueden combinarse indiscriminadamente en una obra determinada» (White, 1992: 38)..

[48] «Para alcanzar esos objetivos consideraré la obra histórica como lo que más manifiestamente es: es decir, una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*» (White, 1992: 14).

[49] Así, por ejemplo, retoma las consideraciones de Hegel acerca de las relaciones entre poesía, retórica e historia; o bien, asimila los estilos históricos a modos literarios –romance, comedia, tragedia, ironía– (White, 1992). El texto fundamental en este sentido es *El texto histórico como artefacto literario* (2003), especialmente los ensayos «El texto histórico como artefacto literario» y «Teoría literaria y escrito histórico». De gran interés es, asimismo, «La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista», incluido en *Teorías de la historia literaria* (Escrig y Beltrán, 2005).

que ofrece el análisis literario». En su propuesta de definición (Martín Ezpeleta, 2008: 17), el crítico incluye, pues, las historias de la literatura en el más amplio género de la crítica literaria, a su vez incluido en el archigénero del ensayo. La postura de Martín Ezpeleta carece, no obstante, de una definición de cuáles son esas «marcas discretas» que caracterizan al género de la historia de la literatura por oposición, cabe entenderse, a otros. En un trabajo posterior (Martín Ezpeleta, 2010) ahonda más en esta cuestión, pero limita la descripción genérica a señalar que las historias de la literatura cumplen tres funciones en el campo de los estudios literarios: «narrar diacrónicamente un tiempo pasado, establecer un canon y ofrecer una serie de explicaciones que, en suma, argumenten la elección de ese canon de acuerdo con criterios estéticos y socioculturales sobre todo». Ahora bien, esta conceptualización no acude a la descripción formal, quizá innecesaria, que la idea de *marca discreta* parece invocar. Por el contrario, sitúa la definición de la historia de la literatura desde un punto de vista pragmático, atribuyéndole unas funciones que, en puridad, no son exclusivas de la forma "historia de la literatura", como veremos. Por lo demás, su planteamiento es problemático en tanto que sigue un razonamiento deductivo por el que la historia de la literatura se concibe como la concreción de una subclase de un género mayor y abstracto, el ensayo, tampoco definido ni ubicado históricamente, que parece sustentarse únicamente por el lado de su contenido o forma interior, esto es, entendiendo que todas estas clases de textos se construyen como discursos cuyo contenido se fundamenta en un régimen de no ficcionalidad, o al menos de cierta ambigüedad ficcional[50].

Aun cuando se aceptara la definición del género de las historias literarias por asimilación a otras categorías genéricas ya establecidas, y, yendo más allá, que el género de la historia de la literatura pertenece efectivamente a la esfera discursiva de lo que usualmente denominamos ensayo literario, esto es, una clase de textos que tiene como elemento central una tensión discursiva desde la figura de un autor o yo ejecutivo que se construye como instancia no ficcional a lo largo del texto[51] (Adorno, 1962: 11-36; Aullón de Haro, 1992, 2005; Pozuelo Yvancos, 2005); aun cuando aceptáramos, decíamos, esta visión, quedaría pendiente definir la extensión histórica de esta contextualización, o, lo que es lo mismo, si esta conceptualización es aplicable a las formas que ha adoptado la

[50] Cfr. con las ideas de White sobre la ficcionalidad del discurso histórico.

[51] A este respecto, Pozuelo Yvancos (2006: 25-26) señalaba que el «el trazado de toda historia […] por la cual esta se vive in fieri, como actividad en tensión, es especialmente importante cuando se trata de hacer una historia literaria»,

historia de la literatura a lo largo de la tradición historiográfica. No parece problemático asumir que Valbuena Prat[52] construye su historia de la literatura desde un estilo personal que no es sino la proyección de su mirada sobre la historia literaria española, y que, por lo tanto, su obra se construye en función de esa tensión discursiva que señalábamos antes como rasgo definitorio del ensayo; sin embargo, es más complicado sostener esta misma idea ante la historiografía de corte positivista y la obra de autores como Cejador y Frauca o Hurtado y González Palencia, ese tipo de historia de la literatura que Dámaso Alonso (1952) criticó como «vastas necrópolis de datos».

Martín Ezpeleta (2014) ha entendido que lo que ocurre con obras como las de Valbuena Prat o Chabás es que estas desautomatizan el género de las historias de la literatura ante la fatiga de los modelos positivistas. Benjamin (2004: 23) había señalado ya que la crisis de «una historia que se veía a sí misma como progreso indefinido y encarnación de una totalidad» (Aguilar, 1997: 86) encontraba en su aspiración a la completitud el origen de su desgracia en la medida en que solo se preocupaban por su extensión y su actitud sintética. El cambio en el modelo historiográfico se explica, por tanto, siguiendo una teoría de la evolución de las formas literarias análoga a la propugnada por el formalismo ruso (Guillén, 2015: 138-139. De resultas de la desautomatización de un género confinado en la construcción de grandes proyectos historiográficos, se habría modificado la polaridad literariedad/no literariedad en el sentido en el que anteriormente señalábamos con White, y la historia literaria se habría podido acercar a otro tipo de géneros que no necesariamente pertenecen a la serie histórica o crítica. La historia de la literatura se acercaría al ensayo en la medida en que da espacio en su seno a la interpretación, que parte necesariamente de un yo, y a la narración, entendida como modo de representación de los hechos. Sin embargo, a pesar de estos cambios, incluso las historias que abogan con más decisión por un modelo interpretativo se siguen ateniendo o siguen acudiendo a una serie de convenciones genéricas como son una determinada estructura interna o una disposición temporal (Hutcheon, 2006), lo que explica que estas obras se sigan entendiendo como historias literarias, y no como otras formas de análisis crítico[53].

[52] La historia de Valbuena Prat ha sido una de las historias que mayo atención ha recibido por parte de la crítica (Pozuelo Yvancos, 2000a, 2022; González Ramírez, 2007, 2008, 2012, 2014, 2016; Martín Ezpeleta, 2007), en parte por su carácter innovador en la tradición historiográfico-literaria española.

[53] En este sentido, hablando de los géneros historiográficos en general, señala Aurell (2024: 206) que «the irruption of a new historical genre, of a new way of representing history, immediately implies a

Una de las primeras diatribas que afronta Pozuelo Yvancos (2005) en su trabajo sobre el ensayo es el de afirmar el carácter literario de este género. Si bien la dimensión sustantiva del género ensayo como clase de textos parece fuera de toda duda, en tanto que existe una tradición secular y una producción contemporánea que lo sustentan, el problema nace de su ubicación en el sistema de géneros. Una solución inicial es delimitar el ensayo literario, inserto en una tradición que se remonta al menos hasta Montaigne, del ensayo académico o científico, «cuyas construcciones de contenido y formales están suficientemente acotadas en la tradición de cada disciplina científica y/o humanística y en el conjunto de todas ellas» (Pozuelo Yvancos, 2005: 180). El problema reside, pues, en determinar en cuál de estas dos series históricas, en cuál de estos dos sistemas –el ensayístico-literario y el científico-académico– se han de insertar las historias de la literatura, o con cuáles de ellos se relacionan, si es que, como señala Cohen (2005: 236) a propósito de la historia intelectual, se tratan de una institución genérica «combinatoria –una combinación de varios discursos que cruzan los límites genéricos».

Lo más lógico parece ser pensar que la historia de la literatura tendría un carácter genérico mixto. En el plano formal, incorporando las contribuciones de White[54] y otros autores del giro narrativo, la historia literaria estaría relacionada, por una parte, con obras literarias en lo que respecta a cuestiones de estilo y representación de los hechos, y, por otro lado, con obras de carácter historiográfico –literario o no (Mainer, 2015: 58)– en lo que atañe a criterios de ordenación y disposición, lo que podríamos llamar su momento constructivo o el desarrollo de una estructura interna[55]. En el plano del contenido, por su

discontinuity with the past. Paradoxically, this discontinuity […] provides durability to the authors and books that have renewed historiography with these new ways of representing the past. Therefore, historical genres carry within them a seed of continuity and discontinuity».

[54] Recuérdese que es el propio White (1992) el que usa el sintagma «el contenido de la forma» para presentar las relaciones entre narración e historicidad. Aurell (2006: 644) sintetiza su postura a este respecto señalando que «como las acciones del pasado son narrativizaciones vividas, sólo es posible re-presentarlas a través de la propia narrativa. La forma del discurso histórico es la narrativa y el contenido aquello que ha sido narrativizado. El maridaje de forma y contenido produce el símbolo, que da como resultado precisamente la historicidad —el referente último de la historia. Finalmente, lo que Ricoeur y White pretenden demostrar es la suficiencia de la narratividad para conseguir los objetivos de los estudios históricos. La historicidad es un contenido del cual la narratividad es su forma».

[55] Esto podría parecer redundante si partimos de la idea de que la narratividad es lo que caracteriza a toda obra histórica. Sin embargo, nos estamos refiriendo a una serie de recursos concretos del repertorio historiográfico que no atienden tanto a la representación de los hechos como a las convenciones en lo que a su estructuración se refiere. En cuanto a la jerarquización de los materiales, Guillén observa (2015: 354-355) que la historia se sirve, asimismo, de procedimientos narrativos tradicionales como la repetición, el paralelismo, la amplificación y la acentuación. Lo ejemplifica con ejemplos extraídos de la historia de Ángel del Río, a su parecer, una de las pocas historias de la literatura española que no son mediocres.

parte, la historia literaria sería dependiente de la serie crítico-literaria, donde se delimitarían los hechos pasados que la historia narrativiza. En este sentido, Guillén apunta que

> la historia literaria, como auténtica especie o género del estudio histórico de las culturas o sociedades, supone el examen diacrónico de objetos estructurales de investigación. Nos vemos precisados a elegir, ante todo, entre una organización cronológica y serial, basada en principios de construcción proporcionados por *otros géneros historiográficos*, como la historia de las artes plásticas o la historia política o la historia económica, y una descripción sistemática que postule *que el estudioso de la literatura*, sin perder de vista las relaciones existentes con tales empresas historiográficas y tales órdenes o niveles de la sociedad, se enfrenta con una actividad específica y, por lo mismo, con la responsabilidad de contribuir específicamente al conocimiento histórico[56] (Guillén, 1989: 217-218).

Por su parte, Umberto Eco (2022) había ensayado en «Sullo stile» una clasificación tripartita de los géneros críticos de acuerdo con la función que cumplen en los estudios literarios. Estas tres categorías serían la de la *recensione*, la *storia letteraria* y la *critica del testo*. La *recensione* o reseña se muestra como un género crítico destinado a dar a conocer, de forma breve, una obra determinada. Su utilidad es, por tanto, limitada y su función, meramente informativa. La *storia*, por su parte, trata textos que ya son conocidos, y los reagrupa y dispone en series cronológicas. Dentro de la historia literaria, diferencia dos modelos: una historia «piattamente manualistica», o bien una que se construye simultáneamente como «riconoscimento delle opere e storia delle idee», y que, en el mejor de los casos, «avvia al riconoscimento finale e totale di un'opera, orienta le attese e il gusto del lettore, gli apre panorami interminati». Por último, el género de la crítica textual es el único que puede ocuparse del modo como «un testo sia fatto». El sistema de géneros críticos es resumido por Eco al señalar que:

> Una lettura semiotica del testo ha della vera critica (che deve portare a capire il testo in tutti i suoi aspetti e le sue possibilità) la qualità che di solito e fatalmente manca alla critica recensoria e alla critica storica: essa non prescrive i modi del piacere del testo, bensì ci mostra perché il testo possa produrre piacere.

[56] En otro sitio, apunta que «lo que diferencia la historia literaria de otros géneros historiográficos es que sus componentes o unidades son obras literarias y escritores, o mejor dicho, según volveremos a ver más adelante, sistemas, códigos, sucesos poéticos y horizontes de expectativas por parte de los lectores y críticos. Asimismo, el que estas obras *–scripta manent–* sean accesibles y legibles todavía hoy, que diferentes receptores las hayan leído y las sigan leyendo. Pero todos los géneros de historiografía tienen en común un mismo acervo de formas narrativas. La tarea a que hace frente cualquier historiador de la literatura consiste en conciliar algunas de estas formas con aquellos componentes distintivos» (Claudio Guillén, 2015: 348).

> La critica recensoria, per la sua funzione di raccomandazione, non può esimersi, se non in casi di eccezionale viltà, dal pronunciare un giudizio su ciò che il testo dice; la critica storica può al massimo indicarci che un'opera ha avuto varie e alterne fortune, e ha suscitato mutevoli risposte. La critica testuale, che è sempre semiotica anche quando non sa, o nega di esserlo, […] lascia a ciascuno il proprio piacere, ma di tutti mostra la ragione (Eco, 2022).

La función de la historia literaria queda, por tanto, ligada a la recepción de obras y, habría que añadir, del proceso de significación por el que estas se conciben como eventos o acontecimientos, como decíamos más arriba. Volvemos por tanto a la idea de historia literaria como receptáculo de procesos interpretativos.

Cabría señalar aún dos cuestiones en lo que respecta a la consideración de la historia de la literatura como género. Uno de los elementos que la distinguen de los demás géneros críticos y de los literarios es su eminente carácter performativo. Esta performatividad la encontramos en los dos planos de la historia de la literatura, tanto en su funcionamiento interno como en el externo, en su función en el campo de los estudios literarios. En cuanto a su configuración interna, la historia de la literatura se nos muestra como un género especialmente dependiente de la serie histórica en la que se inserta. Hemos hablado más arriba de la «parsimonia intelectual» (Guillén, 2015: 334) con la que los estudios literarios aceptan conceptos y categorías como *faits accomplis*, o de la falta de reflexión acerca de los criterios de periodización que se usan generalmente. Entre las funciones de la historia literaria, decíamos a propósito de la recepción historiográfica, se encuentra la de dar continuidad a categorizaciones, a conceptos y a interpretaciones de hechos literarios; y, con ello, fijarlos. En muchas ocasiones, la historia de la literatura no busca *fuera de sí* –en otros géneros críticos– estos elementos, sino que recurre a elaboraciones ya instaladas en el discurso historiográfico. Carmelo Samonà (1960: 8), uno de los autores de nuestro corpus, habla de esta circunstancia como resultado de una «tradizione manualistica» caracterizada por una «specie di *vis inertiae*», pero también se podría definir esta condición desde la idea de *habitus* de Bourdieu (1995). A lo largo del análisis de las historias de la literatura española publicadas en Francia e Italia podremos comprobar la gran cantidad de textos que se construyen con arreglo, únicamente, a historias previas[57].

[57] Vid. los apartados dedicados a las historias de Lefranc (1843), Boari (1913), Finardi (1941) o Larrieu y Thomas (1952). Se podrá objetar que esta es una característica propia de las historias de literaturas foráneas para las que los modelos autóctonos se convierten en figuras de autoridad. En realidad, las obras que se convierten en modelos de estas historias no tienen que ser necesariamente españolas: es el caso de

Esto entronca con la performatividad externa de la historia de la literatura. El objetivo de una historia literaria no es solo definir un estado de la cuestión, darle forma a un pasado, sino que tiene por objetivo el que su relato perdure en el tiempo, esto es, proyectarse hacia el futuro. Esta circunstancia es aplicable tanto a historias en que la narrativa tiene un papel relevante como aquellas otras que parten del objetivismo y la recolección de datos: mientras que las primeras apuntan a fijar los resultados de un proceso interpretativo –una selección de autores, un canon, etc.–, las segundas, como veíamos con Benjamin, pretenden dar cuenta y agotar la totalidad de una tradición literaria por la vía de la documentación. Pozuelo Yvancos ha identificado esta circunstancia señalando que:

> la narración de una Historia es no solamente la elección de un pasado, también es la elección de un futuro posible. Este fenómeno, común al trazado de toda historia y por la cual esta se vive *in fieri*, como actividad en tensión, es especialmente importante cuando se trata de hacer una historia literaria, cuya selección de datos se integra en una estructura más amplia, que contempla su futuro, su proyección sobre un devenir según el éxito que las obras han tenido en épocas sucesivas. Es más, podría decirse que el "sentido" de una historia literaria, el quicio que marca su oportunidad está en la capacidad que esa historia tenga de establecer un puente entre "lo que fue" (el registro de lo pasado) y "lo que será", pues toda historia literaria, si realmente quiere serlo, tiene que trascender el modelo positivista del simple registro documental del pasado, para abrazar otro modelo, diríamos que predictivo, por el cual el dato se convierte en suceso, en acontecimiento, en una estructura narrativa de continuidad que se proyecta hacia el futuro, y puede por tanto actuar como lo que Claudio Guillén llama, sintetizando en una fórmula feliz toda esta teoría: "profecía desde el pasado"[58] (Pozuelo Yvancos, 2006: 25-26).

Por último, partiendo precisamente de estas consideraciones acerca de la performatividad de la historia literaria, cabe señalar que el acercamiento a los discursos históricos desde posiciones provenientes de la crítica literaria ha abierto la vía para la valoración de las obras históricas no solo desde el criterio de falsabilidad de sus contenidos –si aquello que dicen se ajusta o no a la "verdad"– o la pureza de la investigación que las informa; sino que también de uno que apunta a su dimensión

---

la de Bouterwek, Ticknor o Fitzmaurice-Kelly. Basta, por otra parte, con echar un vistazo a cualquiera de las secciones bibliográficas con las que Hurtado y González Palencia (1921) cierran los apartados de su obra para encontrar títulos como Observations sur l'Histoire de la littérature espagnole de M. Amador de los Ríos, de Eugène Baret; Histoire générale de la littérature du moyen âgen en Occident, de Ebert; o Geschichte der Römischen Litteratur, de Schanz. Es más, Rosa Aradra (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 206) ha señalado la influencia de la obra de Ticknor tras su traducción sobre las historias literarias españolas de la segunda mitad del siglo XIX,

[58] «Este saber se organiza como relato. La historia es un pretérito vivir narrado. […] Es lo que puede denominarse *la profecía desde el pasado*» (Guillén, 2015: 347).

performativa o, incluso, estética[59]. Jaume Aurell ha desarrollado una serie de ideas interesante a este respecto. En el reciente *What is a classic in history? The making of a Historical Canon* (Aurell, 2024) desarrolla una cuestión que había anunciado ya en un trabajo previo (Aurell, 2018), esto es, la de la durabilidad[60] de los textos históricos, entendida como la presencia en el discurso historiográfico de ciertas obras, aun cuando sus ideas y conclusiones sean objeto de críticas; y la canonicidad[61] de ciertos textos históricos. Un tercer concepto, el de clasicidad[62], completa el esquema con el que Aurell se acerca al estudio de la pervivencia, clasificación y valoración de las obras históricas. Aunque en sus conclusiones el autor se orille claramente a primar aquellos textos historiográficos que consiguen elaborar su dimensión poética –«what remains timeless in the historical work, since its content is patrimony of its own time» (Aurell, 2024: 311)– y realice un alegato a favor de la historia narrativa, la sistematización de los mecanismos de jerarquización de los textos históricos nos parece especialmente interesante a lo hora de estudiar el comportamiento genérico de las historias de la literatura.

[59] Ambas posturas pueden resultar peligrosas en la medida en que abocan la historiografía a un relativismo histórico. Esta fue, de hecho, la mayor crítica que recibió la postura narrativista de White (Steimberg, 2015). Sin embargo, es un hecho evidente que la documentación o la labor de investigación que sustentan una historia no son las únicas razones por la que esta pasa a ocupar un lugar relevante en la serie de textos en el que se inserta. Piénsese, en el ámbito de la historiografía de la literatura española, en la posición que ocupa la obra de Amador de los Ríos frente a la monumental historia de Cejador y Frauca.

[60] «Durability is the empirical quality of preservation, longevity, and perpetuation of certain historical texts that have overcome the passage of time. Its factual quality enables historical-empirical observation, as its intrinsic relation with time itself encourages historiographical-theoretical speculation. That a historic text is durable does not mean that its meaning and interpretations are closed an univocal. On the contrary, durable historical writings are usually susceptible and this lies at the heart of their lasting character—to multiple reading, criticism and interpretation» (Aurell, 2018: 53). En la introducción del artículo lista algunos de estos textos, tales como las historias de Heródoto, Tucídides o Polibio, pero también *El otoño de la Edad Media*, de Huizinga, o *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, de Braudel.

[61] «The canonicity of a historical work, as opposed to its durability, depends on its audience, content and genre, and on the anachronistic and diachronic dynamics at play» (Aurell, 2024: 173). Y, después, «put in historiographical terms, the key to the potential canonicity of a historical work lies in its capacity to simultaneously combine conventionality – one that inserts it into a community of historians linked by essential heuristic values –and disruption, one that endows it with singularity within that community, as Foucault argued in his concept of genealogy. A text becomes canonical when it creates a strategic conceptual tension with texts of the past and opens up a new way of thinking about the world in the future. Much here connects to the concept of 'essential tension' argued by Thomas Kuhn, and of 'historical genres' and 'genealogy'» (Aurell, 2024: 181).

[62] «A classic in history is a model text that embodies both permanence and change, being historical and durable at the same time, conveying convention and novelty, becoming a source of permanent inspiration, functioning as a paradigmatic model for future writing of history, and able to create multiple and diverse interpretations without losing its original integrity» (Aurell, 2018: 52).

La historia literaria no es solo un instrumento para la fijación de cánones, sino que, como texto, es asimismo canonizable, está sujeto a un canon que obedece reglas diferentes de las del canon literario. Desde este punto de vista se puede entender el interés que suscitan obras como la de Valbuena Prat, o, al contrario, el juicio negativo hacia otras como la de Alborg[63]. Las tres calas que señala Pozuelo Yvancos (2022) en un reciente trabajo, las historias de Amador de los Ríos, Valbuena Prat y Ángel del Río, probablemente sean las que mejor asegurada tienen una posición central en este hipotético canon histórico-literario, sobre todo en comparación con la generalmente olvidada historiografía dieciochesca. Sin embargo, la obra más recordada por buena parte de los historiadores franceses e italianos no es ninguna de estas, sino la de Hurtado y González Palencia, como veremos. Cabe plantearse, asimismo, qué lugar ocuparía una obra que no pertenece estrictamente a la historiografía literaria como la *Historia de las ideas estéticas en España* de Menéndez Pelayo; o la *Historia de la literatura universal*, de Martín de Riquer y José María Valverde, cuyo objeto de estudio supera el de la literatura española. El estudio de la evolución de los cánones historiográficos permite, por lo demás, rastrear el cambio en la forma de historiar la literatura, y avanzar en el conocimiento acerca de las funciones que cumple este género a nivel social y en el marco de los estudios literarios.

1.4.1. Otros géneros histórico-literarios

A lo largo de este apartado venimos señalando como una de las formas más empleadas para definir genéricamente lo que entendemos por historia de la literatura el atender a la función que cumple esta forma en el campo de los estudios literarios. Se ha entendido que el fin último de la historia literaria es funcionar como el receptáculo de los materiales proporcionados por la crítica o por otro tipo de procesos interpretativos, y secuenciarlos en órdenes cronológicos. El resultado de este proceso resulta en una determinación esencializante de lo que entendemos por literatura, en general, y de la idiosincrasia de *una* literatura, en los términos en que cada historia estipula, en particular; y, a su vez, en el establecimiento de cánones. El problema que se nos presenta a la hora de aceptar una definición de este tipo es que no es suficiente para diferenciar tipos de

[63] «Desde Ángel Valbuena Prat y Ángel del Río, que a su modo encarnan la continuidad del talante liberal e impresionista en la estética de la generación del 27, nadie escribió una historia que no fuera paráfrasis cansina de lo consabido; el caso de la todavía inconclusa de Juan Luis Alborg resulta, al margen de su exiguo valor científico, un ejemplo de cómo la cantidad de páginas –la prolijidad, mejor– solamente podía conseguirse por el procedimiento de la *expolitio*: acumulación de referencias ajenas sobre el cuerpo anémico de un pensamiento envejecido» (Mainer, 1992: 27).

textos que, en otros planos de la conceptualización genérica que repasábamos con Guillén, son muy diferentes entre sí.

No nos estamos refiriendo aquí a las distintas clases de historias literarias que encontramos a lo largo de la serie histórica, que podrían constituir subgéneros si se atiende a criterios como el de su extensión formal –historias breves (Mainer, 2014), esquemas o resúmenes de la literatura frente a obras enciclopédicas (Mainer, 2010-2013)– o el alcance temporal o político-espacial que estas comprenden –historias de un periodo, de una región o de una zona geográfica[64], frente a historias panorámicas, o de una literatura nacional–. En el fondo, aunque estas historias partan desde distintos principios constructivos, llegan a resultados semejantes. El cambio en las tipologías de las historias de la literatura debería enmarcarse, además de como tarea de una historia de la historia literaria, como objeto de estudio de una historia de la disciplina o el campo académico de los estudios literarios, en tanto que los cambios en esta forma suelen responder a nuevas necesidades en estos ámbitos: Mainer (2014: 214-215) ha observado cómo la expansión de la institución universitaria a lo largo de la década de los 60 está detrás de la revitalización del género; Pozuelo Yvancos (2022) vincula las características formales de la historia de Ángel del Río a su uso en un contexto estadounidense; Grilli (2022: 57-58), por su parte, pone en relación un proyecto como la *Storia della civiltà letteraria* de Meregalli (1990b) con la posición del hispanismo italiano en el hispanismo internacional, e incluso con una estrategia de mercado.

Más allá de esta salvedad, encontramos una serie de tipos textuales que, sin ser, en puridad, historias literarias, cumplen funciones semejantes a las que se atribuyen a estas. Podemos hablar así de una serie de géneros que se enmarcan en la esfera de lo histórico-literario. Nos referiremos aquí, en especial, a dos de estos géneros que, consideramos, mantienen una íntima relación con la historia literaria, y a un aporte teórico que ha pretendido sentar las bases de una nueva forma de historiar lo literario.

En primer lugar, cabe delimitar la relación que se establece entre historias literarias y manuales de enseñanza. Como se ha señalado anteriormente, el desarrollo de

[64] Se nos ocurren dos ejemplos claros: la *De la littérature du midi de l'Europe*, de Sismondi (1813), y, más recientemente, el *Atlas de la novela europea (1800-1900)*, de Moretti (2001). Fernando Cabo (2012, 2021) ha estudiado la importancia de los índices espaciales y geográficos en la historia literaria, normalmente supeditados a categorías de orden político, como venimos señalando. A nivel general, el giro espacial en el discurso histórico parte, en buena medida, de la conceptualización del espacio por parte de los historiadores de la escuela de los *Annales* (Burke, 1996: 46-47), especialmente a partir de *Mediterráneo* de Braudel.

la historia de la literatura como disciplina coincide con la democratización del acceso a la educación (Buisine-Soubeyroux, 1997) y con la aparición de disposiciones legislativas que rigen la enseñanza en España (López, 1996). La historiografía literaria se convertiría en una herramienta de nacionalización (Pérez Isasi, 2010b) más de un sistema educativo que preconiza una identidad nacional de corte liberal, al menos a lo largo del XIX. Como ha observado Núñez[65] (2004), a mediados de este siglo se pasa de un modelo de enseñanza de la literatura basado en la retórica[66], en la que los textos literarios son entendidos como ejemplos o modelos que imitar; a lo que el mismo autor llama un «modelo histórico-positivista» (Núñez, 2016: 25-30), basado en una ideología liberal, una nueva concepción de la historia en general y un proyecto culturalista nacionalista. La obra que marca la transición de una tipología a otra es el *Manual de literatura* de Gil de Zárate (1844), dividido en dos partes: *Principios generales de Retórica y Poética* y un *Resumen histórico de la literatura española* (Pérez Isasi, 2009: 197-205). Si en este primer momento podría parecer difícil trazar las diferencias entre un manual de enseñanza y una historia de la literatura, el desarrollo de un sistema educativo segmentado en niveles irá distanciando estos dos modos de presentar la literatura española en su plano diacrónico. Mientras que las obras didácticas, hoy subsumidas en la inespecífica categoría de "libros de texto", acudirán a una segmentación de los materiales regida por criterios especificados en los programas educativos, sometidos a gran variabilidad en época reciente[67], lo que, a efectos

[65] Gabriel Núñez es probablemente el autor que más trabajos ha dedicado a la cuestión de las relaciones entre historia y teoría literarias y didáctica de la literatura. Sus contribuciones en este campo de estudios comienzan con la coordinación de aquel dossier en *El Gnomo* del que hablábamos antes. El trabajo más destacado del autor es *Cómo nos enseñaron a leer* (Núñez y Campos, 2005), en el que se atiende tanto a la canonización de autores y acontecimientos concretos –Lope de Vega, Calderón, Bécquer, entre otros– como a la historia de los manuales de historia literaria a lo largo del siglo XX, recorrido que divide en tres periodos: los primeros treinta años, los manuales del franquismo y lo que se llama «serie paralela», esto es, los manuales escritos desde el exilio o el extranjero.

[66] «A modo de síntesis, podríamos decir, pues, que el modelo que denominamos retórico consistió básicamente, y hasta mediados del XIX aproximadamente, en el aprendizaje de las reglas del buen decir y de los principios que habrían de guiar a los escolares en el momento de componer obras literarias; y a la vez, en la consagración y canonización de los clásicos grecolatinos como ejemplos a los que imitar a la hora de escribir o hablar bien» (Núñez, 2004: 78-79).

[67] El modelo competencial de las últimas reformas educativas ha supuesto un nuevo acercamiento a la historia literaria en la que los cánones nacionales o bien son directamente desplazados, o bien conviven con lecturas de actualidad y provenientes de géneros muy concretos –la llamada literatura infantil y juvenil (Ortiz Ballesteros y Gómez Rubio, 2022)– bajo pretexto de desarrollar la capacidad interpretativa del alumnado (Caro Valverde, 2014; Núñez, 2016; Hilario Silva, 2022). Cabe recordar el concepto de *canon pedagógico* que Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 45) extrae de la clasificación de cánones de Harris.

prácticos, supone cambios como la ruptura del orden cronológico[68] que sigue imperando en las historias de la literatura como tales y una mayor reticencia a la hora de incorporar los resultados de investigación de la crítica especializada que no pasen por el tamiz institucional-legislativo; las historias literarias, aun cuando puedan ser concebidas para su uso didáctico en niveles universitarios, se caracterizarán por una mayor especificidad de los contenidos y un determinado grado de especialización. Un ejemplo de esto se observa en que la ordenación curricular sigue vinculando el estudio de la lengua y el de la literatura, mientras que en las modernas historias literarias ha desaparecido prácticamente cualquier referencia a cuestiones lingüísticas que no sean aplicables al estudio de la obra literaria. Es obvio, además, que el destinatario final de ambos tipos textuales es radicalmente distinto (Pérez Isasi, 2010b: 272-276; Martín Ezpeleta, 2008b: 21-22). Mientas que los manuales están pensados para un público no especializado y en un momento determinado de su proceso formativo, las historias literarias se conciben como obras destinadas a un público mixto, formado por especialistas que consultan datos concretos o referencias bibliográficas, y un lector aún en formación, pero con un perfil ya más definido.

En segundo lugar, encontraríamos las antologías literarias. Este tipo de textos cuenta con una tradición productiva desde la Antigüedad clásica y aún vigente. Rosa María Aradra ha señalado cómo, en paralelo a la institucionalización de la historia literaria, se produce una revitalización del género antológico en España a lo largo de los siglos XVIII y XIX (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 156)[69]. La relación entre antología e historia literaria, como ha sido observado en multitud de ocasiones (Guillén, 1989 y 2015: 375-378; Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000; Palenque, 2007; Rodríguez Alonso, 2020), radica en la intervención –en muchas ocasiones, interdependiente– de ambas formas a la hora de erigir cánones literarios. Ambas clases textuales tienen como principios constructivos la selección y jerarquización de textos (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 126). En este sentido, Pozuelo Yvancos (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 125) ha señalado que «el mismo género de la Historia Literaria es, en rigor, el trazado de

[68] Por la vía de la repetición, pues determinados autores y periodos se estudian en distintos cursos desde perspectivas distintas o en función del grado de competencia lectora del alumnado. Núñez (2006: 28-29) señala que «en Primaria sólo se practica la lectura mecánica; la lectoescritura es la base de la formación lectora de los sectores populares. En Secundaria, se admiten los textos canónicos para formar a las clases medias. Y la especialización queda para las universidades». Habría que actualizar esta división para hacerla casar con las disposiciones legales y las prácticas educativas vigentes.

[69] A lo largo de este estudio, Aradra analiza y comenta algunas de las principales antologías españolas de los siglos XVIII y XIX (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 171-172).

una antología que selecciona entre todo lo escrito aquello que merece destacarse, preservarse y enseñarse»[70]. El factor que más claramente distancia a ambos tipos discursivos es el de la forma narrativa. Por otro lado, una antología no tiene necesariamente carácter historiográfico. Entre las posibles *disposito* por las que puede optar una antología, Guillén (2015: 376) señala que «el antólogo o bien suprime el tiempo histórico, especializándolo, convirtiéndolo en presente; o bien se apoya en la cronología como principio de presentación», aunque esta última opción ha sido la minoritaria hasta mediados del siglo XIX. En aquellas historias que adoptan como campo de selección una literatura nacional o un segmento temporal determinado subyace una historia literaria no narrativizada, apenas señalada por esa disposición cronológica que señala Guillén. Palenque (2007) ha destacado la mayor flexibilidad o fluidez de las antologías a la hora de insertar cambios en el canon[71]. Sin embargo, José Ángel Baños Saldaña (2020) ha estudiado la recepción en antologías poéticas de la obra de las *Sinsombrero*, las mujeres de la generación del 27, grupo poético que toma forma en la historia literaria precisamente a raíz de la fundacional antología de Gerardo Diego. En el artículo, contrapone lo que ocurre en las colecciones de Carmen Conde y Pepa Merlo a la ausencia de las autoras en la inmensa mayoría de antologías de este grupo[72]. Es cierto que el carácter proteico de las antologías literarias a la hora de fijar criterios de selección y valoración, frente al inmovilismo que caracteriza a las historias de la literatura, hace que este género sea más proclive a introducir cambios significativos. Sin embargo, Guillén (2015: 377) señala que, por lo general, las antologías «suelen ser conservadoras, aún más, militantemente conservadoras, puesto que la realización pretérita se vuelve modelo para el futuro». En este sentido, aun careciendo de esa dimensión narrativa, también la antología pone sus miras en la perdurabilidad del canon que proyecta.

Estos dos tipos textuales no son los únicos géneros que mantienen una relación estrecha con la historiografía literaria. Rosa María Aradra ha estudiado recientemente

[70] Anteriormente, el autor había puso en relación el género de las antologías con el concepto de *canon selectivo* de Harris, opuesto al de *canon potencial*, esto es, todo los textos escritos y orales (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 45).

[71] «Nada es inocente en una antología, ya que toda presencia implica una ausencia. Frente a la historia literaria, ofrece un canon más fluido y cambiante en la medida en que, como texto, se renueva y suma nuevos títulos de forma más recurrente. De aquí su mérito y también su peligro y poder, porque, al mismo tiempo que unos nombres se ven elevados, otros se ocultan, olvidan o desechan. También pueden ser engañadoras o felices en lo concerniente a la reproducción de las composiciones» (Palenque, 2007).

[72] El análisis se acompaña, además, de un estudio cuantitativo de la presencia de estas autoras en libros de texto.

otras dos categorías textuales que adquieren importancia a la hora de historiar lo literario. Por un lado (Aradra, 2021a), ha estudiado la inserción de biografías de autores en el discurso historiográfico[73]. Las vidas cumplen una función ejemplarizante y sirven para reforzar una determinada narrativa sobre el periodo en que este autor escribe, o bien sobre la totalidad de la tradición literaria en la que se inscribe. Por otro lado (Aradra, 2021b), la crítica ha formulado una firme conceptualización de las polémicas literarias como género historiográfico, atendiendo a su dimensión semántica, retórica y pragmática, y a las formas y cauces que estas constelaciones textuales adoptan[74]. Por su parte, Manuel Contreras Jiménez (2023) ha dedicado un reciente trabajo a reivindicar el carácter historiográfico de los relatos de viajes por España de autores europeos durante la Ilustración y el Romanticismo, textos que, por lo general, incluyen referencias a la literatura española y erigen cánones de esta. Cabe, por último, señalar el interés que ha suscitado la relación entre historiografía y la correspondencia entre escritores y críticos. Martín Ezpeleta (2004) ha estudiado el caso de los intercambios entre Guillén y Salinas; mientras que Morón Arroyo (1994) ha hecho lo propio con el vasto epistolario de Menéndez Pelayo. Todos estos géneros, no se nos escapa, presentan muchas diferencias con la historia de la literatura; sin embargo, han contribuido a lo largo de la tradición historiográfica a fijar cánones y a secuenciar los hechos literarios.

Por último, nos gustaría referirnos a una propuesta en el ámbito de la historiografía literaria que abrió las puertas a la integración de metodologías provenientes de la estadística y las ciencias de la computación en el estudio del cambio literario. Nos estamos refiriendo a la trayectoria intelectual y las obras de Franco Moretti. Con la publicación de *Graphs, Maps, Trees*, Moretti (2005) postula la posibilidad de una historia literaria que se base no en el acercamiento interpretativo a las obras literarias –*close reading*–, sino en una perspectiva distanciada –*distant reading*– que permita captar la evolución de la literatura desde un punto de vista cuantitativo y, por tanto, objetivo[75]. La forma de representación de estos hechos no sería ya la narración, inadecuada a tal efecto, sino un sistema de modelos abstractos entre los que incluye gráficos de distintos tipos, mapas que

[73] El estudio de Aradra se incluye en un número especial de *Studi Ispanici*, en el que se incluyen estudios de otros autores (Pontón, 2021; Comellas, 2021b) sobre la misma cuestión.

[74] Como es costumbre en la obra de Aradra, estas reflexiones se acompañan de un amplísimo repertorio de noticias biográficas y textos insertos en polémicas –discursos apologéticos, ensayos, etc.– de los siglos XVIII y, en menor medida, XIX.

[75] «Quantitative research provides a type of data which is ideally independent of interpretations, I said earlier, and that is of course also its limit: it provides *data*, not interpretation» (Moretti, 2005: 9).

enfatizan el componente espacial del hecho literario (Cabo, 2004) y esquemas arbóreos, formas con las que dar cuenta de la distribución geográfica y temporal o la frecuencia de hechos literarios que van desde la publicación de determinados géneros hasta el uso de palabras abstractas[76]. En «The Slaughterhouse of Literature» (Moretti, 2013: 63-89), el autor plantea su punto de partida al sostener que una historia de la literatura inglesa que incluyera una nómina de doscientas novelas del siglo XIX estaría dejando fuera de su relato en torno a un 99,5% de las novelas publicadas en ese periodo. Un acercamiento al proceso del cambio literario que da la espalda a un porcentaje tan alto de su objeto de estudio no puede ser aceptado, defiende Moretti, como una representación adecuada de la realidad del campo literario. Solventada por la vía de la técnica la incapacidad de conocer ese altísimo porcentaje restante de obras, Moretti se plantea la posibilidad de llevar a cabo estudios que den cuenta del funcionamiento del campo literario ampliando el objeto de los análisis y partiendo de una conceptualización sociológica del canon[77]. En *Literatura en el laboratorio* Moretti (2018) expone algunos aspectos de su metodología a través de una serie de análisis que se dirigen a cuestiones como las formas que adopta el párrafo en distintas obras literarias o las dinámicas entre canon y archivo desde el punto de vista de las humanidades digitales. Cabe preguntarse si una propuesta como la de Moretti, no dirigida a establecer cánones o periodizaciones de la tradición literaria ni a dar cuenta de la variación en la interpretación de obras o autores, puede ser entendida como una historia al uso. Por otro lado, es también destacable la difícil fundamentación epistemológica de un acercamiento a la historia de la literatura que no tiene un objetivo concreto y que parece basarse en una idea apriorística de que cambiando el punto de mira se llegará a una nueva comprensión de lo literario[78]. La propuesta de Moretti no ha estado exenta de críticas, muchas de las cuales han sido reunidas en *Reading Graphs, Maps, Trees* (Goodwin y Holbo, 2011)[79], volumen que contiene, asimismo, las respuestas del autor. La crítica más interesante nos parece, no obstante, la debida a Pendergast (2005:

[76] El primer gráfico que incluye en la obra (Moretti, 2005: 6) da cuenta de la producción de novelas por año en cinco países distintos –Inglaterra, Japón, Italia, España y Nigeria–, ubicando dicha variante en una línea cronológica que va desde 1700 hasta 1950.

[77] «Readers, not professors, make canons: academic decisions are mere echoes of a process that unfolds fundamentally outside the school: reluctant rubber-stamping, not much more» (Moretti, 2013: 67)

[78] «What the tree says is that literary history could be different from what it is. Different: not necessarily better» (Moretti, 2013: 88).

[79] Nos parece especialmente interesante la crítica de Cosma Shalizi (2011: 115-139), en la que el autor atiende específicamente a la posición a la que quedan relegados los géneros literarios en el planteamiento de Moretti.

39-58)[80], quien tacha la propuesta de Moretti de vuelta a posturas científico-positivistas y rechaza su visión mercantilista del campo literario. A pesar de esto, la propuesta de Moretti ha sido aplicada ya al estudio de la literatura española, como atestiguan trabajos de autor como Laura Hernández Lorenzo (2017), que ha estudiado la obra de Herrera desde una perspectiva estilométrica, o Pérez Isasi, quien ha dedicado varios trabajos (Pérez Isasi, 2018; Pérez Isasi y Sequeira Rodrigues, 2019; Pérez Isasi y Gimeno Ugalde, 2019) a definir mapas con los que dar cuenta de las relaciones culturales en el espacio ibético. Nos parece especialmente interesante la potencial aplicación de la propuesta de Moretti al estudio de la tradición historiográfica. Un análisis cuantitativo del mucho menor corpus de historias de la literatura española, algunas de ellas ya digitalizadas en repertorios como *Gallica* o el catálogo digital de la Biblioteca Nacional, podría convertirse en una herramienta útil para trazar el cambio a lo largo de la historia de la historia literaria, desde una posición apartada de los acostumbrados estudios de recepción historiográfica.

[80] El artículo, publicado en *New Left Review*, apareció tanto en inglés como en español.

2. ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL HISPANISMO

> *Y lo perdurable, lo siempre joven, siempre renovado e incrementado es el tema mismo de nuestros afanes: el hispanismo. El hispanismo es ante todo una posición espiritual, una elección de lo hispánico como objeto de nuestros trabajos y también de nuestro entusiasmo, de nuestra ardiente devoción. En unos, en los que somos hispánicos, es una inclinación bien fácil de comprender; pero en vosotros los no hispánicos, es ya una selección en la que tuvo que haber un cotejo y aun forcejeo de culturas que os querían atraer para sí* […]*; y sin embargo vosotros os volvisteis hacia las culturas de los pueblos peninsulares* […] *y al gran crecimiento de una de ellas, la castellana, primero en la Península, y luego en un espléndido collar —único en el mundo— de naciones, al otro lado del Océano. Del fondo de mi corazón* […] *a vosotros señores hispanistas de otras lenguas y orígenes, gracias, muchas gracias.*
>
> («Perspectivas del hispanismo actual», Dámaso Alonso)

En la conferencia de apertura del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas –en adelante, AIH–, Dámaso Alonso, primer presidente estatutario de la organización[81], quien en aquel encuentro cedería el cargo a Marcel Bataillon, se dirigió a los estudiosos congregados definiendo el hispanismo como «un campo, una tarea ante nuestros ojos», pero, sobre todo, como «una posición espiritual, una elección de lo hispánico como objeto de nuestros trabajos y también de nuestro entusiasmo, de nuestra ardiente devoción» (Alonso, 1967: 17). Este inspirado discurso de Alonso nos sirve para esbozar un acercamiento a lo que se entendía por hispanismo en los primeros momentos de la AIH, y, a partir de esta conceptualización, a cuál es su estado hoy en día. En primer lugar, el hasta entonces presidente establece una distinción clara a lo largo de toda su alocución entre *hispánicos* e *hispanistas*[82], esto es, entre estudiosos españoles, autóctonos, y especialistas foráneos. Por otro lado, aunque en un primer momento refiere que aquella reunión congrega «no sólo a lingüistas y críticos literarios, sino también a

[81] Menéndez Pidal, a la sazón nonagenario, fue elegido primer presidente de honor de la AIH en el I Congreso celebrado en 1962, aunque nunca asumió las labores administrativas de la presidencia (Pierce, 2004).

[82] «Del fondo de mi corazón, y creo que todos los hispánicos que están aquí se unirán conmigo, a vosotros señores hispanistas de otras lenguas y orígenes, gracias, muchas gracias» (Alonso, 1967: 17).

historiadores y a críticos e historiadores del arte, y aun a creadores literarios» (Alonso, 1967: 18), a lo largo de su intervención, el crítico centra su recorrido panorámico por las tendencias actuales del hispanismo en comentar los nuevos enfoques de los estudios literarios y lingüísticos[83]. En tercer lugar, Alonso señala el cambio que ha supuesto para los estudios hispánicos que el hispanismo se haya organizado en una asociación federativa[84], frente a las formas nacionales de organización que había adoptado previamente[85]. Y, por último, el hispanismo queda definido como una «posición espiritual», un «deseo electivo», pero también como el «objeto de nuestros trabajos». Así, aunque carente de una organización efectiva como disciplina o un cuerpo metodológico común, el hispanismo queda comprendido entre dos umbrales: el de la afición y el de la ocupación. El hispanista no solo lo es por encargarse del estudio de lo hispánico; lo es, también, por la posición desde la que se encarga de ello. No podemos dejar de recordar las palabras de Pozuelo Yvancos (2006: 21) cuando señalaba que «elegir una teoría no es solamente elegir un instrumental metodológico para un objeto definido e incuestionado, sino elegir sobre todo un lugar desde el que definir ese objeto». El hispanismo se define, en múltiples ocasiones, desde el sentimiento de pertenencia. Gies (2020: 39) apunta que «el hispanismo no se ubica en una sola parte, geográficamente hablando, sino que está en los cerebros y los corazones de todos sus practicantes. Todos nosotros somos el hispanismo, estemos donde estemos. El hispanismo es una entidad fluida, mental, emocional, científica y flexible». En el mismo sentido, Pellistrandi (2011: 94) destaca el vínculo emocional entre el hispanista y su ocupación. Se trata, no obstante, de una idea que ha encontrado contestación por parte de otros autores. Pascual (2015) recoge declaraciones de Raymond Carr oponiéndose a la idea de que el hispanista haya de tener unas especiales dotes psicológicas, y rechaza una concepción de «hispanista más propia

[83] Advierte Alonso que lo hace por ser este su campo de investigación. Lo cierto es que en las actas se puede observar que la inmensa mayoría de los trabajos antologados pertenecen al ámbito amplio de las disciplinas filológicas: crítica literaria, dialectología, lingüística descriptiva, etc.

[84] «Es que el hispanismo es algo nuevo. Claro está que ha habido hispanistas desde hace muchos siglos […]. Pero era hispanismo de figuras aisladas o de pequeños círculos» (Alonso, 1967: 21-22).

[85] La Hispanic Society of America se había fundado en 1904, mientras que la Association of Hispanistas of Great Britain and Ireland data de 1955. A la fundación de la AIH le seguirían las de la Société des Hispanistes Français de l'Enseignmenet Supérieur (1963), la Asociación Canadiense de Hispanistas (1964) o la de la Asociación de Hispanistas de Egipto (1968). Entre las organizaciones más recientes se cuentan la de los hispanistas ucranianos (2009), serbios (2008), israelíes (2007) o del Benelux (2004). El Observatorio Permanente del Hispanismo (https://ophispanismo.com/hispanismo/) recoge información sobre estas organizaciones. Para más información sobre asociaciones de hispanistas europeas, véase el trabajo de Botrel (2003).

de misioneros que de filólogos o historiadores». En cualquier caso, el discurso de Alonso deja esbozados de esta manera los rasgos definitorios de un fenómeno tan complejo como el que nos ocupa. Vayamos por partes.

Tanto Alfonso Botti (2000: 152) como Jean-François Botrel y Maria Vittoria Calvi (2020)[86] coinciden en señalar como una de las características del hispanismo su débil, ambiguo o frágil estatuto epistemológico. Si bien es fácil concebir el hispanismo como un campo o un área de estudio, su falta de concreción u homogeneidad metodológica y la gran variabilidad de los asuntos por los que se interesa hacen insostenible, y, quizá, inútil, una definición de este como disciplina[87]. Es más productivo, en este sentido, hablar de hispanismos, en plural, dando cuenta de la variedad de enfoques en función de las disciplinas concretas –estudios literarios, lingüísticos, culturales– y las articulaciones de las tradiciones interpretativas lingüístico-nacionales –el hispanismo francés, el hispanismo italiano o el estadounidense– en las que se desarrolla el estudio de lo hispánico.

Pero este estatuto epistemológico débil no se debe únicamente a la variedad de enfoques y objetivos. Botti (2020: 152) señala que «la calificación de hispanista no depende tan sólo del objeto de estudio, sino de un interés científico más *una procedencia*, un lugar de nacimiento, un pasaporte». Lo que durante mucho tiempo ha definido al hispanista, además del estudio de lo hispánico en cualquiera de sus manifestaciones, es el no ser español, pero mirar hacia España. Cabo (2007: 81) ha puesto en duda la pertinencia de seguir usando como elemento definitorio esta idea de la mirada exógena del hispanista. En este sentido, Botti precisa que lo que verdaderamente ha definido el campo a lo largo de buena parte de su historia ha sido la *lejanía*: ser hispanista es mirar desde lejos, querer comprender lo hispánico en su realidad compleja. En la medida en que los estudios de autores españoles han sabido proveerse de esa lejanía metodológica pierde sentido la distinción entre hispánico e hispanista que proponía Alonso, y se puede hablar ya de un

[86] Botrel, uno de los autores más prolíficos en lo que a la historia del hispanismo se refiere, fue presidente de la AIH entre los años 2004 y 2007, y de la Société des Hispanistes Français –en la actualidad, Société Française des Hispanistes et Ibéro-Américanistes (SoFHIA)–, entre 1986 y 1990. Por su parte, Calvi lo fue de la Associazione Ispanisti Italiani entre 2013 y 2017.

[87] «Sin ser un cajón de sastre, el hispanismo de hecho, tal y como se desenvuelve y practica es, pues, una casa muy acogedora de intereses o apetencias muy variopintos solo "unificados" por la referencia a un espacio lingüístico y geográfico común, a un área. Estaríamos por decir que es una disciplina "polinómica" como lo son determinados idiomas (el corso, p. ej.) o sea una disciplina de disciplinas cuya unidad es abstracta y resulta de un movimiento dialéctico y no de la simple osificación de una norma única y cuya existencia estriba en la decisión masiva de los que la practican de atribuirle un nombre peculiar y de declararla autónoma con respecto a las demás disciplinas» (Botrel y Calvi, 2020: 86).

hispanismo español, por redundante que esto suene[88]. Históricamente, y partiendo de este prejuicio especialmente francés (Castells Oliván, 1998)[89], los estudios hispánicos nacen insertos en una suerte de hermenéutica de la alteridad, e incluso como una heterología (De Certeau, 2000: 171-174) con el componente de jerarquización cultural que este concepto conlleva[90]. La mirada lejana, aunque no desapasionada, permite generar visiones de conjunto que se creen, en los albores de la historia del campo, inasibles a los estudiosos autóctonos; miradas que, por otro lado, no siempre están motivadas por la afición o son positivas[91]: baste recordar la famosa invectiva de Masson de Morvilliers, «Que doit'on à l'Espagne?» (Pozuelo Yvancos, 2016), y las airadas respuestas que recibe por parte de los ilustrados españoles (Román Gutiérrez, 2021), germen de la reivindicación de una identidad española aún en construcción. Aunque la postura del enciclopedista francés relegue lo español a un plano inferior en la historia científica y

[88] «Lo que ha pasado efectivamente no es tanto que la mirada desde lejos de los hispanistas se haya vuelto superflua, sino que también los historiadores españoles han tenido la posibilidad de construir su propia mirada desde lejos. […] De una forma paradójica casi podría decirse que en lugar de haberse acabado el hispanismo, son los propios historiadores españoles los que se han vuelto hispanistas» (Botti, 2000: 152).

[89] Tzvetan Todorov (1990) ha estudiado cómo en el pensamiento ilustrado de Francia derivaría hacia una hibridación entre universalismo y nacionalismo en autores como Michelet que lleva a tomar como medida de lo universal lo francés. El teórico, que considera esta circunstancia una desviación del proyecto ilustrado inicial, señala el papel del cientificismo y el egocentrismo a la hora de sustentar esta perspectiva.

[90] «La operación heterológica parece descansar sobre dos condiciones: un objeto, definido como "fábula"; un instrumento, la traducción. Definir mediante la "fábula" la posición del otro (salvaje, religioso, loco, infantil o popular) no es solamente identificarlo con "lo que habla" (fari), sino con un habla que "no sabe" lo que dice. Cuando es serio, el análisis ilustrado o docto supone que lo esencial se anuncia en el mito del salvaje, en los dogmas del creyente, en el balbuceo del niño, en las palabras del sueño o en las conversaciones gnómicas del pueblo, pero también postula que estas hablas no conocen lo que dicen de esencial. La "fábula" es pues habla plena, pero que debe esperar la exégesis docta para que sea "explícito" lo que dice "implícitamente"» (De Certeau, 2000: 172).

[91] Julio Vélez Sainz (2016) ha estudiado el componente hispanófobo de la historia de Ticknor, y su remediación por parte de sus traductores, Gayangos y Vedia. En opinión de este autor, mientras que el acercamiento al periodo áureo por parte de los primeros historiadores de la literatura española se enmarca en una reivindicación de la calidad de la literatura del momento, subyace en este momento y en el tratamiento de periodos posteriores una reprobación de algunos aspectos de la cultura española –el autoritarismo, la cerrazón ideológico-religiosa, etc.–. El análisis de Vélez Sainz parte del controvertido concepto de Leyenda Negra, corriente subterránea de la historiografía española recientemente en boga (Straehle, 2020) –también en su aplicación a la historia literaria (Rodríguez Pérez y Sánchez Jiménez, 2016)–, cuya dimensión político-ideológica no se desarrolla adecuadamente, a nuestro parecer, en el artículo. Se trata, no obstante, de una vía de estudio interesante, pues, como señalábamos más arriba, se echa en falta una obra que acuda a la dimensión ideológica de las historias literarias de hispanistas extranjeros, en una línea parecida a los estudios sobre el componente liberal de la historiografía española del XIX (Mainer, 1981). Hay algunos casos, como señalamos en el análisis del corpus, en que esta dimensión político-ideológica adquiere una especial relevancia en la configuración del discurso historiográfico. El ejemplo más claro es el de Antonio Pérez, secretario de Felipe II, incluido en el canon de la prosa de ideas o política del siglo XVI desde la obra de Puibusque (1843).

cultural europea, al mismo tiempo sitúa lo hispánico, de manera panorámica, en un horizonte mucho más amplio que el puramente nacional y ensimismado en el que se desarrollaban otro tipo de discursos. Por el contrario, los relatos de viajes dieciochescos y decimonónicos (Contreras Jiménez, 2018, 2023; Botrel, 2019: 148-150) y la figuración de lo español en la literatura romántica son, en realidad, contraejemplo de este procedimiento, pues esencializan y particularizan detalles folklóricos de la España del XVIII y el XIX, primando lo anecdótico, nacido desde la cercanía del individuo como testigo o través de estereotipos (Hernández, 2008), frente al conjunto, objeto de una reflexión mediada por esa distancia a la que nos referíamos antes. No hay que olvidar, no obstante, que precisamente esta figuración particularista y pintoresca de la realidad española de la época serviría como acicate para emprender lecturas de orden superior en momentos posteriores.

El caso de la historiografía literaria es probablemente el que más claro nos presenta esta dinámica inicial del hispanismo: ante la ausencia de una historia literaria española homologable a las que se componen en el resto de Europa son los historiadores europeos, primero, y estadounidenses, después, quienes dan comienzo a la *moderna* historia de la literatura española, como veíamos más arriba. Durante los primeros compases del siglo XIX, señalar la falta de estudios de conjunto en el ámbito español se convierte en un lugar común en los prólogos de las historias literarias, como veremos en las obras de autores como Malmontet (1810), Viardot (1835) o Puibusque (1843)[92]. Muchos autores se marcan como objetivo el dar a conocer una literatura que siquiera los españoles conocen bien. Habría que esperar al menos unos cuarenta años, si tomamos como punto de referencia la historia de Gil de Zárate, o sesenta, si partimos de la incompleta obra Amador de los Ríos, para que se llegue a producir un trabajo como los que compusieron Bouterwek o Sismondi. Durante el siglo XIX, la forma de leer la literatura española proviene principalmente de este hispanismo incipiente (Pozuelo Yvancos, 2016), tanto dentro como fuera de España[93]. En este sentido, Fernando Cabo ha señalado que

[92] Véanse los apartados 5.2.1, 5.2.2 y 5.2.4.

[93] Las obras de Sismondi y de Ticknor se tradujeron en fecha temprana. Pérez Isasi (2009) dedicó sendos capítulos de su tesis doctoral a las traducciones de estos autores por parte de José Lorenzo Figueroa y el propio Amador de los Ríos (Sismondi, 1841-1842) y Pascual Gayangos y Enrique Vedia (Ticknor, 1851-1856), respectivamente.

> la noción de literatura española surgió en un contexto europeo y como producto de un programa cultural no precisamente hispánico, y sólo después sería objeto de la apropiación de un círculo político e intelectual no muy amplio a partir de los años cuarenta del siglo XIX en torno, sobre todo, al proyecto nacionalizador del liberalismo moderado en el poder […]. Conviene subrayarlo de entrada para tener bien presentes no sólo las hipotecas internas —esto es, estrictamente peninsulares— de esta noción, sino también su vinculación con el diseño internacional de la institución literaria y la importancia de las tensiones geoculturales que han actuado de forma muy consistente atribuyendo, por un lado, al ámbito hispánico una posición de marginalidad en relación con el mundo moderno y creando, por otro, una fragmentación entre los distintos espacios desde los que se ha practicado el hispanismo, particularmente entre el interior y el exterior de la península (Cabo, 2007: 81-82).

Que uno de los primeros grandes proyectos del hispanismo fuera precisamente encaminado a sentar las bases del estudio de la literatura española a nivel nacional y europeo ha marcado, en gran medida, el desarrollo posterior del campo. Aunque, como decíamos, las articulaciones del hispanismo a nivel nacional han dado lugar a una amplia gama de variaciones en las distintas tradiciones interpretativas, los estudios hispánicos se asientan, en buena parte, sobre el estudio de la lengua y la literatura españolas, como atestigua el discurso de Alonso, en detrimento de otras disciplinas como la historia general o la historia del arte. La composición de las juntas directivas de la AIH nos parece un elemento indiciario de esta realidad: todos y cada uno de los veintiún presidentes[94] que ha tenido la asociación respondan a un perfil que podríamos considerar filológico, mucho más escorado, además, hacia la literatura que hacia la lengua, y con predominancia de los especialistas en los que han sido desde antiguo algunos de los temas principales en la reflexión sobre la literatura española, esto es, el periodo medieval y el Siglo de Oro. Los casos de Bataillon y Botrel son, hasta cierto punto, una excepción, debido a la especial preocupación por la dimensión cultural y la historia de las mentalidades y las ideas que ha caracterizado secularmente el desarrollo del hispanismo francés (Botrel y Maurice,

[94] Veintidós si contamos a Menéndez Pidal, que, como hemos dicho, fue designado directamente presidente de honor y nunca gestionó la AIH. La lista cronológica es la siguiente: (Menéndez Pidal), Dámaso Alonso, Marcel Bataillon, Angel Rosenblat, Edward M. Wilson, Rafael Lapesa, Ana M. Barrenechea, Juan López-Morillas, Franco Meregalli, Elias L. Rives, Margit Frenk, Alan Deyermond, Augustin Redondo, Lía Schwartz, Aurora Egido, Jean-François Botrel, Carlos Alvar Ezquerra, Aldo Ruffinatto, David T. Gies, Aurelio González, Ruth Fine y, en la actualidad, Gloria Chicote. En la página oficial de la AIH (https://asociacioninternacionaldehispanistas.org/) se pueden encontrar semblanzas de los presidentes ya fallecidos, así como información sobre las distintas juntas directivas, conformadas generalmente por cuatro vicepresidentes, secretaría, tesorería y unos ocho vocales. Por lo general, se ha tendido a incluir a perfiles provenientes de los hispanismos europeos, americanos y español. De momento, la presencia de otras tradiciones como las asiáticas o africanas han tenido un papel minoritario, ocupando en ocasiones algunas de las plazas de vocales.

2000), circunstancia refrendada por el patronazgo sobre los estudios hispánicos franceses y las relaciones franco-españolas de una institución como la Casa de Velázquez[95] (Botrel, 1998; Pérez, 2011: 159-160) y su decidida apuesta por una perspectiva lo más integradora posible. Otro tanto se colige de las actas de los últimos congresos de la Asociación, o de las publicaciones periódicas y colecciones que dan cauce a la difusión de las ideas del hispanismo internacional, completamente copadas por estudios sobre lengua y literatura[96].

Cabe señalar, no obstante, que en la actualidad estamos asistiendo al proceso de disolución, o, al menos, a un replanteamiento, de ese binomio fundacional de los estudios hispánicos. Las disciplinas mayores de la antigua filología se han ido distanciando con los cambios en los programas educativos y la progresiva especialización de cada una de las ramas. La mayor aplicabilidad y pujanza económica de la didáctica de la lengua es uno de los factores para tener en cuenta en este proceso. Se ha señalado en alguna ocasión (Pozuelo Yvancos, 2016; Gies, 2020) que uno de los antecedentes del hispanismo estadounidense recae precisamente en el interés de Thomas Jefferson por el español como lengua de negocios y para las relaciones políticas. El desarrollo de la enseñanza del español como lengua extranjera –ELE– ha supuesto una cada vez mayor autonomía del campo respecto del resto del hispanismo[97]. El caso francés es especialmente interesante: los estudios de español se escindieron en dos *filières* universitarias –LEA, *Langues Étrangères Appliquées*, y LLCE(R), *Langues, Littératures et Civilisations Étrangères (et Régionales)*[98]– ya en los años 70. La mayoritaria es LEA, orientada a la adquisición de la

[95] Como señala Niño (2020: 130), «para ser exactos, el mérito corresponde a l'École des Hautes Études Hispaniques que se aloja en la Casa de Velázquez, una institución que data de 1909 y que, ininterrumpidamente desde entonces, ha contribuido a formar generaciones de hispanistas facilitando que pudieran trabajar en la península, frecuentar sus archivos y tomar contacto con su comunidad científica». Algunos de los hispanistas becados han sido Serge Salaün, Jean-François Botrel, Jean-Louis Guereña o Paul Aubert. La política del centro ha cambiado en la actualidad, y las estancias son más cortas. Sin embargo, su papel central en la constitución del hispanismo francés se mantiene inalterable.

[96] Nos estamos refiriendo a las actas de los últimos congresos de la AIH o de las asociaciones de hispanistas nacionales, pero también a publicaciones decanas en el ámbito de los estudios hispánicos como el *Bulletin hispanique* o *Rassegna iberistica*, u otras más recientes como *HispanismeS* o *Cuadernos AISPI*, cuyos acercamientos a fenómenos culturales o históricos siguen teniendo una base filológica.

[97] La Asociación Europea de Profesores de Español opera desde 1967, en fecha muy temprana a la fundación de la AIH. Desde entonces, su labor se ha ido entrecruzando con la de las federaciones de hispanistas, aunque haya mantenido convocatorias de congresos propios y publicaciones como *El español por el mundo*, en el que se aceptan publicaciones sobre literatura o cultura, pero son minoritarias.

[98] Niño (2020: 133-138) ha estudiado la peculiar noción de *civilisation*, de absoluta vigencia en el hispanismo francés, pero difícilmente extrapolable a otros ámbitos. En palabras del autor, la civilización es

lengua. En otros sistemas, se ha acudido a soluciones que permiten hibridar dos o más lenguas y literaturas, y se ha dado espacio a asignaturas sobre usos específicos del español. El papel del Instituto Cervantes a la hora de fundamentar esa distancia de lo lingüístico y lo literario en el plano internacional ha sido decisivo. Si bien la institución ha supuesto la presencia de centros de difusión de la cultura y la literatura españolas en las principales ciudades del mundo (Pozuelo Yvancos, 2016), y sigue funcionando como respaldo de la labor de los hispanistas, es cada vez más clara su inclinación hacia la didáctica de la lengua, y su función como elemento de diplomacia cultural.

Pero, volviendo a las distintas articulaciones del hispanismo, cabe señalar que, si bien la lengua y la literatura siguen sirviendo aún hoy de punto de unión de estas distintas tradiciones, lo cierto es que los centros de interés y los principios rectores de cada una de ellas han sido muy diversos. En pocas tradiciones hispánicas ha habido sagas de historiadores especializados en el periodo contemporáneo como los que ha dado el hispanismo británico, entre los que se cuentan los nombres de Gerald Brenan, Hugh Thomas, Raymond Carr, Paul Preston (Crespo MacLennan, 2014) o Ian Gibson. Las universidades inglesas han contado con cátedras sobre historia española contemporánea, por ejemplo, puestos inexistentes en otras coordenadas de los estudios hispánicos (Botrel y Calvi, 2020: 86). El hispanismo filosófico es una disciplina prácticamente limitada al territorio francés (Jiménez García, 2002; Arroyo Serrano, 2021), y, dentro del hispanismo francés, a la ciudad de Toulouse, con Alan Guy al frente. En la práctica, el hispanismo francés se ha estructurado como dualidad: encontramos, ya desde las primeras revistas de temática española, una rivalidad entre los que serán los dos polos centrales de este campo de estudio, el de Burdeos-Toulouse y el de París (Botrel, 2023). La expansión de los estudios universitarios en lengua y literatura españolas por el resto de la geografía gala ha supuesto que este binomio haya dado lugar a una miríada de tradiciones regionales, pero las primeras cátedras siguen contando con un prestigio no alcanzado por el resto[99].

«entendida básicamente como historia, y especialmente la historia más reciente». En su relación con la literatura, se parte de la idea de que esta «ayuda a comprender los hechos de civilización más variados, que incluyen la sociedad, las artes, las costumbres, la economía, etc.» (Niño, 2020: 134). Para más información, véase «La civilisation dans les études hispaniques (19000-1969)» (Orobon, 2019), en el que se propone un acercamiento histórico a su importancia en los currículos del hispanismo francés del siglo XIX.

[99] El desarrollo del hispanismo en centros de enseñanza concretos ha sido un campo de estudio prolífico. Antonio Niño (2017) ha abordado el desarrollo del hispanismo en la Sorbona entre 1917 y 2017, reforzando esta cuestión de la polaridad. El congreso *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici* contó con intervenciones dedicadas a los estudios hispánicos en Pisa (Di Stefano, 1993), Florencia (Macrì, 1993), Venecia (Pittarello, 1993) o Roma (Pepe Sarno, 1993), entre otros. En el ámbito alemán, Frank Estelmann

Por su parte, la ecdótica[100] ha sido un campo de trabajo privilegiado por hispanistas italianos como Alberto Vàrvaro (Ruffinatto, 1993), pero de menor importancia en otras tradiciones. Como últimos ejemplos, cabría señalar el papel fundacional de Calderón en el hispanismo polaco (Sabik, 1983), cuya recepción fue más determinante para esta disciplina si cabe que en el caso alemán; o de lo judeoespañol en Israel (Fine, 2001), pero también en los Balcanes (Pihler Ciglič y Filipović, 2022). Con esto no queremos decir que esas disciplinas u objetos de estudio no hayan contado con contribuciones ocasionales por parte de hispanistas de otras procedencias, sino que estos asuntos han cristalizado de forma muy distinta en el paisaje hispánico, con distinta profundidad y productividad.

La especial relevancia de ciertos temas en determinados lugares se debe tanto a causas endógenas de los campos de estudio –la organización curricular, por ejemplo, o la disponibilidad de ciertos materiales[101]– como a causas exógenas. Uno de los factores determinantes en el hispanismo internacional de los años treinta y cuarenta será la recepción de exiliados españoles: el hispanismo americano, tanto estadounidense como hispanoamericano –especialmente, los de México y Argentina– fue receptor de algunos de los grandes críticos y escritores españoles del momento –Américo Castro, Joaquín Casalduero, Pedro Salinas, Max Aub, Juan Chabás, Juan Ramón Jiménez, etc.– (Pozuelo Yvancos, 2016). La proliferación de hispanistas franceses de apellido español en las décadas siguientes obedece también al fenómeno del exilio, o de la emigración: Ricardo García Cárcel y Eliseo Serrano (2009) coordinaron un volumen con testimonios y estudios de la trayectoria de autores como Bartolomé Bennassar, François López, Joseph Pérez, Augustin Redondo o Jean-Louis Guereña, todos ellos inmigrantes de segunda generación. Entre estos autores el hispanismo se convierte en vía para recuperar una memoria familiar, y, a su vez, una memoria histórica (Redondo, 2009; Gies, 2020: 37-38). A su manera, esta circunstancia ha sido asimismo motor de algunos aspectos del hispanismo hispanoamericano, que ha cargado con el peso del pasado colonial y con el fantasma de un panhispanismo negador de la pluralidad de lo hispánico, fenómeno muy

y Bernd Zegowitz (2017) han estudiado el desarrollo de los estudios de literatura en la Goethe Universität. Estelmann (2017) dedica un estudio a la evolución de las lecturas del *Quijote* por parte de los romanistas francforteses entre 1901 y 1947.

[100] El congreso de 1981 de la AISPI tuvo por tema central el estudio ecdótico de textos españoles, con contribuciones de autores como Ruffinatto, Chiarini, Pepe Sarno, Gargano o Pini Moro.

[101] La matriz filológica y románica del hispanismo italiano explica ese acercamiento a la crítica textual que señalábamos antes (Ruffinatto, 1993). Los trabajos de Baruzi (1924) y Etchegoyen (1923) sobre la mística española se explican por una inicial atención por parte de Morel-Fatio a este mismo asunto, y abren el camino a estudios posteriores como el de Bataillon (1937).

contestado que tuvo sus primeras articulaciones conceptuales a principios del siglo XX (Vázquez Villanueva, 2008; Pinedo, 2018)[102].

Buena parte del interés de una entidad como la AIH, tan celebrada por Dámaso Alonso, entendida como punto de encuentro y red de contactos de las distintas expresiones del hispanismo, radica en la intercomunicación de estas perspectivas y realidades nacionales tan distantes entre sí. De esta manera, la Asociación contribuye a resolver el que ha sido uno de los mayores problemas del hispanismo internacional, a saber, la falta de integración, la hegemonía y la subalternidad de algunos discursos frente a otros. En este sentido, Giuseppe Grilli (2022: 57-58) ha señalado, analizando la obra de Samonà, cómo los estudios de este supusieron «uno specchio delle migliori qualità [del hispanismo italiano], ma anche di qualche suo limite che, fondamentalmente, si riduce al suo sostanziale isolamento rispetto all'ispanismo internazionale e alla stessa diffusione e riverbero in Spagna delle ricerche e delle posizioni critiche italiane». Frente a la centralidad del hispanismo francés (Niño, 2020), por ejemplo, el hispanismo italiano ha tenido dificultades a la hora de instalar y difundir sus marcos de acercamiento a la literatura, la lengua o la cultura españolas[103]. Esta situación no es exclusiva de los hispanistas de Italia. Aunque no se haga explícita a menudo, existe y ha existido históricamente una jerarquía[104] entre de las tradiciones nacionales del hispanismo; jerarquía de escasa importancia en el plano interior de cada una de ellas, pero que se vuelve ostensible al adoptar un punto de vista que supere el nivel nacional. Antonio Niño (2020: 126-127) apuntaba que el hispanismo francés «fue reconocido, hasta mediados del siglo XX, como el más potente en cuanto a producción científica, el más sólido en aplicar las reglas de la erudición de la época, y el más concurrido por el número de especialistas que generaba», mientras que sus dos primeras revistas «fueron las primeras en crearse de

[102] En su estudio, Vázquez Villanueva (2008) aborda la génesis de la idea de panhispanismo en la primera década del siglo XX, de la mano, principalmente, de Rafael Altamira y su debate con el cubano Fernando Ortiz

[103] Volviendo a Grilli (2022: 57-58) este destaca cómo, de cara a la publicación de su *Storia della civiltà letteraria spagnola*, Franco Meregalli «benché sia stato il curatore dell'edizione dell'*opera omnia* di Cervantes in italiano, e autore di un vivace libretto di divulgazione sul massimo scrittore spagnolo, abbia poi affidato il capitolo su Cervantes della *Storia* a Francisco Márquez Villanueva», decisión que Grilli enmarca en el temor de que, como ocurrió con la *Storia* colectiva de Samonà, Vàrvaro y otros, una obra compuesta únicamente por italianos no llegara a trascender las fronteras de esta nación.

[104] Es difícil medir hasta qué punto unas tradiciones predominan sobre otras. Basamos nuestras conclusiones en la presencia de hispanistas en los órganos directivos de las asociaciones supranacionales de hispanistas, la procedencia de los ponentes invitados a congresos internacionales o la difusión de trabajos en revistas y colecciones como las que venimos citando hasta ahora. En cualquier caso, somos conscientes de la provisionalidad de nuestras ideas, y de su carga subjetiva.

todo el hispanismo internacional y las que gozaron de mayor prestigio durante muchas décadas». El gran desarrollo del hispanismo estadounidense, a veces ampliado a anglonorteamericano, lo hace el único que puede competir con el francés[105]. En un segundo escalafón, podrían hallarse el resto de los hispanismos de Europa occidental, probablemente en pie de igualdad con las contribuciones de los latinoamericanos. Y, por último, encontraríamos al resto de los europeos, a los asiáticos y africanos[106]. A raíz de esta situación, Bénédicte Vauthier (2020) reclama una idea de hispanismo como punto de encuentro igualitario en el que se escuche la voz de los hispanismos emergentes y los consolidados, y, por lo tanto, como una red que no se limite a revalidar las dinámicas de poder que ya atraviesan el campo de estudio. Estas ideas de Vauthier se producen en momentos posteriores a la creación de la Red Europea de Asociaciones de Hispanistas –REAH– a raíz de la reforma de los sistemas universitarios europeos en el marco del proceso de Bolonia. La propuesta de creación de dicha red provenía de la Société des Hispanistes Français y, en opinión de Christian Lagarde (2015), respondía a la necesidad de llegar a una armonización del hispanismo a nivel europeo. Sin embargo, el primer encuentro de dicha asociación congregaba, en realidad, a menos de una decena de organizaciones que se consideraba «pesos pesados» del panorama del viejo continente: la Association of Hispanists of Great Britain and Ireland, la Deutschen Hispanistenverband, la Associazione Ispanisti Italiani, la Unión de Asociaciones Ibéricas e Iberoamericanas del Benelux, la Société Suisse d'Études Hispaniques y la Polskie Stowarzyszenie Hispanistów; así como la Deutschen Katalanistenverband, como representante de la catalanística, la Society for Latin American Studies y el Groupe d'Études et de Recherches sur l'Espagnol de Spécialité[107], en consonancia con esa escisión de la

[105] En un reciente artículo con el que Stanley G. Payne (2020) se proponía dirimir las relaciones entre hispanismo e hispanofilia se hace explícita esta idea de predominio de los hispanismos francés y anglonorteamericano. El hispanista, que coloca la cuestión en un marco internacional, se limita a describir la evolución de los conceptos en cada una de estas tradiciones. Una vez más, se trata de un indicio de esta jerarquía inconsciente, pero no deja de ser destacable que se presente en la producción de un hispanista acreditado como Payne.

[106] Se trataría, pues, de una distribución coincidente a la que Walter Mignolo (1993) describía en «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad». Cabe señalar que esta autopercepción del hispanismo como un fenómeno occidental no se apoya en hechos objetivos. Como hemos señalado antes, el hispanismo egipcio se constituye como asociación años antes de que lo haga el italiano, por ejemplo, lo que hace pensar que contaba ya para entonces con una tradición dilatada.

[107] Llama la atención la ausencia de alguna entidad que represente a la cultura estudiada, sobre todo teniendo en cuenta que uno de los escenarios de la reunión era la nueva internacionalización de los estudios

didáctica de la lengua que señalábamos más arrriba. En este sentido, Vauthier apuntaba que

> Si bien no fue su intención, cabe preguntarse, por ello, si las iniciativas nacidas con el siglo XXI para fomentar redes alternativas o complementarias de hispanistas –encuentros entre Junta Directiva de la AIH y Presidentes de Asociaciones Nacionales celebrados con motivo de los Congresos de la AIH (Monterrey 2004, París 2007 y Buenos Aires, 2013) y lanzamiento en 2014 de una Red Europea de Asociaciones de Hispanistas, con vistas a «vertebrar el hispanismo europeo dentro del proceso de Bolonia» […]– no marcan un retroceso respecto de los objetivos iniciales de la AIH. En lugar de consolidar el hispanismo mundial, estos foros de nivel intermedio ¿no estarían contribuyendo a su derelicción en el momento en que más que nunca se necesita una solidaridad transnacional y transatlántica? (Vauthier, 2020: 114).

Ya que el hispanismo se ha pensado tradicionalmente como resultado de una determinada forma de mirar, se trata, pues, de aceptar y avanzar en su realidad caleidoscópica. Solo así se puede hablar de un hispanismo verdaderamente internacional, un hispanismo desensimismado (Botrel, 2014: 107) y hecho de multitud de hispanismos.

2.1. El Hispanismo en su historia

Así las cosas, y ante la reclamación en los trabajos sobre hispanismo de una obra que cubra la historia del campo, nos parece que la única posición lógica es la de la duda: antes de plantearse cuál es la historia del hispanismo, habría que saber qué es lo que se pretende historiar. La tan reclamada historia de la disciplina no puede ser otra cosa sino una historia de los hispanismos, en plural, un relato que tome como punto de partida la fragmentariedad del campo, y como meta, dar cuenta de su naturaleza poliédrica. Cualquier simplificación desmerecería la realidad del fenómeno. No es de extrañar, pues, que no haya habido grandes avances en lo que a la historia de la disciplina se refiere. Frente a la realidad compleja de este campo de estudio, los interesados en trazar una historia de los hispanismos han hallado refugio en dos objetos más asequibles: las asociaciones y las tradiciones nacionales.

universitarios europeos tras la reforma de Bolonia. La falta de integración de la que venimos hablando no es un fenómeno ajeno al hispanismo español. Botrel (2019: 146) habla, en este sentido, de una «marginada y a veces automarginada España, víctima de unas relaciones asimétricas con los principales países de Europa» como si esta realidad fuera cosa del pasado. No deja de resultar curioso que el hispanista apunte que «los hispanistas europeos solo recientemente llegaron a tomar conciencia de que también son, colectivamente, los garantes y promotores de la dimensión románica, ibérica e hispánica de Europa». Cabe preguntarse cuál es el lugar de España en todo esto.

Las distintas asociaciones en las que se ha organizado el hispanismo se presentan ante el historiador como un objeto cierto y fácilmente delimitable. Por lo general, se trata de entidades fijas, en el sentido de que no han experimentado grandes cambios desde sus respectivas fundaciones, y que, en virtud de su relativa novedad, cuentan con archivos y documentación suficientes para sustentar la lectura histórica. A lo largo de las páginas anteriores, hemos manejado algunos estudios sobre la dimensión asociativa del hispanismo. Este es el caso de «Las asociaciones de hispanistas en Europa», de Botrel (2003), en el que el autor traza un rápido panorama en el que aborda la fundación de las asociaciones británica, francesa, suiza, italiana, alemana, polaca, rusa, griega y las escandinavas. El mismo autor (Botrel, 2004) se encargó de la redacción de una actualización que comprendiera hasta 2003 de la historia de la AIH que escribió Frank Pierce (2004), uno de sus fundadores, que se detenía en 1986. Por su parte, Laura Dolfi (1998), quien fue presidenta de la asociación italiana, es autora de una *Storia dell'AISPI* que cubre los primeros veinticinco años de la organización. De igual manera, Óscar Loureda (2017) ha coordinado un trabajo sobre la historia de la asociación alemana. Por lo general, este tipo de obras adolecen de una visión corporativista y de un reducido alcance. El estudio de la asociación ha de ser entendido siempre como un acercamiento parcial al desarrollo de un hispanismo: la vida del campo de estudios rara vez se acota al marco de la asociación, por lo que el interés de este enfoque es necesariamente reducido.

Por otro lado, encontraríamos trabajos dedicados a las historias de las distintas tradiciones del hispanismo[108]. Con enfoques y resultados variables, son multitud los trabajos que se han dedicado a trazar recorridos históricos o estados de la cuestión de los hispanismos de distintos países o espacios lingüísticos. Baste recordar las contribuciones parciales de Roger (1956), Botrel (1998), Aymes (1998), Rey Castelao (2008) o Lagarde (2014) en el caso del hispanismo francés; y las de Sánchez Sarmiento (1992), Goberna Falque (2004), Bellini (2007) o Calvi (2015), para el italiano. De especial relevancia es *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici* (1993), actas de un congreso de la AISPI en el que la cuestión de los estudios hispánicos italianos se aborda desde distintas perspectivas: la metodológica, con contribuciones acerca del campo italiano en su

[108] Estas consideraciones son aplicables, asimismo, a las distintas disciplinas dentro de los estudios hispánicos. El enfoque que se adopta al historiar el hispanismo historiográfico no dista tanto de la metodología que se sigue para abordar el desarrollo de una tradición en un país cualquiera. Recordemos lo que decíamos con Linda Hutcheon (2006) a propósito de la pervivencia del modelo narrativo teleológico en historias no nacionales.

relación con la ecdótica o la filología románica; la espacial, dando cuenta del desarrollo de los estudios en distintas sedes; y, por último, una serie de trabajos dedicados a algunos de los maestros de la hispanística italiana –Salvatore Battaglia, Arturo Farinelli, Ezio Levi, Silvio Pellegrini, Mario del Monte, Guido Mancini, Carmelo Samonà y Benedetto Croce–. Esta atención a los distintos niveles del hispanismo hace de esta propuesta la historia de una tradición nacional más completa que conozcamos. Por otra parte, el *Anuario del Instituto Cervantes* de 2014 incluye una sección que tiene por título «El hispanismo en el mundo» y contempla trabajos sobre las tradiciones italiana, francesa, portuguesa, británica, germanófona, postsoviética –Asia Central, Cáucaso y Europa del Este–, estadounidense, canadiense, china, japonesa y norafricana. Cabe señalar, asimismo, dos números publicados en revistas españolas en el quicio de los años 2000. Por un lado, la revista *Ayer* publicó un número dirigido por Ismael Saz, que congregó a autores como Aymes (1998), Botti (1998), Botrel (1998) o Mainer (1998), con una perspectiva más puramente historiográfica. Tres años más tarde, *Arbor* daba a la imprenta un número dirigido por Álvarez Barrientos, que, con el título de «El hispanismo que viene», reunió a autores como Fine (2001), Baasner (2001), Serrano (2001) o Londero (2001), entre otros.

Hay un tercer objeto de estudio privilegiado por parte de los historiadores del hispanismo y que ha dado lugar a una abundante bibliografía. Nos estamos refiriendo a los perfiles, estudios o biografías de autores, normalmente compuestos a raíz de la desaparición de estos[109]. En muchas ocasiones, al igual que ocurre con las historias de asociaciones, los perfiles de autores incurren en el error de sobredimensionar la importancia de la vida u obra de un autor, dándole mayor importancia que al desarrollo del campo en sí. En una suerte de recuperación de la teoría del gran hombre o la historia heroica, propias, por lo demás, de la historia de los intelectuales a la que Botti (2000: 154) filia este enfoque, se comprende que es la agencia de los grandes maestros la que hace progresar el campo de estudio. El uso de recursos propios del género biográfico dota de inteligibilidad y autoridad a un formato que, por lo general, encuentra dificultades a la hora de dar cuenta de los cambios en una realidad tan compleja como un campo académico. Si bien no hay duda de que el magisterio de algunos autores abre vías en el desarrollo de las disciplinas que cultivan, es difícil calibrar el nivel de generalidad en el

[109] No tiene sentido proporcionar una lista de hispanistas que han suscitado ensayos de este tipo. Prácticamente cualquier autor francés de una cierta relevancia fue objeto de un obituario en revistas como el *Bulletin Hispanique*. Se trata, por lo demás, de un fenómeno que no es particular del hispanismo.

que se ha de emplazar el estudio. Una de las críticas que por parte de Franco Meregalli (1989: 49-51) recibió la que es, probablemente, una de las obras de mayor importancia para la historia del hispanismo francés, *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España (1875-1931)*, de Antonio Niño (1988), fue la de prestar demasiada importancia a la configuración del triángulo Morel-Fatio, Fouché-Delbosc y Mérimée, y a la rivalidad entre estos, en lo que Dosse (2007: 113-117) habría llamado una historia de los intelectuales con base polemológica, y muy poco interés por la producción de estos. El enfoque centrado en autores corre el riesgo, pues, de ahogarse en un modelo agónico, de constituirse como un mero formalismo ante el fallecimiento de un autor, o de disolverse en un engrandecimiento de los grandes referentes ensimismado en la obra de estos, pero ajeno al resto de la tradición. Todo esto no quiere decir que este tipo de acercamiento a la historia del campo no haya supuesto trabajos relevantes para avanza en el conocimiento de su desarrollo: la figura de Croce, por ejemplo, ha concitado explicaciones de calado como la monografía de Brancaforte (1972) o el sintético acercamiento de Segre (1993), útiles para encuadrar al autor en un dominio con el que siempre mantuvo una relación ambigua. De igual manera, el trabajo de Claude Bataillon (2009) sobre su padre, que tiene por título *Marcel Bataillon. Hispanisme et engagement. Lettres, carnets, textes retrouvés (1914-1967)*, aporta fuentes documentales con las que ampliar los estudios del hispanismo francés de mediados de siglo pasado.

Más compleja todavía desde una perspectiva epistemológica es la tendencia al autobiograficismo y al memorialismo que se ha venido desarrollando en los últimos años, que parte de la idea de que se puede trazar una historia del campo a partir de la experiencia personal del hispanista. El modo testimonial, cuyo más claro exponente en el caso del hispanismo es la colección de trabajos editada por Joaquín Álvarez Barrientos (2011), *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española*[110], es una fuente riquísima para el estudio del campo, pero rara vez llega a ser suficiente para sustentar una verdadera historia de este. Una vez más, se trata de un enfoque que no es particular del campo de los estudios hispánicos, sino que se encuadra en lo que Enzo Traverso (2022) ha llamado

[110] En este volumen, Álvarez Barrientos recoge una docena de testimonios de hispanistas reconocidos. La nómina la conforman Hans-Joachim Lope, Jean Canavaggio, Russell P. Sebold, Nigel Glendinning, Carlos Blanco Aguinaga, Clara E. Lida, Edward Baker, María Cruz García de Enterría Martínez-Carande, Margit Frenk, Álvaro Ruiz de la Peña Solar, Alfonso Botti, Joseph Pérez y Antonio Morales Moya. Al final de la obra se incluyen una serie de notas biográficas que ubican a estos autores en sus distintas tradiciones y dan cuenta de sus contribuciones más destacadas. No es el único trabajo de estas características en el campo de lo hispánico. Charles Vincent Aubrun (1991) publicó sus *Mémoires*, vehiculadas por la que fue su ocupación a lo largo de su vida profesional.

«ego-historia», un fenómeno por el que la escritura personal, la presencia del yo del historiador, se ha revalorizado en los estudios históricos[111]. Frente al objetivismo de la tercera persona, la historia narrativa prima la figura de su enunciador en tanto que «la parte de subjetividad que proyecta en su relato del pasado se convierte en una modalidad de interpretación» (Traverso, 2022: 67). El problema, apunta este autor, no está en «articular análisis histórico, sociológico o político y narración autobiográfica», sino en «sustituir el primero por la segunda» (Traverso, 2022: 115-116). Por lo demás, la mayor deficiencia de un método que sitúa al lector ante un pacto mixto, a mitad de camino entre el histórico y el autobiográfico –con todo lo que este conlleva–, es la desigualdad de resultados, y la relevancia de estos. El libro de Álvarez Barrientos es buena muestra de ellos, pues los testimonios que recoge van desde relatos de primeros viajes a España a consideraciones acerca de la naturaleza del hispanismo. Recientemente, López-Baralt (2022) ha dado a imprenta una obra de características semejantes. Cabe preguntarse si las sensaciones de un hispanista como Jean Canavaggio al visitar Soria o El Escorial aportan algún tipo de conocimiento sobre la historia del hispanismo. Obviamente, si lo interesante de un acercamiento de este tipo es conocer la vivencia de un autor, no tiene sentido querer instalarlo en una narrativización de un recorrido académico que no vaya más allá del relato de lo estudiado, lo publicado o las relaciones mantenidas a lo largo de la labor hispanística; la cuestión es discernir si lo que se expresa más allá de esos paradigmas es relevante, o no, para comprender las variaciones dentro de la disciplina. El modelo dual por el que optan García Cárcel y Eliseo Serrano (2009) en *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española en el siglo XX*, esto es, conjugar el testimonio personal con ensayos sobre las obras de estos autores parece una manera adecuada de superar las fronteras de lo puramente autobiográfico. Ahora bien, se trata de una obra que aborda un elemento concreto del hispanismo y no su historia. No se nos escapa, por otra parte, que supone una reducción de la historia del campo a un ejercicio de síntesis dialéctica entre relatos no necesariamente contrapuestos.

Habida cuenta de la inmensa cantidad de trabajos que han intentado abordar el hispanismo en su historia, y de los distintos enfoques que se han adoptado a tal fin, no es nuestra intención trazar aquí un recorrido por la historia del campo. En parte, cabe decir, porque de nuestro análisis de las historias de la literatura española publicadas en Francia

[111] Se trata, por lo demás, de una tendencia que hunde sus raíces en la historia narrativa conceptualizada por White, de la que hemos hablado anteriormente.

e Italia, en consonancia con lo que señalábamos a propósito de la «histoire historique de la littérature» de Botrel (1992), se deduce ya una historia del campo en estos dos países, historia que hemos esbozado en los apartados introductorios a cada uno de los tres periodos. Antes de pasar a dar cuenta de algunos de los marcos de disputa en los que se ha insertado la cuestión del hispanismo, nos detendremos a abordar dos propuestas de periodización de la historia los hispanismos que, creemos, son especialmente útiles para dar cuenta de la evolución de esta disciplina de disciplinas.

Un enfoque recurrente y, a nuestro modo de ver, productivo es el de trazar una historia semántica, no diremos conceptual, del hispanismo. Es un recurso habitual comenzar los recorridos históricos señalando cómo se denomina a la persona que se ocupa de los estudios hispánicos, y cómo ha cambiado esa denominación a lo largo del tiempo (Álvarez Barrientos, 2011; Gies, 2020). Así, se ha señalado (Niño, 1988: 3) que el primero en usar la palabra *hispaniste* fue Alfred Morel-Fatio en un trabajo de 1879, o se suele recordar la diferencia entre hispanólogos e hispanófilos propuesta por Rafael Altamira a principios del siglo XX (Botrel, 2014, 2019). Aubrun (1964) se planteó ya la cuestión de la denominación del campo en un breve artículo que tituló «Hispaniste, hispanisant, hispanisme, etc.», y que da cuenta del interés por la cuestión por parte del hispanismo francés. Más allá de la curiosidad etimológica de los términos, o de sus actas de nacimiento lingüístico, nos parece interesante detenernos en los usos terminológicos por cuanto estos reflejan acerca de la actitud hacia lo hispánico y por los horizontes epistemológicos en los que inscriben el hispanismo en cada momento. Así, podríamos diferenciar tres etapas en la configuración de los hispanismos: la etapa de la hispanofilia, la esfera de lo *hispanisant* y la consagración del hispanismo como tal. No ha de pensarse, no obstante, que sean fases sucesivas ni identificables con periodos delimitados cronológicamente. Al contrario, el acercamiento a manifestaciones como la historiografía literaria da cuenta de que estas conceptualizaciones coinciden en el tiempo y se solapan las unas con las otras, mucho más si se adopta un enfoque comparado. Conviene recordar lo que señalaban a este respecto Lucien y Orobon (2019: 4):

> Ce n'est que dans les dernières décennies du XIXe siècle que l'on a commencé à désigner, en Espagne, les philologues, érudits, voyageurs et amis étrangers intéressés par ce que l'on appelait encore alors «las cosas de España» sous le nom d'hispanophiles et d'hispanistes. Ce deuxième terme, qui finirait par s'imposer dans les années 30 du XXe siècle, faisait prévaloir résolument la dimension professionnelle sur la dimension affective et romantique: l'hispaniste était le spécialiste qui cultivait une discipline scientifique, l'hispanisme. Le terme «hispanisant», plus fréquemment utilisé en France

> dans la sphère pédagogique —Fouché-Delbosc et Barrau-Dihigo publient en 1919 le *Manuel de l'hispanisant*, réédité en 1970— dénotait la prévention à utiliser le suffixe «-iste» réservé à ceux qui pratiquaient les humanités classiques, tout en impliquant un degré moindre de professionnalisation. Quoique le terme «hispanista» eût cours en Espagne et fût nimbé de prestige, s'identifier en France, en 1879, sous le nom d'hispaniste, comme le faisait Morel-Fatio, manifestait un désir de reconnaissance et une ambition démesurée pour son temps,

Gutiérrez Cuadrado (2003) ha documentado los usos de estos tres términos, con referencia a sus entradas en diccionarios y a su empleo por parte de personalidades como Valera o Menéndez Pelayo. Más interesante nos parece detenernos en señalar cómo el uso de las voces *hispanofilia* o *hispanófilo* hacen referencia a una configuración preacadémica de lo hispanístico, configuración que Álvarez Rubio (2007) acredita en los primeros compases de su obra sobre la historiografía de la literatura española en la Francia del XIX. El hispanófilo siente curiosidad, y a veces afinidad, por lo español, pero esta curiosidad no conduce necesariamente a una reflexión continuada sobre ello. Es el caso de los autores de los relatos de viaje, por ejemplo, o de los escritores románticos de la estirpe de Prosper Mérimée o Théophile Gauthier. La hispanofilia supone interés, pero no campo: su principio rector es la curiosidad, y, fuera de ahí, se agota. Esta curiosidad permanecerá viva y será cultivada por hispanistas profesionales, pues se considera un paso previo a un acercamiento formalmente constituido al campo de estudios. En este sentido se entienden obras divulgativas de hispanistas como Escarpit, Bergès y Larrieu (1959), autores de una *Guide hispanique* que funciona como introducción a la cultura española para los legos en la materia; así como la historia literaria de Boari (1913), publicada en una colección divulgativa como *Bibblioteca del popolo*.

En un segado lugar, encontraríamos el uso de la palabra *hispanisant*, que, como veíamos con la cita anterior, denota ya una especialización que no llega a traducirse en la creación de un campo. Dámaso Alonso (1967: 18) lo usa aún en su alocución frente a la AIH, probablemente en referencia al repertorio bibliográfico de Fouché-Delbosc, a la sazón ya periclitado. El *Manuel de l'hispanisant* de Fouché-Delbosc (1920) da cuenta de una autoconsciencia y de la creación de una comunidad interpretativa aún limitada. Se ha asociado este uso al paradigma de la erudición, del trabajo amplio de pocos autores que van pergeñando un campo, dándole forma. La palabra *hispanisant* remite a un saber, aún no a una disciplina. Gutiérrez Cuadrado (2004: 22) destaca en este sentido el carácter agentivo del sufijo *–isant*: lo *–izante* es lo que convierte o asemeja algo a otra cosa. Los *hispanisant* son los que dan forma a la idea de lo *hispanique*.

Por último, el momento de consolidación del campo requiere de un término nuevo. Es el turno de *hispanista*, la hispanística y lo hispanístico. Lucien y Orobon (2004: 4), veíamos, apunta a que esta nueva denominación se construye sobre la de otras disciplinas ya asentadas: el hispanista está en pie de igualdad con el romanista o el latinista, pero también con otros hispanistas. El paradigma es ya el de la profesionalización, el de la especialización de los estudiosos de lo hispánico. Los hispanistas, a diferencia de los hispanófilos o los *hispanisants*, comparten ya un campo, un código. Adquieren entidad para agruparse entre sí. La dualidad afición/especialización (Pozuelo Yvancos, 2016) se resuelve en favor de la segunda, de tal manera que la curiosidad del hispanófilo o la erudición del *hispanisant* dejan paso a la constitución de una disciplina.

Se trata, pues, de una clasificación semántica tripartita que, aunque hunda sus raíces en la terminología usada en el campo francés, se nos muestra útil para describir realidades ajenas a este. Pero no es la única forma de trazar una periodización del hispanismo. En «La Europa de los hispanistas», Botrel (2019), desde una perspectiva más puramente histórica, propone una división del hispanismo europeo en cinco momentos, que se pueden poner en relación con los conceptos que acabamos de explicar. Al primero de estos le da el nombre de «De lo romántico a lo hispánico» (Botrel, 2019: 148-151), y cubre la práctica totalidad del siglo XIX, momento en el que en los hispanismos de mayor tradición se comienzan a forjar, bajo el signo del romanticismo y su connatural interés por lo particular, de las miradas lejanas que les son características. El segundo momento será el de «La Europa erudita» (Botrel, 2019: 151-154), momento de aparición de quienes serán los maestros de cada tradición nacional, con una red de intercambios que tiene como centro a Menéndez Pelayo[112]. El epítome de este momento europeísta apunta Botrel (2019: 152), es Arturo Farinelli, «italiano, nacido en Intra, con formación en filosofía y filología románica y alemana recibida en Zurich y París y tesis publicada en Berlín, fue profesor de filología románica en Innsbruck hasta 1904 –en Barcelona estuvo también– y luego de alemán en Torino». A este momento le sigue uno de reafirmación del carácter europeo de lo hispánico y de apertura hacia lo latino, tanto en el sentido de la romanística como en la expansión de los horizontes de los hispanistas hacia el continente americano.

[112] «Con él entran en contacto y a veces mantienen correspondencia eruditos de toda Europa: de Italia (Croce, Pio Rajna), de Gran Bretaña (Fitzmaurice-Kelly), de Irlanda (William E. Purser), de Alemania (Juan Fastenrath, Ernst Schaefer o Rostock, nombrado corresponsal de la Academia de la Historia en 1905, a propuesta del propio Menéndez Pelayo), de Polonia (Leo Sternbach), de Austria (Cornelius August Wilkens), de Portugal, de Francia, los más numerosos tal vez […], y de otros países europeos, como Stanislas Gizyce Gizyeki» (Botrel, 2019: 151).

Botrel (2019: 154-158) se refiere a este momento como el de «la Europa latina y la hispanidad». Los acontecimientos bélicos de la primera mitad del XX y, sobre todo, la Guerra Civil y la subsiguiente dictadura española acaban con esa continuidad europea de lo hispánico y abocan al campo a desarrollar lo que Botrel (2019: 158-161) llama «hispanismos de sustitución» ante la inaprensibilidad de la realidad española. Habrá que esperar, por tanto, al fin de la dictadura para una nueva «europeización de los hispanistas» (Botrel, 2019: 162-165), que, en otro lugar (Botrel, 1998), el autor caracterizó como el momento de la consolidación del «hispanismo de cooperación» en el seno de las distintas asociaciones creadas a tal efecto, y un nuevo protagonismo de los investigadores autóctonos.

La historia de Botrel, bien documentada y ejemplificada con obras de hispanistas a lo largo de esos casi dos siglos de hispanismo europeo, proporciona un esquema básico desde el que el que entender el proceso de formación del campo en su dimensión continental, pero su aplicabilidad más allá de la realidad de Europa es cuestionable. Por otra parte, como cualquier discurso desarrollado en ese grado de generalidad, la lectura del francés imprime una uniformidad a estos distintos hispanismos que es difícil de aceptar si no se parte de la lógica de la hegemonía francesas. Se hace difícil casar, por ejemplo, la concesión de las primeras cátedras italianas a lo largo de los años cuarenta con ese momento de repliegue que habría supuesto las guerras en otros países. En cualquier caso, no se trata ni mucho menos de una historia exhaustiva; pero puede constituir un punto de partida para estudios posteriores.

2.2. Marcos de disputa: la crisis del Hispanismo

En los años 80 surge una corriente crítica con el hispanismo que ve en la configuración hegemónica de este un cierto anquilosamiento conceptual y metodológico (Botrel y Calvi, 2020: 87-92; Pérez Isasi, 2021: 33)[113]. Estas críticas son automáticamente posteriores al periodo que Botrel denomina del hispanismo de cooperación, en el que, tras la vuelta a la democracia, los estudios hispánicos españoles recuperan su espacio en el debate internacional sobre el hispanismo, y contribuyen con un caudal de intereses y

[113] En su trabajo, Botrel y Calvi señalan algunos de los principales hitos de esta crítica hacia el hispanismo hegemónico, entre los que incluyen los trabajos de Subirats, Epps y Cifuentes, Resina o Cornejo y Villamandos, entre otros. Aunque los autores fechan el comienzo de la crisis en la década de los 80, las principales obras críticas se publican a lo largo de la primera década de los 2000.

posiciones teórico-críticas propias que modifican el panorama general de la disciplina[114]. Quizá precisamente por el desfase que supone la reincorporación de los españoles al debate internacional, el punto de partida de los autores críticos era que, mientras que los estudios literarios y lingüísticos y el resto de las disciplinas con las que dialoga el hispanismo habían ido evolucionando, los estudios hispánicos habían permanecido inmutables y mantenido posturas propias del momento que los vio nacer[115], lo que ha supuesto que este campo no haya llegado a constituirse de manera análoga a los que estudian otras tradiciones literarias. Fernando Cabo (2007) ha señalado que una de las claves de la posición del hispanismo tanto dentro como fuera de España ha sido su dificultosa relación con la teoría:

> En efecto, el discurso teórico aparece revestido con frecuencia de las connotaciones de universalidad y cosmopolitismo frente al localismo metodológico y epistemológico que se atribuye a los estudios hispánicos, muy particularmente en sus variantes peninsulares. Con los matices necesarios, resulta una manifestación más del planteamiento geocultural básico arraigado en la misma entraña del hispanismo, e incluso de la formulación de la literatura española como literatura nacional, que es fácil reconocer desde sus raíces germánicas en el Romanticismo. Lo realmente importante en nuestro caso es advertir que el internacionalismo y el cosmopolitismo literarios no se hurtan a esta actitud básica de subordinación [de los estudios hispánicos en relación con el mundo moderno]: más bien es la condición que los hace posibles (Cabo, 2007: 82).

A su modo, es una idea que desarrollan también Botrel y Calvi (2020: 90), al indicar que la crisis que habría experimentado en este momento el hispanismo es una manifestación más de la crisis general de las humanidades, que en el caso particular de los estudios hispánicos «se ve como acentuada por la pertinaz inferioridad y dependencia de la disciplina con respecto a las disciplinas dominantes en el *establishment* universitario […] o a las corrientes […] que marcan la pauta intelectual como el tema del canon, del género, de lo marginal, pero también propios de tal o cual Estado o país […] y de tal o

[114] "Observar, por ejemplo, que de contribuidores natos al acervo crítico y erudito, los hispanismos «de fuera» han pasado a ser meros colaboradores, al afirmarse España y la investigación española y la de muchos países hispanoamericanos dentro del concierto científico hispanista» (Botrel y Calvi, 2020: 90).

[115] Estas críticas han de ser entendidas en el marco de la jerarquía de las distintas expresiones nacionales del hispanismo que dibujábamos más arriba, y desde la dinámica entre centro y periferia de marchamo estadounidense. En la práctica, es en realidad pensar en el hispanismo como una unidad invariable es una entelequia. No tiene sentido, por ejemplo, ignorar el papel que la semiótica viene a cumplir en el hispanismo italiano: en nada se parece la forma de afrontar el *Quijote* de Cesare de Lollis (1924) y Cesare Segre (1976), por ejemplo. Aunque pervivan acercamientos de corte más tradicional, los hispanismos habían ido incorporando a lo largo de los sesenta y los setenta nuevas perspectivas teórico-críticas que distan mucho de la supuesta invariabilidad del campo.

cual sistema académico». Los autores observan, no obstante, que es ingenuo pensar que las distintas ramas del hispanismo puedan compartir unos mismos intereses, y ejemplifican este planteamiento con el ejemplo de los hispanismos emergentes y el especial papel que la didáctica de la lengua juega aún en ellos (Botrel y Calvi, 2020: 91). La solución a un pretendido monolitismo del hispanismo tradicional no puede estar en la homogenización de los enfoques y las metodologías que, en aras de la modernidad y la competitividad del campo en el panorama internacional, se reclamaban desde algunas posturas críticas.

Por lo general, las reivindicaciones de estos autores que critican el desarrollo de campo de estudio de lo hispánico son coincidentes con algunas de las ideas que hemos expresado al principio de este apartado, esto es, la necesidad de una mayor apertura del hispanismo, en todos los sentidos, y la apuesta por una configuración de este como un espacio integrador de la pluralidad discursiva de sus articulaciones bajo el signo de la igualdad (Vauthier, 2020). Es reivindicaciones no se plantean, no obstante, desde una voluntad contrahegemónica, sino que en muchas ocasiones fundamentan una nueva jerarquización de los centros de interés del campo por la que determinados enfoques –sobre todo, los que provienen de los estudios culturales (Pozuelo Yvancos, 2016) y la tradición norteamericana, especialmente representada en *Un hispanismo para el siglo XXI* (Cornejo y Villamandos, 2011)– vienen a sustituir a los paradigmas previos de cuño filológico, en un sentido amplio, y apariencia envejecida (Pérez Isasi, 2021: 33), como si hubiera llegado el momento de un turno estadounidense, identitario, cultural o como se quiera llamar[116]. El principal problema surge al constatar que las nuevas hermenéuticas que estos enfoques proponen apuntan a la disolución del propio concepto de Hispanismo en favor de espacios discursivos mayores –Pozuelo Yvancos (2016) hablaba de *Global South*; hoy tendríamos que considerar también el espacio ibérico–, así como a la puesta en duda de conceptos como el de nación, pero también el de literatura (Beltrán, 2023). Ante esta marcada ruptura con la tradición hispanística, desde amplios sectores del hispanismo internacional se optó por una posición conciliadora, de apertura hacia nuevos métodos, pero continuista en el fondo con los modos de aproximación a lo hispánico

[116] «Con esta saludable reflexión sobre lo que es el hispanismo, la pretensión no es establecer un nuevo paradigma que resultaría de un hipotético "descentramiento" con respecto a otro paradigma "centrado en la cultura elevada y una idea nacional preestablecida, un canon rígido y una teoría inflexible" […], pero sí abogar por un hispanismo no hegemónico ni unívoco» (Botrel y Calvi, 2020: 92).

tradicionales. Así, en su discurso en el XIV Congreso de la AIH, Lia Schwartz (2004: 21) señalaba que

> los supuestos fenómenos de globalización van paradójicamente acompañados de una progresiva atomización del saber y […] que ciertas teorías muy difundidas en las últimas décadas, como la «política de la identidad», voluntaria o involuntariamente, han ido en desmedro del estudio *desinteresado* de las literaturas y culturas que son nuestro objeto de investigación. En este contexto, es fundamental el volver a establecer puentes entre los diversos «hispanismos». Nuestros congresos proponen no sólo el intercambio de ideas sobre posiciones críticas diversas en el marco de una sub-especialidad, sino también la posibilidad de descubrir cuál es la marcha de la investigación en otras sub-especialidades. Invito, pues, a todos los jóvenes hispanistas que han respondido a la convocatoria de este congreso y en cuyas manos está el futuro de la asociación, a que asistan no sólo a las sesiones dedicadas a su área de interés inmediato sino a otras que se centran en otros momentos históricos a ambos lados del Atlántico.

Los marcos de disputa en los que se inscribe esta crisis del hispanismo responden, pues, a dos dimensiones distintas. Por un lado, encontraríamos una serie de críticas dirigidas a la vertiente teórica y metodológica de los estudios hispánicos; y, por otro lado, una impugnación del concepto mismo de hispanismo por la vía de lo geocultural o geopolítico en un contexto de globalización de las humanidades. De estas dos vertientes, la que en un principio parecía más acuciante ha sido probablemente la más fácilmente superada. Basta una ojeada a las actas del último congreso de la AIH, el celebrado en Neuchâtel en 2023, para comprobar que el hispanismo ha incorporado con naturalidad las nuevas tendencias en las disciplinas humanísticas, desde los estudios culturales a los intermediales pasando por las humanidades digitales y las perspectivas postcoloniales. Este fenómeno se explica, en parte, por una obviedad apuntada por Cabo (2007: 86), a saber, «que las características de los estudiantes y sus intereses han cambiado […], lo cual afecta también al terreno del posgrado y, se quiera o no, a las líneas de trabajo e investigación de los profesores e investigadores universitarios; y en la nueva economía del mercado académico esto está siendo decisivo». Se observa pues que, como apuntaba Pozuelo Yvancos (2003), la aparente crisis del hispanismo en el quicio del nuevo milenio respondía más bien a una retórica desde la que abordar la evolución de la disciplina.

El segundo marco de disputa, el que atañe a la cuestión espacial o al alcance de lo que entendemos por hispanismo, ha evolucionado en dos sentidos distintos: el atlántico y el ibérico. En el primero de estos, la cuestión principal ha sido discernir el carácter colonial de un campo de estudio como el hispánico. Las tesis contra el hispanismo de Subirats (2004) son muestra del rechazo de un marco que subsume la identidad americana

en un campo aún vinculado por una idea de panhispanidad; por el contrario, Ortega (2004) celebra la moderna conceptualización transatlántica de lo hispánico. Por otro lado, encontraríamos la cuestión del iberismo. A raíz, sobre todo, de los trabajos de Resina (1996, 2009) se ha problematizado la «imagen armónica de la historia cultural de la península ibérica» (Resina, 2018: 66), y se ha postulado la posibilidad de la constitución de un campo más amplio en que tengan cabida las distintas manifestaciones culturales de la península ibérica. Los estudios ibéricos se conciben, pues, como una federación de las distintas disciplinas que se encargan de lo español, lo catalán, lo gallego o lo portugués. La propuesta ha tenido continuación por parte de autores como Pérez Isasi (2014, 2018, 2021), uno de sus principales defensores en el panorama actual; aunque nuestra sensación es que no han acabado de fraguarse como una alternativa sólida en el plano nacional o internacional.

BLOQUE II. LAS HISTORIAS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA EN EL HISPANISMO FRANCÉS E ITALIANO (1810-1977)

> *Il faut, à l'analyse raisonnée de toutes les biographies, de tous les chefs-d'œuvre, de toutes les formes littéraires, ajouter encore un autre élément: il faut qu'une synthèse hardie les embrasse d'un seul et même coup d'oeil; il faut qu'elle se dégage des simples vues du biographe, du bibliophile et du grammairien, pour nous faire saisir toute une face de l'esprit humain; il faut qu'elle nous démontre un caractère spécial résultant du développement d'une race sur un territoire et dans un milieu donnés : il faut, en un mot, qu'elle nous fasse pénétrer dans la vie morale d'une société.*
>
> (*Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*, Gustave Hubbard)

En *¿Qué es la historia literaria*?, Luis Beltrán (2004: 93-108) dedica un apartado a abordar la relación entre hispanismo e historiografía de la literatura. El crítico señala que «el hispanismo ha sido y seguirá siendo uno de los grandes dominios de la historia literaria» (Beltrán, 2004: 93), pues la labor de historiar la literatura española ha estado transida de algunos de los principales debates que afectan al campo de la historiografía, más concretamente la pugna entre culturalismo y esteticismo, la tendencia a interpretar las grandes obras desde una perspectiva seria –incluido el *Quijote*– y la pérdida de perspectiva hermenéutica (Beltrán, 2004: 93-94). Además de estas circunstancias de índole teórica, venimos señalando que el caso de la moderna historia de la literatura española presenta como anomalía el especial papel que juegan en ella los autores extranjeros (Cabo, 2007; Pozuelo Yvancos, 2016). Con distinto grado de participación, los hispanismos internacionales median en la configuración histórica de la literatura española, llegando a influir en los autores autóctonos.

A lo largo de las siguientes páginas, presentaremos y analizaremos un corpus de historias de la literatura española escritas y publicadas en Francia e Italia a lo largo del periodo que va de 1810, con la publicación del *Essai sur la littérature espagnole* de Malmontet, primer texto de carácter historiográfico-literario sobre la literatura española en lengua francesa; hasta 1977, año en que aparece *La littérature espagnole* de Charles Vincent Aubrun y comienza el proceso de restitución de la democracia en el territorio español. A lo largo de este periodo, se publican veintiséis historias literarias en estos dos países: quince, en Francia, y once, en Italia. Los criterios que hemos adoptado para la

delimitación del corpus, además del cronológico y el idiomático, son el alcance de las historias de la literatura, esto es, que cubran la totalidad de la tradición literaria española, y no periodos determinados como ocurre con la *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*, de Hubbard (1876); la autonomía del texto, dejando a un lado trabajos insertos en otros mayores como voces de enciclopedia (Casella, 1932) o resúmenes incluidos en obras de otra índole –es el caso de la historia de España de Emmanuele (1931), pero también de la *Guide hispanique* de Escarpit, Bergès y Larrieu (1959)–, a excepción de las colecciones de historias literarias, que se entienden como yuxtaposición de historias autónomas; y, por último, la autoría individual o solidaria de la totalidad del texto: ya en la década de 1970 aparecen historias literarias colectivas, en las que distintos autores se encargan de secciones determinadas del repaso histórico, lo que supone mayor profundidad y especialización, pero también la ausencia de un hilo narrativo común a toda la obra. Este formato será el que se imponga a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, con dos contribuciones fundamentales en cada uno de los países estudiados: las historias de Meregalli (1990b) y Canavaggio (1993-1994). Quedan fuera del corpus, por criterio puramente cronológico, obras como las de Crovetto (1995) o la de Beyrie y Jammes (1994), que aparecen en ese momento que con Botrel (1998) hemos llamado «hispanismo de cooperación», esto es, una etapa en la que las relaciones entre los hispanistas extranjeros y autóctonos dan lugar a una red de contactos que no había existido con anterioridad.

En cuanto a la organización del corpus, lo hemos dividido en tres periodos que coinciden, *grosso modo*, con esas etapas del hispanismo que apuntábamos siguiendo a Botrel. Los límites cronológicos de cada etapa vienen marcados por la primera y la última obra que se publica en cada periodo. Así, hablaríamos de una primera fase, que va de 1810 a 1882, en el que la práctica totalidad de las obras se publican en Francia. Se trata del momento de transición desde la curiosidad romántica sobre lo español a la consolidación del hispanismo, el arco que va de la *hispanofilie* a la labor de los *hispanisants*. La obra de Cappelletti (1882) iniciará una tradición historiográfica italiana, aunque siga siendo especialmente dependiente de los textos franceses y de otros hispanismos europeos.

En un segundo periodo, encuadramos obras que van desde 1906, con la publicación de la breve historia de Boari, hasta 1941, con la primera edición del texto de Boselli y Vian. Se trata del momento de florecimiento del hispanismo a nivel europeo, en el que se publican las dos obras fundacionales, a nivel historiográfico, de los hispanismos

francés e italiano: las historias de Sanvisenti (1907) y Mérimée (1908). El desarrollo de la disciplina en estos países se ve interrumpido por el clima bélico de la primera mitad del siglo XX. El fin de la Guerra Civil resultará en un aislamiento de España, y en el paso a esos hispanismos de sustitución de los que hablábamos más arriba. El componente ideológico adquirirá una especial relevancia a partir de los años treinta, cuando encontramos dos obras con un marcado contenido político: la historia de la literatura católica española, de Legendre (1930) y la *Storia* de Boselli y Vian (1941), afín a los presupuestos fascistas.

El tercer periodo comienza con la publicación del breve manual de Camp (1943) y acabará con la obra de Aubrun (1977), ambas publicadas en la misma colección de las PUF. El hermetismo de la dictadura contrasta con el desarrollo de la disciplina en el territorio francés e italiano. A lo largo de este periodo, se publicarán obras con un claro cometido didáctico que responden a las exigencias de un campo de estudio consolidado y en expansión. Además de los libros en *Que sais-je?* de Camp y Aubrun, Mancini (1967) publicará una monumental *Storia* que se convertirá en manual de uso en las aulas italianas, y Samonà (1960), una ágil síntesis interpretativa que da cuenta de la evolución de un discurso historiográfico que, a la sazón, cuenta con más de siglo y medio de antigüedad.

Al principio de cada uno de estos periodos hemos colocado un apartado de consideraciones generales en el que damos cuenta del estado del campo del hispanismo en cada uno de los países, cuáles son las obras de referencia a lo largo del periodo, y algunas características que comparten las historias de la literatura que incluimos en cada etapa. El análisis de las obras sigue un mismo modelo: se contextualiza la historia de la literatura en la producción de su autor, se analiza la obra prestando especial atención a su estructuración interna y al repertorio de autores, y se ofrecen unas conclusiones acerca de su contribución al campo de estudio o sus características más destacables. Se trata, pues, de los resultados de un primer acercamiento al corpus de textos, cuya utilidad para llevar a cabo estudios sobre la evolución del campo o la recepción de autores, obras o acontecimientos concretos se pone de manifiesto en los estudios de caso que recogemos en el Bloque III.

3. Primer periodo: 1810-1882

3.1. Consideraciones generales

El autor del *Essai sur la littérature espagnole* comienza su panorama histórico señalando que «la littérature espagnole est en général peu connue et mal jugée. La nation même à qui elle appartient ne possède pas, sur cette matière, des connoissances aussi étendues que l'on devroit naturellement le supposer» (Malmontet, 1810: 1). Aunque esta aseveración no sea sino una impostura[117], sirve para trazar un primer acercamiento al panorama de la historiografía de la literatura española a principios del siglo XIX. La publicación de la vasta *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* de Friedrich Bouterwek (1801-1819), cuyo tercer volumen incluía una historia de la literatura española[118] (Bouterwek, 2002) que se convertiría en modelo de trabajos venideros y su rápida acogida a nivel europeo[119] evidenciaron, por un lado, el vivo interés por la historia de la literatura española[120] en el país galo (Álvarez Rubio, 2007: 22) y, por otro, la falta de una obra española de referencia equivalente a las que a sus tradiciones literarias habían dedicado Saint-Maur o Tiraboschi. Aunque abundante y cada vez más estudiada[121] la historiografía literaria española de la segunda mitad del siglo XVIII queda relegada a un segundo plano y no alcanza una gran difusión fuera de nuestras fronteras. Estas circunstancias están en la base del alto número de historias de la literatura española y otras obras de carácter historiográfico que se publican en Francia a lo largo del siglo XIX: a las ocho historias publicadas entre 1810 y 1880 que incluimos en nuestro corpus hay que sumar las antologías, los cursos y las historias

[117] El propio autor del *Essai* se sirvió de obras de carácter historiográfico españolas, especialmente de *Orígenes de la poesía castellana*, de Luis José Velázquez de Velasco (1754). La idea de que España carece de historias de la literatura propia se convertirá en un lugar común en muchas de las historias de nuestro corpus: Baret, por ejemplo, se lamenta de estas circunstancias tras incluir en la bibliografía de su obra los trabajos de Velázquez (1754), Gil de Zárate (1844) y Amador de los Ríos (1861-1865). A esta última le dedicaría una monografía, *Observations sur l'histoire de la littérature espagnole de M. Amador de los Ríos* (Baret, 1875; Álvarez Rubio, 2007: 264-265, nota 649).

[118] Su título original es «Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit».

[119] La traducción al francés se produce tan solo ocho años después de su publicación (Bouterwek, 1812). Al español sería traducida un poco más tarde, en 1829.

[120] Álvarez Rubio (2007: 22) coloca entre los factores que explican el aumento de interés por lo español el resurgir de la corriente del exotismo, el desarrollo de la filología y la crítica literaria, los acontecimientos históricos del XIX español y la incipiente fundación de asociaciones de hispanismo.

[121] A los trabajos de Aradra (2009, 2021b, 2023) o Urzainqui (1987, 2004) hay que añadir la reciente publicación de *Literatura para construir la nación. Estudios sobre la historiografía literaria en España (1779-1850)*, coordinado por Comellas (2023), en el que se presta una especial atención a las últimas décadas del XVIII.

parciales, de las que hablaremos a continuación. La prolijidad de la historiografía francesa a lo largo de este periodo ha sido estudiada en la monografía de Álvarez Rubio (2007), *Las historias de la literatura en la Francia del siglo XIX*, de la que ya hemos hablado, trabajo que nos ha servido de guía lo largo de todo este apartado.

Esta proliferación de obras francesas contrasta con lo que sucede en el contexto italiano. Meregalli (1990a I: 33) señala en su repaso por las historias de la literatura española en Italia que los interesados por las letras españolas no tuvieron la necesidad de elaborar una historia propia durante el siglo XIX. La primera obra de estas características publicada en Italia, la *Letteratura spagnuola* de Cappelletti (1882), es una obra dependiente hasta el extremo de otras historias, muchas de ellas francesas. Aunque se produjeron otros trabajos con contenido historiográfico, como veremos, habría que esperar hasta el principio del siglo XX, con la historia de Sanvisenti (1908), para asistir al inicio de una tradición historiográfica homologable a la que se estaba desarrollando en otros países europeos. Cabe recordar, no obstante, que ya a finales del XVIII se publicaron dos historias ya de la literatura española, ya que incluyen contenido sobre la literatura española, en lengua italiana. Se trata del *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, de Lampillas (1778-1781), y de *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, de Juan Andrés (1782-1799), ambos jesuitas expulsos, exiliados en este país. Estas dos obras, insertas en lo que se ha dado en llamar la polémica hispano-italiana (Álvarez Barrientos, 1987-1988: 57; Mombelli, 2021), tendrían una escasa influencia en la historiografía literaria posterior: mientras que Viardot (1833) y Puibusque (1843 II: 350) conocen y comentan la obra de Juan Andrés, el resto de historias del corpus se limitan a incluir a este y a Lampillas en apartados en los que se ocupan de la crítica literaria, la erudición o la literatura de ideas del siglo XVIII como meros autores, sin comentar o incluir sus ideas acerca de la literatura española.

Durante este primer periodo tiene lugar la consolidación de un campo de una tradición historiográfica en Francia, tradición que influirá directamente en los orígenes de la italiana. En el lapso temporal que separa la obra atribuida a Malmontet (1810) de la escrita por Demogeot (1880a) se puede trazar el nacimiento y el desarrollo de una disciplina, de una tradición interpretativa y de un campo de estudios que a finales de la centuria habría avanzado enormemente en el plano institucional. Se trata de un momento fundamental para el hispanismo francés, pues durante este siglo se construyen las bases que caracterizarán a esta tradición: la polaridad entre los centros universitarios de París y

el eje Burdeos-Toulouse, los medios de difusión de las ideas francesas acerca de la literatura española, los principales manuales, etc. Se trata del proceso que lleva del paradigma de la *hispanophilie* que encontramos a principios de siglo, esto es, un acercamiento a la literatura y la cultura españolas movido por la curiosidad[122]; al *hispanisme* y los *hispanisant*, una disciplina especializada y formalmente constituida en el seno de la que se producen intercambios entre especialistas (Varela Fernández, 2019: 275). Es en este sentido en el que creemos necesario dedicar unas primeras páginas a la caracterización general de este periodo.

3.1.1. Entre el esteticismo neoclásico y la perspectiva nacional

Uno de los elementos claves en este periodo de la historiografía de la literatura española francesa es el paso de una concepción neoclásica de la historia literaria hacia una de carácter romántico. El ideario neoclásico, construido entorno a conceptos de vocación universal –lo bello, la razón, etc.–, aboca la historia literaria a un desarrollo esteticista que tiene por principio rector la idea de buen gusto (Álvarez Rubio, 2007: 77-78): existen unos cánones universales para lo literario, y la valoración de la obra concreta o de la tradición literaria de un país toma como punto de partida el grado de cumplimiento de estos. Este sistema de presupuestos estéticos, codificados en las distintas poéticas del siguiente XVIII (Urzainqui, 2004: 219-220), pasa a la historia de la literatura con un carácter preceptivo. La historia literaria de Malmontet (1810) es aún deudora de esta conceptualización (Álvarez Rubio, 2007: 99-100), que, para el trabajo de Viardot (1835), va ya perdiendo fuerzas.

Este modelo de evaluación y valoración de lo literario tiene, por lo tanto, un recorrido relativamente corto en nuestro corpus. La preceptiva clasicista acaba integrándose en una nueva forma de valoración de lo literario que tiene su origen en el romanticismo alemán. Smith (1976) ha estudiado la hibridación de las teorías acerca de la cuestión de lo nacional desarrolladas en el neoclasicismo y en el romanticismo, teorías que acabarían entremezclándose a lo largo de la primera mitad del siglo XIX[123]. En la historiografía de la literatura, este proceso de asimilación supone la convivencia de las

[122] Esta motivación, aunque pierde importancia en favor de la perspectiva especializa, sigue estando vigente a lo largo de todo nuestro corpus. Solo así se puede entender la publicación de historias de la literatura española en colecciones dirigidas al público general, como veremos en el siguiente periodo.

[123] Para la articulación de las conceptualizaciones ilustradas y románticas en el nacimiento de la historia literaria española, véase Pérez Isasi, 2006.

ideas de belleza o buen gusto y la de genio nacional –*Volksgeist*– a lo largo de este periodo. Esta aparente contradicción entre un criterio universalista y totalizador –la belleza, el buen gusto– y uno individualizante –el genio o el carácter nacional– tiene como resultado la aparición de un sistema de valoración que funciona en los dos niveles. En la práctica, la normatividad clasicista sigue operado como el elemento principal de la crítica, y sustentando la jerarquización de autores y obras[124]; pero pierde rigidez y se abre a la valoración de las particularidades nacionales, que se destacan en la medida en que expresan la idiosincrasia nacional. Es lo que ocurre en la historia de Viardot (1835) con el teatro de Lope de Vega: aunque se censura su incumplimiento de las convenciones poéticas, se elogia su originalidad y su genuinidad.

Aunque el criterio del buen gusto es especialmente productivo en la valoración de algunas épocas – los siglos de Oro y el XVIII, sobre todo–, el criterio estético va dejando paso, poco a poco, a una perspectiva cultural, que entiende las obras literarias como documentos[125] sobre los que se asienta la comprensión de la especificidad de la literatura, y de la cultura, española. A su vez, este cambio de paradigma permite contraponer la tradición literaria española a la francesa. El caso de la obra de Puibusque (1843), la *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, es el ejemplo paradigmático. En ella, Puibusque subordina la historia de la literatura española a un estudio de la tradición francesa que tiene como corolario la superioridad de esta sobre aquella. También se puede entender desde esta perspectiva la proliferación de colecciones de historias de literaturas nacionales (Buron, 1867; Bougeault. 1876; Demogeot, 1880a). Este formato de agrupación de historias de la literatura tiene un antecedente claro en la fundacional *De la Littérature du Midi de l'Europe* de Simonde de Sismondi (1813), que no es sino una obra compuesta por las historias de las diversas tradiciones literarias que se desarrollan en el área mediterránea occidental. Por un proceso de demarcación, al trazar las historias de literaturas extranjeras, se consigue dar carta de naturaleza a la propia literatura francesa, hasta ese momento carente de entidad propia en la medida en que se la había equiparado a la norma clásica. La continúa referencia a las semejanzas entre autores españoles y franceses –Manrique y Villon, Juan Ruiz y Rabelais, por poner algunos

[124] El caso más notable es el de Góngora, acusado de pervertir el gusto literario de la nación en todas las obras de este primer periodo.

[125] Este cambio se puede entender a la luz de las ideas de Le Goff (1991: 227-239) acerca de la dinámica que establece entre monumento y documento (Beltrán, 2004: 14-16). La progresiva tendencia a la documentalización de los monumentos literarios (Rancière, 2012: 25-31) da cuenta del giro culturalista de la historia literaria a lo largo del siglo XIX.

ejemplos– o la tendencia a señalar la influencia francesa sobre la literatura española en los periodos medieval y del siglo XVIII han de ser entendidas en este sentido. Probablemente el ejemplo más claro de esta tendencia se da en los apartados dedicados a la literatura picaresca. En estos, más allá del repaso por las obras destacadas de este género, los historiadores franceses suelen centrar su atención en Lesage y su *Gil Blas*, cuya originalidad es defendida por todos[126]. El caso de Lesage, que se convierte en un lugar común en historias posteriores (Cappelletti, 1882: 30-33; Finardi, 1941: 209-211), da cuenta de la dialéctica que se establece entre el estudio de la literatura española y la proyección de la identidad nacional francesa[127].

La historia de Cappelletti (1882), por su parte, solo participa de este proceso como receptora de los cambios efectuados en la tradición historiográfica francesa. Cabe señalar, en cualquier caso, que, como los autores de colecciones de historias de literaturas, Cappelletti no es un hispanista, esto es, no es una persona que participe activamente del cada vez más consolidado campo del hispanismo; sino un recopilador que, tomando elementos de diversos trabajos, construye una obra en que se entremezclan perspectivas que corresponden a estados de desarrollo de la tradición historiográfica de la literatura española muy diferentes. Esto se debe a que el italiano acude a aquellas obras que, a finales del siglo XIX, gozaban de prestigio[128]. Algunas de las historias de la literatura que se habían ido publicando en Europa a lo largo de las primeras décadas del XIX se habían convertido, ya para entonces, en hitos fundamentales en la historia de la historia literaria española.

3.1.2. Un prólogo español y tres modelos europeos

Como hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, es una característica común a la historiografía literaria el asentarse en la repetición de contenidos e ideas ya presentes en la tradición o en el discurso historiográficos. En el caso de las primeras historias de la literatura española publicadas en Francia, este papel será aún desempeñado por obras provenientes de la historiografía española del siglo XVIII. La obra de Malmontet (1810) es, en buena medida, una suerte de trasunto de las ideas que Luis José Velázquez de

[126] Esta idea es aún operante en la obra de Mérimée (1908: 408).

[127] Romero Tobar (2006: 62-67) se refiere a la inclusión de Lesage en las historias de la literatura española como un caso de «canonización impertinente» en el que habría tenido una especial importancia Georges Ticknor.

[128] Lo mismo ocurre con la historia literaria de Lefranc (1843), que sintetiza las principales aportaciones de la primera mitad del siglo XIX.

Velasco (1754) expuso en su *Orígenes de la poesía castellana*: del tratado del español toma la periodización, el repertorio de autores, algunos juicios valorativos e incluso fragmentos que traduce íntegramente al francés. Si bien la influencia de los historiadores españoles es limitada, pues más allá de la obra atribuida a Malmontet es más difícil encontrar referencias –directas o indirectas– a estos trabajos, es necesario señalar que existe una continuidad entre el discurso historiográfico de la España del XVIII y el que se comienza a producir en Europa a lo largo del siglo XIX. Aunque la obra de Malmontet no sea el trabajo francés más relevante de este periodo, es indiscutible su influencia sobre las historias que le siguen.

Para encontrar los modelos en los que se basan otros historiadores de la literatura española a lo largo de esta centuria se ha de acudir a tres títulos fundamentales en la historia del hispanismo europeo. El primero de estos, como ya hemos señalado, es la historia de la literatura española de Friedrich Bouterwek, inserta en su monumental *Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des Dreizehnten Jahrhunderts* (1801-1819). La traducción al francés del volumen dedicado a la literatura española (Bouterwek, 1812) se produce cuando la publicación de esta vasta obra aún sigue en curso. Esta traducción coincide temporalmente con la que será la otra gran referencia durante la primera mitad del siglo, a saber, la historia del ginebrino Simonde de Sismondi (1813). En ambos casos, nos encontramos con obras monumentales –doce volúmenes en el caso de Bouterwek: cuatro, en el de Sismondi– que comparten una misma naturaleza: no son historias autónomas de la literatura española, sino colecciones que incluyen un trabajo dedicado a esta. Pese a no ser obras especializadas, su influencia es absoluta (Romero Tobar, 2006: 121-127). Esto ocurre, en parte, porque traen consigo esa nueva forma de historiar lo literario que señalábamos en el apartado precedente. Junto con Schlegel, Bouterwek y Sismondi son los introductores de las ideas románticas en la historiografía literaria francesa. La mayoría de los autores heredan la periodización y el repertorio de autores que estos dos historiadores consagran en sus respectivos trabajos. En algunos casos, la dependencia de estos títulos es total: Lefranc (1843) y con él Buron (1867) toman fragmentos literales de ambos trabajos (Álvarez Rubio, 2007: 230-231). Otros, como Viardot (1835) y Puibusque (1843) entablan un diálogo con estas dos obras precursoras, de las que intenta distanciarse en algunos aspectos –la estructuración interna en el caso de Viardot, por ejemplo; o la mayor atención que se presta a autores como Tirso de Molina (Viardot, 1835: 343-344; Puibusque, 1843 I: 307-313)–. Álvarez Rubio (2007: 122-186)

ha estudiado de manera detenida la importancia de estos autores en el desarrollo de la tradición historiográfica francesa[129].

A mediados de siglo se publica la *History of Spanish Literature* de George Ticknor (1849), traducida rápidamente al español por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia[130] (Ticknor, 1851-1856). Aunque su influencia sea menor que las de los trabajos anteriores, en parte porque se aparta de manera más decidida de los estándares historiográficos franceses (Álvarez Rubio, 2007: 255-261), el trabajo de Ticknor contribuye a fijar la idea de que el objeto de una historia de la literatura es la descripción del *Volksgeist* de cada país, y una determinada imagen acerca de la cultura española (Hart, 1954; Pino, 2022). Baret, quien, junto a Demogeot en el que la influencia de las ideas del americano es más ostensible, considera que se trata de la mejor y más documentada historia de la literatura española (Álvarez Rubio, 2007: 254), y la coloca por encima de la de Amador de los Ríos (1861-1865), poco frecuentada por los historiadores franceses[131].

Junto a estas grandes obras, aparecen a lo largo de todo el siglo XIX una gran cantidad de trabajos acerca de la literatura española que dan cuenta del nacimiento y la consolidación de un campo, como señalábamos anteriormente.

3.1.3. Un campo en construcción

Es difícil dar una idea de la amplitud de publicaciones que sobre la literatura española se publican a lo largo del siglo XIX en Francia y, en menor medida, Italia. A las obras que incluimos en nuestro corpus hay que sumar las antologías (Hernández y Le

[129] «El alemán Bouterwek junto a su compatriota A. W. Schlegel y el suizo Simonde de Sismondi forman la tríada pionera que ejerce una influencia arraigada –pese a la evolución del método crítico y filológico y de la investigación documental a lo largo del XIX– en los antólogos, redactores de manuales y estudiosos de la literatura española en Francia. Editados tempranamente en la lengua cosmopolita del período de entresiglos, estos estudios fundamentales, la historia de la literatura española de Bouterwek, concebida como tal, y los cursos universitarios de Viena –de contenido teórico capital– y de Ginebra –más apresurado pero llamado a una gran fortuna difusora– trazan la senda por donde se adentrarán los *hispanisants* franceses en su lento y relativo reconocimiento de la independencia y calidad de una literatura periférica como la española. Habiendo asimilado las aportaciones de los ideólogos, las bases del romanticismo schlegeliano y las reflexiones sobre el influjo de las instituciones en la formación civil de una sociedad, sus sucesores aceptarán paulatinamente a lo largo del siglo la descentralización del canon, manteniéndose, sin embargo, respetuosos con la tradición clasicista del panteón francés en proceso de canonización nacional» (Álvarez Rubio, 2007: 122).

[130] La traducción francesa (Ticknor, 1864-1872) tiene como punto de partida la obra de Gayangos y Vedia.

[131] Aunque la mayoría de los autores la incluyen en sus bibliografías y en los apartados en los que tratan la historia y la crítica literaria del XIX, son pocos los que recurren realmente a la vasta e incompleta historia del español.

Roy, 1876), los materiales didácticos (Gély, 1865), las monografías (Latour, 1863) y las historias literarias que se circunscriben a géneros (Viel Castel, 1882; Morel-Fatio, 1885) o periodos concretos de la literatura española. Más allá de las cifras que alcanzan estas publicaciones, es interesante señalar cómo estas se van recibiendo e incorporando en el discurso historiográfico. Algunas de las obras más citadas por los autores de nuestro corpus han de ser incluidas entre este tipo de trabajos. Es el caso de la antología de Juan María Maury (1826-1827), *Espagne poétique*, a la que recurren, entre otros, Viardot (1835) o Demogeot (1880a). Obra de consulta de la mayor parte de nuestros autores, la colección de Maury contribuye a fijar el canon de la lírica española, incluyendo algunas atribuciones erróneas[132]. Maury no será el único exiliado español que publique obras de carácter historiográfico en lengua francesa: Francisco Piferrer (1845) publica un *Tableau de la littérature espagnole depuis le 12e siècle jusqu'à nos jours* de carácter didáctico; y Pablo Valdemoros y Álvarez (1845), un *Cours gradué de langue espagnole* en el que incluye una selección de fragmentos literarios.

Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1810) publica sus *Lettres sur l'Espagne* el mismo año en que aparece el ensayo atribuido a Malmontet. Con esta colección de artículos que el autor había ido publicando en *L'Espagne littéraire*, un proyecto de publicación periódica circunscrito a 1774, se inicia una larga tradición de obras que tienen por objeto la literatura o la cultura españolas, pero que no se construyen como historias literarias. Hay que recordar, en este sentido, la traducción francesa de las obras de Blaquière (1823) o las *Leçons espagnoles de littérature et de morale* de Victor Rendu (1830). Mención aparte merece el *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes* de Jarry de Mancy (1831), que se convierte en un primer repositorio bibliográfico para el hispanismo francés. Entre los autores más citados en nuestro corpus se encuentran, asimismo, Abel François Villemain (1830), cuyo *Cours de littérature française* incluye un «Tableau de la littérature au Moyen-âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre»; Damas Hinard (1847), autor de un *Discours sur l'histoire et l'esprit du théâtre espagnol* de inspiración schlegeliana; los *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*, de Philarète Chasles (1847);

[132] Es el caso del soneto «A Cristo crucificado», atribuido por el exiliado a santa Teresa de Jesús. La autoría de la escritora sería puesta en duda, como recoge Camp (1958: 41) en su propia historia.

o la *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*, de Gustave Hubbard[133] (1876). En las historias de Bougeault (1876 III: 427-428) y Cappelletti (1882: 169, nota 1) incluyen bibliografías más amplias, con otros autores menos frecuentes a lo largo del corpus.

También en Italia comienzan a aparecer obras de estas características, aunque Cappelletti (1882) no las incluye en su breve historia de la literatura. La reimpresión de la *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI* de Giambatista Conti (1819), cuyo contenido responde a las relaciones que este autor mantuvo con españoles ilustrados como Leandro Fernández de Moratín, demuestra el interés por la lírica española o por la vivencia de un hispanista *avant la lettre*. Esta circunstancia fue objeto de estudio ya en el mismo siglo XIX (Cian, 1896). Fermín de los Reyes Gómez (2010: 171) recoge asimismo una obra didáctica que tiene por título *Lecciones selectas de Literatura Española en prosa y verso, recopiladas para uso de las escuelas*, atribuida a Pedro Parodi (1852). De igual manera, Marco Antonio Canini (1886) publica un *Della lingua spagnuola e della poesia dal secolo XII al XVI inclusivamente: prolusione al corso di spagnuolo alla Scuola Superiore di Commercio*. Las características de la obra de Cappelletti, volcada hacia obras relativamente recientes y prestigiosas, explican que el autor se mantuviera ajeno a esta poco numerosa colección de obras italianas de contenido histórico-literario. La gran eclosión del hispanismo italiano se hará esperar, no obstante, hasta finales del siglo, cuando encontramos los trabajos de autores como Arturo Farinelli, del que hablaremos más adelante.

Como decíamos más arriba, el interés de estas obras es la manera en la que se insertan en el discurso historiográfico. La referencia a estos tipos de trabajos son indicios del desarrollo de un campo académico. Sus ideas, además, servirán para asentar algunos elementos del andamiaje de las historias literarias.

[133] Álvarez Rubio (2007: 277-298) dedica un apartado a la historia de Hubbard en el que destaca su enfoque ideológico. La razón por la que no hemos incluido la obra de Hubbard en nuestro corpus es que, en realidad, no se trata de una historia de la literatura española, sino de una historia que se centra en la contemporaneidad y que dedica al resto de la tradición literaria española una serie de breves apartados (Hubbard, 1876: 4-73) construidos en torno a acontecimientos como el *Cid*, la obra de Santa Teresa o la picaresca.

3.1.4. Los cimientos de la historiografía de la literatura española: canon y periodización

A lo largo de este periodo asistimos a la fijación de dos elementos básicos de toda historia de la literatura: su repertorio de autores y su estructuración interna. Como venimos señalando, en lo que a la cuestión del canon se refiere, hay que destacar la importancia de los trabajos historiográficos españoles del XVIII y de los grandes modelos europeos. Al referirnos al repertorio de autores o al canon propuesto por cada historia de la literatura, no nos estamos refiriendo únicamente a la nómina de escritores que estos trabajos incluyen, sino que también a la valoración y a la jerarquización de estos.

La obra de Malmontet, probablemente la más exigua en cantidad de autores tratados, ofrece una síntesis de las ideas Velázquez (1754) y presenta un primer repertorio en el que se da especial importancia a las manifestaciones literarias medievales –*Cid*, Berceo, etc.– y a autores como Santillana, Juan de Mena, Garcilaso o Cervantes; se critica la tendencia a la artificiosidad estilística de Gracián, Lope o Góngora; y se censura la perversión del gusto dramático por parte de Calderón. Esta primera propuesta, no tan lejana de las que se puede encontrar en las historias europeas que influyen al resto de obras de nuestro corpus, se irá ampliando –incluyendo a Tirso de Molina, por ejemplo– y matizando –variando las ideas acerca de la dupla teatral formada por Calderón y Lope– a lo largo del siglo. Las brevísimas obras de Lefranc y Buron son dos hitos interesantes desde los que describir el cambio: al sintetizar el discurso historiográfico a su mínima expresión, las obras se construyen como esquemas que facilitan la aprehensión de las modificaciones efectuadas en los más de veinte años que las separan. Es interesante señalar cómo el avance de una concepción culturalista de la historia literaria supone el giro hacia un canon mixto (Mainer, 1994: 24): mientras que en Malmontet apenas se presta atención a historiadores o filósofos, a partir de Viardot será común dedicarles amplios apartados a autores como Hernando del Pulgar. Un caso claro de la atención que se presta a obras no literarias cuyo interés recae en su relación con la cultura o la historia españolas es el de Antonio Pérez, secretario de Felipe II, involucrado en el caso de la princesa de Éboli y exiliado a Francia e Inglaterra. A partir del capítulo que le dedica Puibusque (1843 II: 10-27), Pérez se convierte en un autor recurrente en las historias literarias francesas e italianas[134] hasta mediados del siglo XX.

[134] La última historia de nuestro corpus que lo incluye en su repertorio es la de Finardi (1941: 104).

En cuanto a la estructuración de las obras, a lo largo de esta etapa de la historiografía literaria española se estable un modelo que toma un criterio periodológico epocal, sin dimensión analítico-literaria. La división más común establece tres –a veces, cuatro– grandes épocas de la literatura española: la época medieval, la que va desde finales del siglo XV al XVII[135] y el siglo XVIII, en el que rara vez incluye noticias sobre la literatura del XIX. Los criterios que se usan para dividir estas etapas suelen tener carácter histórico –final del reinado de los Reyes Católicos, comienzo de la dinastía borbónica, etc.–. Este esquema se corresponde, por un lado, con una concepción biologicista de la historia literaria –etapa de nacimiento, desarrollo y decadencia–, y con una división tripartita de las influencias extranjeras sobre la literatura española: árabe, en época medieval[136]; italiana, durante los siglos centrales; y francesa, con la dinastía borbónica. Cabe señalar que, dejando a un lado las propuestas de ordenación de la tradición literaria española que se separan decididamente de este modelo –el caso más claro es el de Viardot (1835)–, esta división irá desarrollándose progresivamente a lo largo de este primer periodo, incluyendo, en un primer lugar, criterios genéricos y, posteriormente, destacando autores –Lope, Cervantes, Calderón–.

[135] Este periodo se divide, en ocasiones, en dos: el ciclo de Juan II y el de los tres Felipes.

[136] Ya en Puibusque se tiende a enfatizar la influencia provenzal –mester de juglaría, lírica cortesana– y francesa –mester de clerecía como manifestación literaria de la reforma cluniacense– en la época medieval.

3.2. Análisis del corpus

3.2.1. *Essai sur la littérature espagnole* (1810), de Malmontet

Publicado en 1810, el *Essai sur la littérature espagnole* pasa por ser la primera historia de la literatura española del siglo XIX escrita en Francia. El *Essai* señala el umbral en el que se encuentran el pensamiento histórico-literario ilustrado, del que bebe directamente, y la historiografía decimonónica que, en cierto modo, inaugura en el territorio francés (Álvarez Rubio, 2007: 99-100) abriendo un ciclo que tendría su continuación en la publicación de la historia de Sismondi (1813), y las traducciones de la de Bouterwek y los trabajos de Schlegel (Contreras Jiménez, 2018: 172).

Como han señalado Álvarez Rubio (2007: 99-100, nota 255) y Contreras Jiménez (2018: 171-172), la autoría de la obra es una cuestión polémica[137]. Si bien la mayoría de los estudios la atribuyen a Malmontet o Malmontais, un autor desconocido, el único nombre que aparece en el ensayo es el de Jean-Barthélemy Lecoulteux de Canteleu, político francés del que se conservan intervenciones parlamentarias e indicios de sus relaciones con españoles exiliados como Pablo de Olavide. Aunque en las décadas que siguen a la publicación del ensayo este es considerado una obra anónima, a partir de su inclusión en el *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes* de Jarry de Mancy (1831), en el que junto a la etiqueta «anonyme» (Jarry de Mancy, 1831: 24) aparecen los nombres de Malmontais y de Lecoulteux[138], la atribución de la obra al primero se convierte en la tendencia mayoritaria[139].

El capítulo que Álvarez Rubio (2007: 99-121) dedica a la obra es el estudio más detallado con el que contamos. En este, la autora señala que la publicación del ensayo se produce en el marco de la nueva relación que se establece entre Francia y España en el periodo bonapartista[140] (Álvarez Rubio, 2007: 99-100). En este sentido, el *Essai* pretende

[137] Además de la cuestión de la autoría, los estudios de Álvarez Rubio y Contreras Jiménez incluyen mucha información acerca de las fuentes del *Essai* y de su temprana recepción por parte de revistas y autores especializados (Álvarez Rubio, 2007: 99-100, nota 255; Contreras Jiménez, 2018: 173-174).

[138] El *Atlas* no indica el grado de participación de estos dos autores en el ensayo. No parece atribuirle la autoría, pues aparecen tras considerar la obra como anónima (Contreras Jiménez, 2018: 171-172).

[139] Como obra debida a este autor desconocido aparece en los repertorios de Simón Díaz (1950-1994) y Reyes Gómez (2010: 78). Lo mismo ocurre en la mayoría de los trabajos críticos que citan el *Essai*, como el de Álvarez Rubio (2007). Contreras Jiménez (2018), en cambio, opta por atribuir la edición de la obra a Lecoulteux.

[140] La obra se cierra con un largo párrafo acerca del ascenso al trono de José Bonaparte (Malmontet, 1810: 192-193), al que el autor desea éxito en su proyecto de «rendre à cette nation le rang qu'elle a occupé

dar a conocer y revalorizar las letras españolas (Contreras Jiménez, 2018: 172), propósito que comparte con otras obras publicadas en ese momento como son las *Lettres sur l'Espagne* de Nicolas Bricaire de la Dixmerie (1810)[141], colección de artículos de la que toma algunos elementos.

Concebida como un panorama histórico de la literatura española que pueda servir de material auxiliar a los estudiosos de la lengua castellana, el *Essai* se distancia de las poéticas clasicistas, aunque mantiene rasgos del dirigismo dieciochesco en lo que al enjuiciamiento de la literatura se refiere (Álvarez Rubio, 2017: 100). En palabras del propio autor:

> Pour moi, comme mon intention n'est pas de faire une poétique, mais seulement un tableau historique et rapide de la littérature espagnole, je me renfermerai dans mon plan et ne ferai que ranger les écrivains suivant l'ordre des époques auxquelles ils ont appartenu. J'essayerai seulement de faire connoître, par quelques citations et par de courtes analyses, le caractère de leur talent, afin de diriger le goût et de fixer les idées de ceux qui se livreront à l'étude de leur langue (Malmontet, 1810: 71)

La obra, que cuenta con algo menos de doscientas páginas, se divide en siete capítulos a los que precede una introducción. En este texto a modo de prefacio, el autor recoge algunas de sus ideas principales acerca de la literatura española. Comienza destacando que el conocimiento que los propios españoles tienen de su literatura nacional es limitado[142], y lamentando el influjo que la censura sigue ejerciendo en la literatura española. Malmontet repara en la importancia en el panorama literario europeo de la literatura española de los siglos XVI y XVII (Malmontet, 1810: 2), situación que compara con la de la literatura francesa de su época. A estas ideas le sigue una serie de consideraciones acerca de la diversidad lingüística de la península ibérica (Malmontet, 1810: 3-5) y su historia (Malmontet, 1810: 5-30). A lo largo de estas páginas, el autor presta atención a las manifestaciones literarias no castellanas producidas en la península, desde los poetas latinos, como Séneca y Lucano (Malmontet. 1810: 7-9), hasta el *Tirant*

dans la civilisation européenne» (Malmontet, 1810: 193), deseo que hace extensible a todos sus compatriotas.

[141] Cabe recordar que Bricaire de la Dixmerie fue un reconocido hispanófilo, director de la revista *L'Espagne littéraire*, publicada durante 1774. Su *Lettres* es, en realidad, una colección póstuma de artículos que atienden a cuestiones históricas, políticas y culturales de la España del momento (Álvarez Rubio, 2007: 101; Checa Beltrán, 2012: 122).

[142] «La nation même à qui elle appartient ne possède pas, sur cette matière, des connoissances aussi étendues que l'on devroit naturellement le supposer. Non qu'il n'y ait en Espagne des hommes fort instruits; mais l'instruction y est peu répandue et concentrée dans le cabinet de quelques savant ou l'intérieur de quelques cloîtres» (Malmontet, 1810: 1).

lo Blanch de Martorell, entre muchos otros[143]. A esto hay que añadir unos párrafos finales en los que establece una comparación entre la literatura en lengua portuguesa, que presenta como una tradición mucho más asentada[144], y la española (Malmontet, 1810: 27-30).

El *Essai* se divide en siete capítulos. El primero y más corto de ellos versa sobre el origen y el progreso de la poesía nacional en Castilla (Malmontet, 1810: 31-34). Se trata, en realidad, de un texto introductorio en el que el autor resume las ideas desarrolladas en la introducción y plantea la estructura de la obra. La lengua castellana es presentada como la hegemónica a partir del siglo XII (Malmontet, 1810: 31), recalcando su capacidad de copiar e integrar modelos de otras tradiciones[145] (Malmontet, 1810: 31-33). En cuanto a la estructura interna de su historia, el autor apunta que

> L'histoire de la poésie castillane et des révolutions qu'elle a éprouvées, peut se diviser en quatre époques bien distinctes. La première comprend un espace d'environ trois siècles depuis sa naissance jusqu'au règne de Jean II; la seconde, depuis Jean II jusqu'à Charles V, occupe tout le quinzième siècle; la troisième renferme environ cent cinquante ans, depuis le bel âge de Charles V jusqu'au règne de Philippe IV; la dernière s'étend depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'à nos jours (Malmontet, 1810: 33-34).

El autor del *Essai* se sirve de una periodización epocal, no analítica literariamente (Álvarez Rubio, 2007: 104-105): la literatura española se divide en una sucesión de épocas asimétricas que coinciden ya con reinados, ya con siglos o con otros eventos históricos. Cada una de estas épocas serán tratadas en los capítulos siguientes, cuya nómina completan un apartado monográfico sobre el teatro español (Malmontet, 1810: 147-171), y una miscelánea que lleva por título «Sur la Bibliothèque de l'Escurial, les traductions des classiques grecques, latins et italiens, les Commentateurs et Prosateurs espagnols» (Malmontet, 1810: 172-193).

---

[143] Además de los citados en el texto, en la nómina de autores que Malmontet incluye en este repaso de las literaturas no castellanas peninsulares incluye a los hispanorromanos Cayo Julio Higino, Sextilio Ena, Marcial, Liciano, Canio Rufo, Deciano, Juvenco, Arator, Acilio Severo, Merobaudes, Draconcio, Cyponius, Orencio, o San Ildefonso; las poetas árabes Maria Alphaizuli, Safia, o Aisha; los trovadores catalanes Raimon Vidal de Bezaudun, Guilhem de Berguedan, "Nun de Mataplan"; a Ramon Llull, Ausiàs March y Jaume Roig; otros trovadores como Mola, Arnau, "Narias de Vinyolles", entre otros; o Juan Francisco Andrés de Uztarroz, autor de una suerte de Parnaso de poetas aragoneses.

[144] «La poésie portugaise avoit déjà un caractère dès le temps d'Alfonse, premier roi de Portugal, au douzième siècle» (Malmontet, 1810: 27-28).

[145] «Tel est le fond sur lequel l'abeille castillane recueillit les richesses qu'elle a élaborées et transmises aux races futures» (Malmontet, 1810: 32).

Álvarez Rubio (2007: 104-105) señala ya en su estudio que los *Orígenes de la poesía castellana* de Luis José Velázquez de Velasco (1754) sirven al autor del *Essai* como fuente fundamental. De este texto dieciochesco habría tomado Malmontet su periodización[146], la selección de autores, y buena parte de sus ideas acerca de la literatura española[147]. De hecho, en el análisis de la historia que la autora realiza, se remite constantemente al trabajo de Velázquez (Álvarez Rubio, 2007: 106-120), en el que se adivinan, asimismo, las ideas literarias de autores como Luzán, Nasarre, Montiano, etc (Álvarez Rubio, 2007: 104, nota 268). A estos autores suma Contreras Jiménez (2018) la obra del hispanófilo inglés John Talbot Dillon (1781), que, en opinión del crítico, habría sigo un paso intermedio entre el autor del *Essai* y la obra de Velázquez (Contreras Jiménes, 2018: 176).

Yendo al resto de capítulos del *Essai*, el segundo, «Première époque de la littérature espagnole» (Malmontet, 1810: 35-58), cubre el periodo que va desde los orígenes de la literatura española hasta el reinado de Juan II, que empieza en 1407. Es, en realidad, un capítulo muy breve, pues cuenta con numerosos fragmentos de obras medievales a los que acompañan traducciones del autor. A esto hay que sumar que una parte del capítulo se dedica a cuestiones de versificación española[148] (Malmontet, 1810: 39-46). La nómina de autores y obras de este apartado es bastante magra, pues se limita a los «monuments» de esta época (Malmontet, 1810: 35): el *Cid*, Gonzalo de Berceo, *El libro de Aleixandre*, Alfonso X, don Juan Manuel, el arcipreste de Hita y Pero López de Ayala. Esta idea de lo monumental apunta al carácter esteticista del *Essai*, que tiene la idea de buen gusto clasicista como elemento nuclear. Esta idea se ira perfilando a lo largo

[146] En la obra de Velasco encontramos un capítulo que tiene por título «Origen, progresso, y edades de la poesía castellana en general» (Velasco, 1754: 32-75), que se divide en los siguientes subapartados: «Origen y principo de la Poesía Castellana», «Edades de la Poesía Castellana», «Primera edad», «Segunda edad», «Tercera edad», «Cuarta edad» y «Estado actual de la Poesía Castellana».

[147] Buena parte de las ideas de su introducción y del primer capítulo parten directamente de las que encontramos en la obra de Velázquez. Sirva como ejemplo la idea de que la poesía castellana hereda modelos del resto de manifestaciones literarias peninsulares, que coincide con lo que Velázquez expone en un capítulo llamado «Carácter de cada una de estas Poesías, según lo que de ellas pudo imitar la Castellana» (Velázquez, 1754: 29-31). El grado coincidencia es tal que, a propósito de la influencia de la literatura provenzal, leemos en Velázquez (1754: 30) que esta «no osó levantar el buelo de las disputas, y contiendas amorosas, en que sus Poetas se exercitaban; y esto […] casi la hizo inhabil para lo maravilloso», y en Malmontet (1810: 32), que la poesía trovadoresca se encuentra «toujours resserrée dans la limite des sujets amoureux. Elle suffit à l'expression des pensées tendres et naïves; mais sa foiblesse se fait sentir dès qu'il faut peindre les foudres de Jupiter».

[148] «Mon but, dans cette digression, n'a été que de rendre familières quelques expressions que l'on pourra rencontrer dans la suite de l'ouvrage, et j'en reviens à des circonstances plus intéressantes du premier âge de la littérature espagnole» (Malmontet, 1810: 46).

de los siguientes capítulos: en un primer momento, con arreglo a los modos italianos, y, posteriormente, supeditada al influjo francés. Malmontet se remite a lo largo de este capítulo a trabajos de españoles como el padre Sarmiento (Malmontet, 1810: 49) o Tomás Antonio Sánchez (Malmontet, 1810: 57)[149], menciones que serán recurrentes a lo largo de toda la obra. Cabe señalar que el capítulo acaba con un pasaje en el que el autor hace una reivindicación de la literatura en lengua castellana[150] de la época.

En el capítulo tercero (Malmontet, 1810: 59-71), en el que trata la literatura que va de 1407 hasta el siglo XVI, Malmontet describe el proceso de acercamiento a la literatura italiana. En este sentido, autores como el marqués de Santillana o Juan de Mena se presentan como elementos centrales del canon en la medida en que estos contribuyen a la introducción de Dante, y de otros autores, en la península (Malmontet, 1810: 64). Al final del capítulo, el propio autor apunta que

> En résumant cet aperçu rapide des progrès de la littérature pendant le quinzième siècle, nous voyons que Juan de Mena avoit introduit dans la langue l'élévation du style. Jorge Manrique l'avoit poli, en lui donnant un système de versification plus naturel. Le marquis de Santillana commença à lui faire connoître l'harmonie des italiens; enfin Juan de la Encina prouva qu'elle étoit capable de se plier à tous les tons du drame, en donnant, sur l'art dramatique, des préceptes aussi complets qu'on pouvoit l'espérer alors (Malmontet, 1810: 70).

Los autores son juzgados, por tanto, en virtud de su participación en esta dialéctica con la tradición italiana; dialéctica que pasa por la incorporación y normalización de los modos italianos, como vemos en la cita anterior. Es en este sentido en el que podemos decir que el siglo XV aparece en la obra de Malmontet como un periodo de transición, abordado desde una perspectiva absolutamente finalista, hacia la que, en opinión del autor del *Essai*, es «l'âge d'or de la poésie espagnole et l'époque du rétablissement des Belles-Lettres dans le royaume» (Malmontet, 1810: 72). Tanto es así que el capítulo que dedica a esa tercera época (Malmontet, 1810: 72-124) comienza hablando de las relaciones entre la literatura italiana y la española:

---

[149] La forma en la que el autor se refiere a las obras de estos autores ha permitido a Álvarez Rubio (2007: 100-101, nota 257) hipotetizar que el *Essai* podría ser una obra construida en dos tiempos: gran parte del texto se habría redactado en el tercer tercio del siglo XVIII, cuando se están publicando las obras de los autores citados, mientras que las últimas páginas serían fruto de una escritura más cercana a la fecha de redacción.

[150] «Tout ce que nous avons avancé, prouve que les Espagnols n'étoient point dépourvus de science et d'instruction, à une époque où presque toute l'Europe étoit enveloppée dans les ténèbres de l'ignorance» (Malmontet, 1810: 58).

> Tous les écrivains de l'âge précédent avoient une diction mâle et dure qui perdit un peu de son originalité par l'étude de l'école italienne à laquelle se livrèrent ceux du siècle où nous entrons. Mais comme, par ce commerce avec une muse étrangère, celle de l'Espagne parvint à un meilleur goût et à une expression parfaite, il faut absoudre, en faveur des grâces, les poètes qui eurent le courage de leur sacrifier (Malmontet, 1810: 73).

Lo italiano o italianizante se convierte en el vector del buen gusto –«meilleur goût»– literario, en detrimento de los modos autóctonos (Álvarez Rubio, 2007: 109-110) y de la esencia nacional de la literatura castellana. De hecho, el autor, hablando de Boscán[151] y su papel en este proceso, llegará a oponer «la mediocrité envieuse» de los poetas que se aferran a los modelos nacionales frente a las «beautés de la poésie adoptive» (Malmontet, 1810: 74).

A lo largo de este cuarto capítulo, mucho más largo que los anteriores, el autor hace un repaso más exhaustivo por los principales autores –Boscán, Garcilaso, Íñigo López de Mendoza[152], Herrera, Luis de León, Gil Polo, Jorge de Montemayor, los Argensola, Ercilla, entre otros–, de los que suele dar una noticia biográfica y citar varios pasajes de sus obras, siempre destacando sus interacciones con lo italiano[153]. Un caso particular es el de Cervantes[154]: aunque lo nombra en repetidas ocasiones y lo considera «celui du meilleur des bons esprits» (Malmontet, 1810: 115), apenas dedica espacio a su obra, lo que justifica diciendo que «son caractère, ses aventures, ses ouvrages sont trop connus pour que je puisse, sur ces articles, apprendre rien de nouveau à mes lecteurs» (Malmontet, 1810: 115). El autor excede los límites que marca al principio del capítulo en varias ocasiones, y trata en este apartado a autores como Quevedo, que cree más en consonancia con esta época que con la que sigue (Malmontet, 1810: 111-112). Es en este apartado en el que encontramos tintes culturalistas en el *Essai*, sobre todo en algunos aspectos como la acción de la censura eclesiástica (Malmontet, 1810: 118-120).

---

[151] De quien dice que «eut à combattre de longues habitudes et des préjugés nationaux» (Malmontet, 1810: 74).

[152] Al que atribuye la autoría del *Lazarillo* (Malmontet, 1810: 83-84), como fue costumbre en el hispanismo francés hasta los estudios de Morel-Fatio (Álvarez Rubio, 2007: 109-110, nota 279).

[153] En algunos casos, también con lo francés. Así, hablando de Luis de Granada, dirá que se le puede considerar el Bossuet español (Malmontet, 1810: 115-116).

[154] Aunque Álvarez Rubio (2007: 121) habla de la «reverencia cervantista» de Malmontet, lo cierto es que a lo largo del ensayo apenas sí se dedica espacio a la obra del autor del *Quijote*, el espacio que se dedica a este escritor es bastante reducido. Esto no quita que Cervantes sea utilizado en diversas ocasiones como elemento central y estructurador del canon que el *Essai* propone; antes al contrario, le confiere tal centralidad que cree innecesaria hacerla explícita.

A esta época de esplendor de las Bellas Letras españolas sigue una de declive (Malmontet, 1810: 123-146). En palabras del propio autor:

> Nous avons vu, dans l'époque précédente, l'Italie fournir à l'Espagne des préceptes et des modèles; mais si le bon goût s'etoit formé là plutôt qu'ailleurs, il s'y dénatura de même, et l'Espagne soumise encore à l'influence de l'Italie, participa de la fâcheuse révolution qui s'y étoit opérée. La muse toscane, après s'être élevée au plus haut degré de gloire, commença à déchéoir insensiblement et à perdre ses grâces primitives, quand le Marini et son école affichèrent la prétention de lui en donner de nouvelles. Aux pensées simples, à l'expression naturelle, à l'enthousiasme vrai succédèrent la recherche, les pointes et l'emphase. Les Espagnols, dans l'état d'affoiblissement où nous les avons représentés, n'opposèrent aucune résistance à l'invasion de ce faux goût (Malmontet, 1810: 123).

En este marinismo italiano, antecedente del barroco español, está el origen de esa desviación del gusto[155] hacia formas complejas e intrincadas, de esta decadencia de la literatura castellana. A la cabeza de esta tendencia a la complicación de las formas están Gracián[156], Lope de Vega[157] y Luis de Góngora[158] (Malmontet, 1810: 123-125; Álvarez Rubio, 2007: 112). Esta época de decadencia, a la que apenas presta atención, verá su fin con la casa de Austria, pues, en el siglo XVIII «le bon goût a repris ses droits, et l'on s'apperçoit que quelques rayons de la lumière répandue dans le reste de l'Europe, ont percé à travers les Pyrénées» (Malmontet, 1810: 127). Se trata de la renovación que en la literatura española suponen autores como Mayans y Siscar, Feijoo, el padre Isla, los dos Iriarte o Meléndez Valdés. Malmontet no tiene problema en añadir a esta nómina autores los nombres de Luzán, o de los historiadores Antonio de Solís y Agustín Flórez (Malmontet, 1810: 144-145). La cuarta época de la literatura española según Malmontet es, pues, un periodo bipartito: cuenta con una primera parte de decadencia, común a la literatura italiana; y de una segunda, de resurgimiento bajo la Ilustración. De esta manera,

[155] Malmontet se expresa en términos más rotundos y habla en varias ocasiones de obras que «parvinrent à détruire jusqu'à la trache du bon goût» (Malmontet, 1810: 126).

[156] «Un certain Lorenzo Gracian tenta même de l'établir [el falso gusto] dans toutes les formes, et composa à cet effet un livre intitulé: *De aguzeda y arte de ingenio*» (Malmontet, 1810: 123-124).

[157] «Les uns violèrent toutes les lois du théâtre, et introduisirent sur la scène espagnole cette multitude de vices choquants que rien n'a pu déraciner. Christoval de Virues, Lope de Vega et Montalban, furent les principaux et premiers fauteurs de cette innovation qui trouva, bientôt après, des imitateurs outrés dans les Caldéron, les Salazar, les Candamo, les Zamora» (Malmontet, 1810: 124).

[158] «A leur tête figuroient Luis de Gongora, le comte de Villamena, et quelques autres qui, de concert avec les précédents, contribuèrent de tout leur pouvoir à dénaturer les idées saines et à avilir l'art qu'ils exerçoient» (Malmontet, 1810: 125).

y como venimos diciendo, el enjuiciamiento de la literatura nacional queda supeditado a modelos de procedencia europea, sean italianos o franceses.

El corolario de este razonamiento es que las categorías con las que se juzga la producción literaria en lengua castellana son siempre ajenas a esta tradición. Es en este sentido en el que podemos decir con Álvarez Rubio (2007: 100) que el planteamiento del *Essai* responde a los planteamientos del dirigismo neoclásico, aunque se haya zafado de la estructura conceptual de las poéticas de esta época.

Precisamente en el sexto capítulo (Malmontet, 1810: 147-171), en el que Malmontet traza una historia del teatro español desde sus orígenes hasta Moratín, encontramos una buena muestra de esto. Álvarez Rubio (2007: 114) ha señalado que la cuestión del teatro era central en los debates de los ilustrados a causa de la dimensión social del género[159]. La crítica que Malmontet hace al teatro del XVII a través de la obra de Lope (Malmontet, 1810: 152-161), autor principal de la renovación del teatro español en oposición a un Cervantes que se mantiene fiel a los cánones clásicos, responde al argumentario clasicista que encontramos en los preceptistas franceses, pero también en Luzán, Nasarre y otros autores españoles (Álvarez Rubio, 2007: 115). Si bien el autor del *Essai* adopta el ideario y la terminología de los autores clasicistas, se muestra una apertura a revalorizar la comedia lopesca:

> Souvent il faisoit une comédie en vingt-quatre heures, et ce qu'il y a d'étonnant dans cette rapidité, c'est que les productions qui en sont le fruit sont écrites avec autant de correction et d'élégance que les pièces les plus soignées des autres auteurs du temps. Il est vrai que dans ses compositions dramatiques il ne tenoit nul compte de toutes les règles de l'art et des préceptes des anciens. C'est là le côté foible des auteurs espagnols qui ont écrit pour le théâtre, et le point sur lequel il a été impossible de tempérer le dérèglement de leur esprit (Malmontet, 1810: 157-158).

Algo parecido ocurre con Calderón, a quien acusa de terminar de «pervertir le goût de sa nation» (Malmontet, 1810: 161) a la misma vez que le concede que «quelques-unes de ses pièces peuvent échapper à la censure par le mérite d'un peu plus de décence» (Malmontet, 1810: 161). La conclusión del autor sobre el «vieux théâtre espagnol» (Malmontet, 1810: 164) es que «parmi les défauts dont leur théâtre abonde, il se trouvent souvent des beautés du premier ordre» (Malmontet, 1810: 165). Para llegar a esta idea, el autor se sirve de conceptos que son extraños a la tradición clasicista como la «variété de

[159] Sobre esta cuestión, véase el ya citado trabajo de Pozuelo Yvancos acerca de la configuración del canon teatral español (Pozuelo Yvancos, 2000b). Desde un punto de vista historiográfico ha sido tratado en un reciente artículo por Rodríguez Alonso (2023).

[…] fantaisies» (Malmontet, 1810: 164) del común de los autores, la imaginación que le elogia a Lope (Malmontet, 1810: 159), o la originalidad que sigue marcando el rumbo del drama español en el siglo XVIII (Malmontet, 1810: 166). Las propuestas de autores como Montiano, Iriarte o Moratín, que abogan por una vuelta a los cánones, son presentadas en el *Essai* como tentativas fallidas o poco apreciadas[160], ya que el gusto teatral de los españoles es «exclusivement réservé pour les auteurs fidèles à l'esprit de la vieille école» (Malmontet, 1810: 170).

El último capítulo (Malmontet, 1810: 172-193) es una miscelánea en el que el autor da cuenta de los fondos de la biblioteca del Escorial, de las traducciones de los clásicos al español y de los «commentateurs» (Malmontet, 1810: 173), o glosistas, y los prosistas[161] españoles. En la gran cantidad de comentadores ve Malmontet «le malheur de la littérature espagnole» (Malmontet, 1810: 173). En el capítulo, hace una nómina extensa de traducciones y comentarios, y analiza algunos casos (Malmontet, 1810: 175-181). Cabe señalar que el autor se sorprende de la inexistencia de comentarios al *Quijote* (Malmontet, 1810: 188), hecho al que Malmontet busca justificación en la universalidad y el alcance de la obra de Cervantes. A modo de cierre, el autor anuncia su intención de escribir un segundo volumen sobre la historia de la literatura española[162] que ha intentado defender a lo largo de toda la obra en el que atender los asuntos que no ha podido incluir o tratar adecuadamente en a lo largo del ensayo (Malmontet, 1810: 189-190). Entre estos, cita a los «prosateurs qui ont joint la beauté de l'expression à l'originalité de la pensé» (Malmontet, 1810: 189), los legisladores castellanos, los autores místicos a los que engloba bajo la categoría de «éloquence de la chaire» (Malmontet, 1810: 191), entre otros.

El *Essai* se presenta, así, como un texto cimentado aún en las ideas clasicistas autores y españoles que se citan a lo largo de todo el texto, pero que, dando un paso hacia adelante, muestra una apertura a nuevas formas de valorar y enjuiciar la literatura castellana, como hemos visto en el caso de Lope de Vega. La organización del manual en épocas de la literatura, que no van acompañadas de un trasfondo o una contextualización histórica ni de precisiones de índole literaria –divisiones en periodos, géneros, etc.–,

[160] Algunas de las obras de Moratín, dice Malmontet, sí consiguen el éxito que ameritan (Malmontet, 1810: 169-170).

[161] Aunque los incluye en el título, no hay referencia explícita a estos a lo largo del capítulo.

[162] «La littérature espagnole est une mine féconde, peu connue et peu exploitée encore qui leur promet une foule de jouissances nouvelles. On sera étonné peut-être de trouver autant de productions marquées au coin du bon goût, dans une langue assez généralement regardée comme vouée à l'emphase et à l'hyperbole» (Malmontet, 1810: 189).

apunta a su anclaje en una idea esteticista de la historia literaria en la línea de las poéticas y las historias dieciochescas. En este sentido, el hilo conductor de la obra es más la valoración de los principales monumentos de la literatura española que la disposición cronológica de estos. Tanto es así que en diversos momentos –es el caso de Quevedo, pero también de todo el teatro español, que, directamente, se aísla en un apartado monográfico– se transgrede esta ordenación histórica de los materiales literarios en aras de favorecer sus posiciones.

3.2.2. «Étude sur l'histoire de la littérature espagnole», en *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* (1835), de Louis Viardot

Tras la publicación del *Essai* atribuido a Malmontet (1810), la historia *De la littérature du midi de l'Europe* del suizo Simonde de Sismondi (1813) y la traducción de la historia del alemán Friedrich Bouterwek (1812), el ensayo que Louis Viardot dedica a la historia de la literatura española en su *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* (1835) supone un paso más en el tránsito de la historiografía dieciochesca, clasicista y normativa, hacia los nuevos modos de historiar lo literario que aparecen en los inicios del siglo XIX. Aunque deudor en gran manera de la normatividad ilustrada (Álvarez Rubio, 2007: 201-202), en la obra de Viardot empiezan a asentarse ideas que provienen de los trabajos de Schlegel, como la concepción de la literatura como emanación del espíritu de una nación o *Volksgeist* (Álvarez Rubio, 2007: 202-203), idea en la que encontramos una primera vinculación de la historiografía literaria a la identidad nacional.

Louis Viardot es un *hispanisant* reconocido que cuenta con una gran producción acerca de la cultura hispánica[163]. Entre otras cuestiones, es conocido por su faceta de estudioso de la pintura española (Sangla, 2020)[164]. Álvarez Rubio (2007: 201-202) da

[163] Además de esta obra en la que el autor aborda, en capítulos aislados, las «assemblées nationales» (Viardot, 1835: 1-104), la literatura (Viardot, 1835: 105-310), el teatro (Viardot, 1835: 311-372), y las bellas artes (Viardot, 1835: 373-439); Viardot es conocido por trabajos sobre la historia de España, sus museos y sus pintores.

[164] La obra en la que se engloba la historia de la literatura de Viardot se cierra precisamente con un estudio dedicado a la historia de las Bellas Artes españolas (Viardot, 1835: 373-439). Álvarez Rubio (2007: 202-203) apunta que la reivindicación de Viardot en favor del arte español responde a una polémica en la que participa Bouterwek al minusvalorar la calidad del arte español. El trabajo de Sangla (2020: 124-125) parece indicar que el clima francés era propicio desde principios de siglo a la revalorización de la pintura

cuenta de sus relaciones con autores españoles como Juan María Maury, exiliado liberal autor de una antología de textos traducidos al francés (Maury, 1826-1827); o el conde de Toreno. Viardot es, por tanto, un intelectual bien posicionado en ese incipiente campo de la hispanofilia, que irá ganando en pujanza a partir de los años treinta del siglo XIX[165] (Sangla, 2020: 124). Esto explica que el estudio que dedica a la historia de la literatura española sea traducido a este idioma (Viardot, 1841) y al alemán pocos años después de su publicación en lengua francesa.

La disposición de la obra de Viardot se aleja del modelo de Bouterwek y de los autores dieciochescos. El autor opta por dividir su estudio en cuatro apartados asimétricos: «Histoire de la langue et de la littérature espagnoles jusqu'au XVIe siècle» (Viardot, 1835: 105-167), «Poésie» (Viardot, 1835: 168-216), «Prose» (Viardot, 1835: 217-292), y «Décadence et renaissance» (Viardot, 1835: 292-310). Estos apartados se completan con un capítulo monográfico, fuera ya de la historia de la literatura en sí, que el autor dedica al teatro[166] (Viardot, 1835: 311-372). El esquema narrativo, en cambio, no dista tanto del de sus predecesores, a pesar de esa apertura que señalábamos antes. Como en el caso de Malmontet, el objetivo del estudio de Viardot es dar a conocer la historia y la literatura de una nación «long-temps isolée» (Viardot, 1835: V) por la que los franceses se sienten cada vez más interesados[167]. La ordenación de la obra, así como la cita de Walpole que el autor coloca como paratexto[168], deja ver que la valoración general de la literatura española en Viardot no dista tanto de la que encontrábamos en autores previos.

española, como atestigua la publicación en 1816 del *Dictionnaire des peintres espagnols* de Frédéric Quilliet (1816), entre otras obras monográficas.

[165] En su repaso por las historias de la literatura española en la Francia del XIX, Álvarez Rubio (2007: 187-251) dedica un capítulo específico a las décadas de los treinta y los cuarenta, en el que describe el gran interés del público francés por la literatura española, que dará lugar a una gran cantidad de publicaciones en la prensa francesa del momento. En el caso concreto de Viardot, señala que los trabajos del autor se pueden englobar en la ola de interés que en la Francia decimonónica origina la invasión de los Cien Mil Hijos de san Luis al reino vecino (Álvarez Rubio, 2007: 200-201, nota 510).

[166] «Dans la littérature espagnole, c'est le théâtre qui se présente au premier rang. Mais il mérite une histoire à part; je l'ai jusqu'ici négligée à dessein, et ce sera l'objet du chapitre suivant» (Viardot, 1835: 167).

[167] «On ne connait bien ni son état présente, ni son histoire passée; et pourtant on a plus que le désir de les connaitre, on en sent le besoin. Telle est la raison de ce libre. S'il est court, c'est qu'il m'a paru que, dans ce siècle curieux et agité, le goût du public n'est pas aux livres longs, et que, d'ailleurs, l'Espagne en est à ce point de sa vie historique où des aperçus généraux suffisent à la curiosité des nations étrangères» (Viardot, 1835: V).

[168] «Le mauvais goût qui précède le bon goût est préférable au mauvais goût qui lui succède» (Viardot. 1835: 105). Esta misma cita volverá a aparecer más adelante, a modo de introducción al cuarto apartado de la historia de Viardot (1835: 292), «Décadence et renaissance».

Al igual que esto, el autor del «étude» usará como elemento valorativo la cercanía de la literatura española a modelos foráneos, como veremos.

En el primer apartado, Viardot se remonta a la época romana (Viardot, 1835: 105-110) y a la visigoda (Viardot, 1835: 110-111), que recorre desde un punto de vista más histórico que histórico-literario. Tras este repaso, comienza a tratar la historia de la lengua española y el resto de lenguas peninsulares (Viardot, 1835: 111-116), para lo que se vale de obras de autores como Mayans o Alderete. A estos nombres se añadirán a lo largo del capítulo algunos de los que encontrábamos ya en Malmontet, como Tomás Sánchez, y otros como Nicolás Antonio (Viardot, 1835: 150). Entrando ya en el dominio de lo literario, Viardot defenderá que el nacimiento de la literatura española se produce en el siglo XII a causa de la imitación de la poesía árabe (Viardot, 1835: 116-117). La primera obra de esta literatura incipiente será el poema del *Cid*, que el autor fecha en la segunda mitad de ese siglo (Viardot, 1835: 117). El tratamiento de esta obra, como ha señalado Álvarez Rubio (2007: 204-205), supone una novedad en la historia de Viardot. El autor presenta el poema épico como un «précieux monument littérarie» y como una «épopée nationale» (Viardot. 1835: 118), destaca que su aparición es bastante temprana en el panorama europeo[169] y apunta a la influencia árabe en su composición[170]. El canon de la literatura medieval se completa con la obra de Gonzalo de Berceo (Viardot, 1835: 120-123), del que tiene gran opinión y recoge una buena cantidad de poemas; Juan Lorenzo de Astorga (Viardot, 1835: 123-127), a quien atribuye la autoría del *Libro de Alexandre*; y Alfonso X (Viardot, 1835: 127-133). A lo largo de las páginas que dedica a estos autores, Viardot trata también asuntos como el uso de la lengua romance en los reinos peninsulares, la "literatura" medieval en lengua latina (Viardot, 1835: 125) o la aparición de obras legislativas como el *Fuero Juzgo* en lengua vernácula (Viardot, 1835: 126), que pondrá en relación con Alfonso X el Sabio. La literatura española hasta finales del siglo

[169] «Nulle part une langue formée; nulle part une étincelle d'esprit créateur, une trace d'imagination ou de bon goût. Quelques chroniques en latin barbare formaient toutes les richesses littéraires; l'Italie elle-même sommeillait encore, endormie au bruit des querelles théologiques. Et cependant, un poème apparaît en Espagne, un poème où se découvre, dans les détails, une formation très-avancée du langage, et dans l'ensemble, quelque chose d'homérique, non point par la grandeur de l'exécution, car ce n'est, à vrai dire, qu'une chronique rimée, mais par les proportions de l'œuvre et le choix du sujet» (Viardot, 1835: 117).

[170] La postura arabista de Viardot en estos primeros momentos de su historia literaria ha de ser puesta en relación con una obra que el autor publica algunos años antes de su historia de la literatura, *Essai sur l'histoires des Arabes et des Mores d'Espagne* (Viardot, 1833), en dos volúmenes. Cabe destacar que en esta obra Viardot afirma conocer y haber usado la historia del jesuita Juan Andrés (1782-1799), que no cita explícitamente en su «Étude», y que Álvarez Rubio (2007) no incluye entre sus influencias.

XIII es presentada como adelantada a la del resto de Europa[171], lo que se explica, al menos en parte, por la vecindad con los árabes[172] y por la obra de buenos gobernantes como Fernando III (Viardot, 1835: 134-136).

Sus sucesores, en cambio, trajeron consigo un clima de inestabilidad política que haría que la literatura española se resintiera y cediera su posición predominante en Europa a Italia (Viardot, 1835: 136). De esta época de pérdida de la centralidad, Viardot destaca tan solo al arcipreste de Hita (Viardot, 1835: 137-144), al que pone en relación con la literatura carnavalesca francesa; y a don Juan Manuel (Viardot, 1835: 144-148), el último autor de la primera época de la literatura española que el autor (Viardot, 1835: 149) distingue. La época que inauguran Enrique de Villena (Viardot, 1835: 150-151) y el marqués de Santillana (Viardot, 1835: 150-151), que va del reinado de Juan II al de Carlos I, será caracterizada por esa irrelevancia literaria que señalábamos antes[173]. Los autores que destaca Viardot serán tratados con mucho menos detenimiento que los anteriores. Entre ellos encontramos a Juan de Mena (Viardot, 1835: 151-153); a Juan de la Encina (Viardot, 1835: 153-154); a los cronistas Hernando del Pulgar y Pero López de Ayala (Viardot, 1835: 154-155); y a Antonio de Nebrija (Viardot, 1835: 155).

Tras unas páginas dedicadas al romance como género (Viardot, 1835: 156-164), en el que trata sobre su origen, sus características formales y sus subgéneros (Álvarez Rubio, 2007: 206), comienza el apartado que le dedica a la tercera época de la literatura castellana, que presentará como un momento «de paix domestique et de gloire extérieure» (Viardot, 1835: 164). Al igual que en la primera época, la literatura castellana tuvo como fuente de inspiración principal la literatura árabe peninsular, esta tercera época será también marcada por la imitación «non plus indigène et domestique […], mais cette fois entièrement exotique et étrangère: l'imitation des Italiens» (Viardot, 1835: 165). Boscán, el «Malherbe espagnol» (Viardot, 1835: 166), es destacado como el primer poeta en introducir las formas italianas en España, lo que llevó a un cisma en la poesía nacional: de una parte, los petrarquistas, con Boscán y Garcilaso a la cabeza; de la otra, los que

[171] «Jusqu'à la fin du XIIIe siècle, l'Espagne précéda le reste de l'Europe dans la nouvelle carrière que s'ouvrait la civilisation moderne. II est incontestable qu'en littérature, comme en législation, comme en organisation gouvernementale, elle devança tous les autres peuples» (Viardot, 1835: 134).

[172] «Sans doute, parmi les causés qui valurent ce droit d'aînesse aux lettres espagnoles, il faut placer au premier rang le voisinage et les leçons des Arabes» (Viardot, 1835: 134).

[173] «Les Espagnols, qui donnaient, deux siècles avant, des leçons de langage, de science et de poésie au reste de l'Europe, sont atteints par les Français, devancés par les Italiens, et ne reprendront leur place qu'après les grands succès d'Isabelle et de Charles-Quint, dans ce siècle fertile en beaux génies comme en guerriers célèbres, qu'ils appellent, avec un juste orgueil, leur siècle d'or» (Viardot, 1835: 149).

rechazan a estos, como Cristóbal de Castillejo[174]. La introducción de formas italianas no se limitará a la lírica, sino que «la prose, comme le vers, fut aussi tributaire et copiste de l'Italie» (Viardot, 1835: 166).

Al llegar a esta tercera época, la del *siècle d'or*, Viardot cambia diametralmente su manera de proceder:

> Une fois arrivé au siècle d'or de la littérature espagnole et quand la langue, formée successivement, s'est enfin fixée sous la plume des grands écrivains, quand la prosodie et la grammaire ont leurs règles établies et reconnues, quand tous les genres qu'offrent la poésie et la prose sont également, cultivés, je dois m'arrêter et changer de méthode. Au lieu de procéder historiquement, je dois procéder critiquement, et faire d'une chronique une revue; au lieu de raconter à quels temps, à quels hommes, appartiennent les essais, les découvertes, les progrès de la langue et de la littérature, de monter enfin, par les degrés de la chronologie, d'époque en époque et d'auteur en auteur, je dois, parvenu au sommet, faire halte, étendre la vue, et, suivant la nomenclature des œuvres de l'intelligence, passer des individus aux espèces, et de l'ordre de dates à l'ordre de matières (Viardot, 1835: 167).

Si hasta ahora ha llevado a cabo una narración histórica acerca de los orígenes y el desarrollo de la literatura española, en los dos próximos capítulos, el «Étude» adoptará la forma de lo que el autor llama «revue». Los capítulos que dedica a la poesía y a la narrativa de esta época se dividen en multitud de epígrafes que siguen un criterio genérico. Cada una de las formas estudiadas será acompañada de una antología de autores y obras (Álvarez Rubio, 2007: 207), que van más allá de los límites cronológicos de esta tercera época que el propio autor señala, e incluyen a autores del siglo XVIII.

El capítulo que dedica a la poesía española (Viardot, 1835: 168-216) se divide, así, en poesía didáctica (Viardot, 1835: 168-172), poesía épica (Viardot, 1835: 172-183) y poesía lírica (Viardot, 1835: 183-216). En el primero de estos tres apartados comenta obras de Juan de la Cueva, Tomás de Iriarte, Nicolás Fernández de Moratín, Diego González, Pablo de Céspedes y algunas epístolas de los Argensola, entre otros. Viardot (1835: 168) pondrá en relación estas obras con las de autores europeos como Pope o Boileau. El texto de este género que tiene por más relevante será el *Arte poética* de Martínez de la Rosa (Viardot, 1835: 170-172). En lo que respecta a la épica, el autor del «Étude» es mucho más elogioso. Como en momentos anteriores, Viardot comienza el apartado destacando lo prematuro de la épica española, y su carácter señero respecto del

[174] «Ce ne fut pas toutefois sans quelque résistance qu'ils reçurent en Espagne le droit de bourgeoisie; on appelait, les novateurs des *pétrarquistes*, et Cristoval de Castillejo, chef des accusateurs de ces criminels de lèse-prosodie, leur reprochait d'apporter un schisme dans la poésie nationale, comme Luther dans l'église» (Viardot, 1835:166).

resto de Europa[175], idea que apoya con la opinión de Voltaire, en la *Henriade*, a propósito de estas composiciones (Viardot, 1835: 172-173). De entre las muchas obras que destaca –la *Austríada*, de Jaun Rufo; la *Conquista de la Bética*, de Juan de la Cueva; el *Monserrate*, de Cristóbal de Virués; o las lopianas *Jerusalén Conquistada* y *Circe*–, el texto más cumplido será la *Araucana* de Alonso de Ercilla (Viardot, 1835: 173-179). El paulatino alejamiento de los cánones clasicistas se intuye en el enjuiciamiento de esta obra, cuyas «imperfections» son contrarrestadas por «tant de beautés diverses» que la llevan a ocupar «une place plus élevée dans l'opinion des gens de lettres, et parmi les, grandes œuvres de l'esprit humain» (Viardot, 1873: 177), superando, incluso, a Homero. Encontraremos ideas parecidas al tratar las burlescas *Gatomaquia* y *Mosquea*, de Lope de Vega y José de Villaviciosa (Viardot, 1835: 180-181), a propósito de las que opina que «il est difficile de comprendre qu'un argument si léger ait pu fournir la matière […]; mais l'imagination du poète, singulièrement féconde, a trouvé des ressources pour soutenir aussi long-temps l'action et l'intérêt, et la richesse habituelle de la poésie fait oublier la frivolité du sujet» (Viardot, 1835: 180). Tras estas obras, la poesía épica volverá a cobrar importancia con la producción del duque de Rivas, al que dedica las últimas páginas del apartado (Viardot, 1835: 182-183).

En lo que respecta a la poesía lírica, Viardot (1835: 183) la define como «tout ce qui est poésie sans être poème; tout ce qui s'écrit en vers, depuis l'ode jusqu'au madrigal, en parcourant les divers degrés intermédiaires». El apartado que dedica a este tipo de composiciones se subdivide en géneros líricos: oda y canción (Viardot, 1835: 184-195), égloga (Viardot, 1835: 195-200), sátira (Viardot, 1835: 200-206), letrilla (Viardot, 1835: 206-208), fábula (Viardot, 1835: 208-210), epigrama (Viardot, 1835: 211-212), madrigal (Viardot, 1835: 212-213), y soneto (Viardot, 1835: 213-216). Estas secciones tienen una disposición bastante homogénea: a una descripción del género le sigue la descripción de la productividad de este dentro y fuera de España, una selección de autores y comentarios sobre obras concretas. Entre los autores que destacan en cada uno de estos apartados encontramos a fray Luis de León, «le créateur de l'ode en Espagne» (Viardot, 1835: 185); su discípulo (Viardot, 1835: 187), Fernando de Herrera; el primer autor de églogas, Garcilaso de la Vega (Viardot, 1835: 196); Quevedo y sus sátiras solo comparables a las

[175] «Ces ouvrages, il est vrai, ne sont guère aujourd'hui que des curiosités, plus précieuses par leur âge que par leur mérite, et qu'il faut abandonnera l'archéologie poétique. Mais qu'avait alors le reste du monde ? Quand les littératures modernes eurent pris naissance, l'Espagne, déjà dotée du droit d'aînesse, l'emporta encore par la fécondité» (Viardot, 1835: 172).

de los hermanos Argensola (Viardot, 1835; 202); Góngora en su faceta de autor de composiciones sobre modelos populares (Viardot, 1835: 206-207); o las fábulas de Samaniego y de Iriarte (Viardot, 1835: 208-209). Esta nómina de autores se acompaña de menciones puntuales a muchos otros, como pueden ser Villegas, Lope de Vega, Francisco de la Torre, Meléndez Valdés, Nicolás Fernández Moratín. La descripción de Viardot alcanza, en ocasiones, un alto grado de detalle, como ocurre en el caso de los sonetos cervantinos, por los que dice tener predilección a causa del uso del estrambote (Viardot, 1835: 214-215). Cabe señalar que Viardot (1835: 190, nota 1) se remite al *Parnaso español*, de Manuel José Quintana (1817), y a la antología bilingüe de Juan Maury (1826-1827), *Espagne poétique*, como fuentes de información y obras de consulta.

El capítulo que dedica a la prosa (Viardot, 1835: 217-292) española sigue la misma estructura que el anterior. El autor comienza destacando que, si bien la literatura española dio cabida a todos los géneros poéticos, esto no ocurrió en el dominio de la prosa, en el que hay «des vides que nul n'a eu le dessein de combler; des lacunes que nul n'a tenté de remplir; et les productions intellectuelles qui font le plus juste orgueil des langues étrangères, de la nôtre en particulier, sont précisément celles qui manquent à la langue espagnole» (Viardot, 1835: 217). Es lo que ocurre con el primer apartado de los que jalonan el capítulo. Al hablar de la ausencia de filosofía española (Viardot, 1835: 217-219), en la que no encuentra «point de Descartes ni de Pascal; point de Montesquieu ni de Rousseau; point de Buffon ni de Guvier» (Viardot, 1835: 217-218), explicará esta circunstancia señalando que

> Si l'Espagne n'a ni philosophes ni physiciens, ce n'est point que le climat ou le sol s'y refusassent à les produire; c'est que l'inquisition en a étouffé le germe, c'est qu'elle a mis bon ordre aux indiscrètes révélations de la philosophie et de la physique; cette inquisition, qui prit naissance en même temps que la langue, qui était déjà puissante quand les premiers poètes bégayaient leurs premiers vers traditionnels, qui brûlait les œuvres de Villéna, et qui fermait sans retour par ses bûchers la route qu'avait ouverte Alphonse-le-Savant. Telle est la raison, sans la chercher dans la hauteur habituelle du thermomètre, de l'exception déplorable que présente l'Espagne au milieu des nations policées; tel est l'obstacle invincible et permanent qui l'a jusqu'à présent empêchée d'apporter sa pierre à l'édifice de la science et de la raison (Viardot, 1835: 218-219).

Viardot se siente aún más sorprendido por la ausencia de una literatura religiosa española. En el apartado que dedica a la «éloquence sacrée» (Viardot, 1835: 219-222) comenta la inexistencia de autores de sermones o textos religiosos considerables. Algo parecido ocurre en el apartado sobre lo que el autor llama teología (Viardot, 1835: 222-

226), en el que solo destaca a santa Teresa, hacia la que tiene, no obstante, ideas contradictorias[176]. Luis de León y Luis de Granada serán los dos autores centrales en el canon de la prosa moral española (Viardot, 1835: 226-235). En un segundo plano, pero aún presentados como moralistas, encontramos la obra en prosa de Quevedo y la de Gracián, autores por los que siente menos simpatía[177]. Uno de los apartados más largos de este capítulo es el que dedica a la prosa histórica (Viardot, 1835: 235-257), género que aborda a través de un recorrido histórico por sus principales fases[178], autores y obras. El repertorio de historiadores cubre desde las primeras manifestaciones debidas a Alfonso X o Pero López de Ayala, de las que habló ya en el primer capítulo de la obra; hasta las contemporáneas de Solís o Llorente.

Tras estos géneros de no ficción, Viardot (1835: 257-291) acomete el estudio histórico de la novela española. El autor del «Étude» comienza este apartado apuntando las fuentes de la novela española, que, a su parecer, son dos: la literatura árabe y la novela de caballerías francesa (Viardot, 1835: 257-258). La novela de caballerías será, precisamente, el primer subgénero que tratará. Viardot (1835: 258-259) señalará el *Amadís* como el libro iniciador del género y apuntará a la relación que se establece entre la novela de caballerías y los romances históricos (Viardot, 1835: 259-260). El autor se servirá del escrutinio de don Quijote para establecer el canon de los libros de caballerías (Viardot, 1835: 260-261).

El avance de los reinos cristianos impuso el gusto por lo «moresque» (Viardot, 1835: 261), lo que explica, en opinión del autor, la gran proliferación de novelas con esta temática como el ciclo de los Abencerrajes. Viardot no llega a destacar ningún título, pero

[176] «Ces élancements et ces inspirations ne sont, dans les écrits de la sainte, que des lueurs passagères. Elle dogmatise bien plus qu'elle ne s'épanche; elle expose plus souvent ses opinions théologiques que ses sentiments intimes; elle prend plutôt le ton rogue et doctoral d'une casuiste, que la touchante voix d'une femme qui a compris le pur amour et la pieuse contemplation des anges. Qu'arrive-t-il, à moi du moins ? C'est qu'en voyant Thérèse oublier deux fois son sexe, se faire plus qu'homme, en quelque sorte, et, comme Jésus enfant, disputer avec les docteurs, je prends ses livres en dégoût, moins encore par aversion pour les matières qu'ils traitent, que parce qu'elles l'ont gâtée et perdue pour de meilleures choses» (Viardot 1835: 225-226)

[177] «Malheureusement, comme Quévédo, comme tout satirique, Gracian est souvent sorti de l'histoire générale de l'humanité, où la censure, montrant au doigt, parle à haute et intelligible voix, pour entrer dans les spécialités contemporaines, qu'il faut aborder par des détours, et qu'on ne peut désigner, qu'à travers le voile des allusions. De là viennent l'obscurité et l'apparente insignifiance de quelques parties de son œuvre» (Viardot, 1835: 232).

[178] «Elle fut tradition, d'abord; puis, chronique, c'est-à-dire simple narration des événements. Elle grandit ensuite, et après avoir aimé les contes, comme les enfants, elle prit goût, comme les hommes, à la recherche des causes. Quand elle se fut enhardie à mêler le jugement des faits à leur récit, alors elle s'appela histoire» (Viardot, 1835: 235-236).

apunta a la trascendencia de este modelo de «récit d'événemens supposés où figurent des personnages réels, des lieux connus, des mœurs bien représentées» (Viardot, 1835: 262) en el que encuentra la semilla de la novela histórica *à la* Walter Scott.

A esta modalidad le sigue la novela de costumbres –«roman de mœurs» (Viardot, 1835: 262)–. La obra que inaugura esta nueva categoría será el *Lazarillo*, que Viardot atribuye a Diego Hurtado de Mendoza[179]. El autor resume su contenido y da cuenta del gran éxito de la novela, que fue objeto de censura por parte de la Inquisición y que inauguró un género al que se sumarían autores como Lesage, Vélez de Guevara, Mateo Alemán, Vicente Espinel o Antonio de Solís, cuyas obras comentará. El hilo narrativo vendrá dado por el *Gil Blas* de Lesage, que comparará al resto de obras[180]. Es destacable, asimismo, la relación que el autor establece entre este tipo de novela y la vía que en Francia abre la aparición de *Gargantúa* (Viardot, 1835: 266-267). De esta comparación se deduce que en la definición de esta novela de costumbres se confiere una gran importancia al elemento satírico y crítico, en detrimento del realista.

De este género, Viardot pasa a la figura de Miguel de Cervantes, a la que trata por separado. Tras un repaso por su biografía (Viardot, 1835: 273-275), el autor analiza cada una de sus obras en orden cronológico. Comienza, así, con la *Galatea* (Viardot, 1835: 275), a la que tan solo dedica un párrafo, para pasar a hablar de las *Novelas ejemplares* (Viardot, 1835: 275-277). Viardot recoge la división en novelas serias y jocosas, e incluye en el listado las que Cervantes intercala en la primera parte del *Quijote*. Para terminar con estos textos, se muestra contrario a las traducciones, o adaptaciones, que de *La fuerza de la sangre* y *El coloquio de los perros* realiza Jean-Pierre Claris de Florian (1805), cuyo resultado considera «audacieusement maniées, écourtées et mutilées par un si petit bel-esprit» (Viardot, 1835: 276)[181]. Las páginas que dedica a las dos partes del *Quijote* (Viardot, 1835: 277-282) se centran sobre todo en la génesis de la obra[182] y a dar una idea

[179] En una nota posterior, Viardot (1835: 265, nota 1) hace referencia a la polémica ya existente acerca de la autoría del librito, pero se decanta por la atribución a Mendoza.

[180] «Comme je l'avais annoncé, Lesage avec ses imitations m'a conduit d'un bout à l'autre du cycle littéraire, depuis Mendoza jusqu'à Solis, en passant par Espinel, Aleman et Velez de Guévara» (Viardot, 1835: 273).

[181] Además de estas dos novelas ejemplares, Florian tradujo la *Galatea* y el *Quijote*. Para más información, consúltese el monográfico que Tobias Berneiser (2018) dedicó a las adaptaciones cervantinas de Florian.

[182] Se refiere a la génesis carcelaria del *Quijote* (Viardot, 1835: 278) y especula acerca de los motivos por los que Cervantes habría pasado por prisión o habría velado el lugar en el que vive su protagonista.

de su contenido. Esta "parquedad" es justificada, una vez más, por la universalidad de la obra y la extrema calidad de la obra. En sus propias palabras:

> J'ai fait seulement l'historique du livre de Cervantes, car à quoi bon faire son éloge ? Qui ne l'a lu, qui ne le sait par cœur, qui n'a dit avec Walter Scott que c'est un des chefs-d'œuvre de l'esprit humain? N'a-t-on pas toujours devant les yeux ce Don Quichotte, long, mince et grave, ce Sancho, gros, court et plaisant, et là gouvernante de celui-là, et la femme de celui-ci, et le curé, et le barbier Nicolas, et le bachelier Samson Carrasco, que sais-je ? et tous les personnages de cette histoire, y compris Rossinante et le roussin, autre paire d'inséparables amis? Peut-on avoir oublié comment ce livre est conçu, comment il est exécuté ? Peut-on n'avoir pas admiré la parfaite unité du plan et la prodigieuse diversité des détails ? celte imagination si féconde, si prodigue, qu'elle rassasie la curiosité du plus insatiable lecteur? l'art infini avec lequel se succèdent et s'enlacent les épisodes, qu'anime un intérêt toujours varié, toujours croissant, et que pourtant l'on quitte sans regret pour le plaisir encore plus vif de se retrouver tête à tête avec les deux héros? leur assortiment et leur contrasté à la fois, les sentences du maître, les saillies du valet, une gravité jamais lourde, un badinage jamais futile, une alliance intime et naturelle entre le burlesque et le sublime, le rire et l'émotion, l'amusement et la moralité ? Peut-on enfin n'avoir pas senti les charmes et les beautés de ce langage magnifique, harmonieux, facile, prenant toutes les nuances et tous les tons, de ce style où sont tous les styles, depuis la plus majestueuse éloquence, jusqu'au plus familial comique, et qui a fait dire du livre qu'il était "divinement écrit dans une langue divine »? (Viardot, 1835: 283-284).

Tras hablar de las traducciones al francés de la obra[183], que cifra en cincuenta y una (Viardot, 1835: 285), aborda la última obra de Cervantes, el *Persiles*, que considera «un roman presque aussi extravagant» (Viardot, 1835: 287) que los libros de caballerías. La opinión de Viardot oscila entre la reprobación por la variedad temática y la complicada estructura de la obra, y la fascinación por la obra postrera de Cervantes[184]. La última obra del capítulo sobre prosa será *Fray Gerundio de Campazas*, del padre Isla, al que coloca en la estela del *Quijote* (Viardot, 1835: 289-290).

El cuarto y último capítulo de la historia de Viardot tiene por nombre «Décadence et renaissance» (Viardot, 1835: 292-310) y supone una vuelta al método del primer

[183] Cabe recordar que el propio Viardot será traductor del *Quijote*. De hecho, la traducción de la edición de 1863 que incluye trescientas setenta láminas de Doré corre a cargo de Viardot (Cervantes, 1863). Puibusque (1843, I: 530) se referirá ya al autor del «Étude» como uno de los traductores de las *Novelas ejemplares*.

[184] «Le *Persilès* est plus correct et plus châtié que le *Don Quichotte* même. C'est un modèle achevé de style; c'est le livre le plus classique de l'Espagne. On pourrait le comparer à un palais tout bâti de marbre et de bois de cèdre, mais sans ordonnance, sans harmonie, n'ayant ni fondement qui l'asseye, ni fronton qui le couronne, ni toit qui l'abrite, et n'offrant, à vrai dire, au lieu d'une œuvre architecturale, qu'un amas de précieux matériaux. Quand on voit le sujet du libre et le nom de l'auteur, la préférence qu'il lui donnait sur tous ses ouvrages, et les éminentes qualités qu'il y a si follement dépensées, on est en droit de dire que le Persilès est une des grandes aberrations de l'esprit humain» (Viardot, 1835: 288).

capítulo. De vuelta de la «revue» que suponen los apartados dedicados a la poesía y a la prosa, Viardot se propone con este epígrafe «renouer le fil historique […] et de continuer le récit des faits littéraires» (Viardot, 1835: 292). Es aquí donde reaparece la cita de Walpole que encontramos como paratexto, y que sirve para caracterizar esta tercera época de la literatura española como un periodo de decadencia literaria[185]. La idea de decadencia que encontramos en Viardot procede de la obra de Désiré Nisard, historiador de la literatura francesa y autor de una historia de la poesía latina decadente (Nisard, 1834).

Los principales vectores de la decadencia poética española serán Luis de Góngora y la escuela culteranista (Viardot, 1835: 294), cuya técnica poética resume a tres procesos: abuso de neologismos, uso indiscriminado de inversiones y abuso de la metáfora y otras figuras retóricas. En palabras de Viardot (1835: 295), «le *cultéranisme* sentait l'hérésie littéraire, et détruisait l'orthodoxie de la tradition». La hegemonía de esta escuela contó con la oposición de poetas como Gracián, Quevedo, Jáuregui o Lope. El autor del «Étude» toma a este como ejemplo de la pujanza de esta forma de hacer poesía, pues en obras como la *Circe* –«aussi barbare que le *Polyphême* de Gongora» (Viardot, 1835: 298)– se observa el influjo culterano (Viardot, 1835: 297-298). Otro tanto ocurre con la prosa y el teatro de la época, del que destaca a Calderón (Viardot, 1835: 298).

Viardot (1835: 303-304) pone en relación la decadencia de la literatura y de la nación española en el plano político –«Par une suite de cette commune destinée, la décadence vint à la fois dans les lettres et dans l'état. Le goût s'était dépravé tandis que le pouvoir s'énervait» (Viardot, 1835: 304)–. El panorama es tan desolador que Viardot destaca a un único autor de toda esta época de hegemonía culterana: Antonio de Solís (Viardot, 1835: 304-306). A esta «mort apparente» (Viardot, 1835: 306) de las letras españolas seguirá una «seconde vie» de la mano del influjo francés que introducen los monarcas de la casa de Borbón. Autores como Luzán, Meléndez Valdés, Montiano, Moratín o Cadalso, entre otros, suponen un intento de «rouvrir une route si long-temps abandonnée» (Viardot, 1835: 307), la de la simplicidad y la razón. Este progreso de la

[185] «La décadence littéraire, plus prompte en Espagne qu'en nul autre pays, y naquit des mêmes causes que toutes les décadences littéraires : l'ennui du simple et du connu, le désir du nouveau, fût-il pire, cette passion aventureuse pour les découvertes et les conquêtes de tous genres, les qualités poussées à l'excès comme les défauts, la dépravation du goût, la contagion de l'exemple, le pouvoir de la mode, les exigences croissantes de l'esprit, qui se blase comme les sens, dont les caprices vont jusqu'au délire et la débauche jusqu'aux déportemens; enfin, chez le public, sa mobilité naturelle, et chez les écrivains, la facilité de leurs succès» (Viardot, 1835: 293).

literatura española es aún visible cien años después, en la contemporaneidad del autor, como apunta con las últimas palabras de su estudio:

> L'agriculture, l'industrie, l'administration, les finances, les lois, les mœurs, tout doit gagner à leur absence forcée, suivie d'un retour triomphant, et la nation entière profiterai cette école ouverte à quelques-uns par l'adversité. La littérature aussi verra grandir son domaine et son rang. Qu'on appelle tous les hommes qui continuent maintenant avec quelque éclat l'œuvre encore si récente de la renaissance littéraire, Argûellès, Quintana, Gallegos, Prias, Gallardo, Martinez de la Rosa, Angel Saavedra, Truéba, Toréno; tous ont écrit dans les loisirs que leur faisait la disgrâce du pouvoir; presque tous, sur la terre de l'exil. L'Espagne est à jamais délivrée delà double tyrannie qui l'étouffait, l'absolutisme ayant péri comme l'inquisition; la science étrangère y pénètre et s'y répand; l'intelligence a repris son travail interrompu; la pensée, demi-livre, s'éveille, se reconnaît, comprend son droit, sent sa force, et marche à ses conquêtes. Encore quelques efforts, quelques progrès, quelques victoires, et l'Espagne, si la même loi commune continue de présider à toutes ses destinées, retrouvera la gloire littéraire, avec la puissance et la liberté (Viardot, 1835: 309-310).

La historia de Viardot es complementada con un «Étude sur l'histoire du théâtre espagnol» (Viardot, 1835: 311-372) cuyo planteamiento sigue las líneas generales expuestas en el texto anterior. Viardot aborda la cuestión del origen del teatro en España (Viardot, 1835: 311-315), que explica a través de los trovadores medievales y las celebraciones religiosas, como ocurrió en el resto de Europa. En este sentido, destaca composiciones como los misterios (Viardot, 1835: 315), y, posteriormente, los autos sacramentales (Viardot, 1835: 317). Los primeros textos del teatro español serán una obra perdida del marqués de Villena, dedicada a la coronación de Fernando I de Aragón, y la *Comedieta de Ponza*, del marqués de Santillana (Viardot, 1835: 320-321). En territorio castellano será Juan de la Encina el primer autor teatral (Viardot, 1835: 321).

A partir del siglo XV, el autor va listando autores y obras relevantes para el teatro español. Así, encontramos la *Celestina*, cuyo inicio atribuye a Rodrigo de Cota mientras que el resto del texto sería de Fernando de Rojas (Viardot, 1835: 322-323); Torres Naharro (Viardot, 1835: 323-324); o Cristóbal de Castillejo (Viardot, 1835: 325). Todos estos autores, dice Viardot (1835: 326), han sido obviados por historiadores y críticos como Schlegel, Bouterwek o Sismondi, que fechan el origen del teatro español en el siglo XVI, con Lope de Rueda (Viardot, 1835: 326-328). Viardot hace mención específica al corral de comedia como espacio escénico por excelencia del teatro áureo español (Viardot, 1835: 328-329).

El teatro cervantino (Viardot, 1835: 329-331), que se creyó perdido, es considerado mucho peor que el resto de las producciones del autor del *Quijote*[186], y como un ejemplo de seguimiento infructuoso de los cánones clásicos. Frente a esto, Viardot apunta a un grupo de autores que se oponen a los «rigides observateurs des préceptes d'Aristote» (Viardot, 1835: 333). El primero de ellos será Juan de la Cueva, pero el autor principal de esta tendencia será Lope de Vega (Viardot, 1835: 335-339). Centro indiscutible del canon teatral de Viardot, el autor considerará a Lope el fundador del teatro moderno (Viardot, 1835: 338) al mismo nivel que Shakespeare. El autor del «Étude» dará cuenta de su vasta producción y de la escuela que funda, en la que incluye a Mira de Amescua, Guillén de Castro o Vélez de Guevara. El rival principal de Lope será Calderón (Viardot, 1835: 339-343), al que, si bien había criticado con dureza a lo largo de su historia, presenta de una forma muy positiva como autor teatral. Viardot se ufana de ser el primero en trata la obra de Tirso de Molina (Viardot, 1835: 343-344), del que destaca el *Don Gil*. A esta brillante época del teatro español le sigue un periodo más mediocre que se acompasa a la decadencia política española (Viardot, 1835: 345-347). Como ocurría en el último apartado de la historia de la literatura, el único autor al que Viardot considera digno de mención será Antonio de Solís (Viardot, 1835: 347-348).

Más interesantes que este «précis rapide de l'histoire du théâtre espagnol» (Viardot, 1835: 348) son las dos reflexiones generales sobre el teatro español que Viardot lleva a cabo. La primera de ellas es que la época de mayor esplendor del teatro castellano coincide con el inicio de la decadencia de la literatura de esta nación, lo que acabó lastrando la producción de este género (Viardot, 1835: 348-349). En segundo lugar, Viardot opina que el teatro español se apartó muy rápidamente de los preceptos clásicos y de la utilidad, para decantarse por el divertimento, lo escandaloso y la inmoralidad (Viardot, 1835: 349-351). Tras estas consideraciones, el autor da una lista de seis dramaturgos a los que considera los grandes maestros del teatro español –Torres Naharro, Lope de Vega, Calderón, Moreto, Tirso de Molina y Solís (Viardot, 1835: 351)– y proporciona una nómina de las mejores obras de cada uno de ellos, y de algún escritor más (Viardot, 1835: 351-352, nota 1).

[186] «Malheureusement pour sa renommée dramatique, deux d'entre elles furent retrouvées: la *Numancia* et *Los Tratos de Argel*. Ces pièces sont loin de répondre aux regrets qu'elles avaient excités, et la réputation de leur auteur aurait assurément gagné à ce qu'on ne les connût que par le jugement qu'il en porte» (Viardot, 1835: 330-331).

Viardot retoma *da capo* la narración histórica para dar cuenta de la evolución de la tragedia, que no había incluido en esta primera parte. Para ello hará un repaso por distintas representaciones de obras clásicas y españolas, entre las que incluye producciones de los Argensola, Cervantes o el propio Lope (Viardot, 1835: 352-360). La conclusión es que el teatro español tiene un pobre repertorio trágico (Viardot, 1835: 360), por lo demás bastante inacabado formalmente. El desarrollo de este género mejora con las imitaciones dieciochescas de la tragedia francesa de manos de Montiano, Moratín o Cadalso (Viardot, 1835: 360-362). El resto del capítulo abordará las relaciones del teatro español con el francés y con otras tradiciones europeas (Viardot, 1835: 363- 372).

La completa historia de Viardot se nos presenta, por tanto, como un paso más en el proceso iniciado por Malmontet con su ensayo. La preceptiva neoclásica es abandonada en muchas ocasiones, como hemos podido ver, aunque sigue aflorando en cuestiones claves como la crítica al culteranismo o al desarrollo de la tragedia. En cuanto a la estructura de la obra, hemos podido comprobar que es bastante irregular, y que no sigue un criterio periodológico claro. Como decíamos al inicio del apartado, Viardot es un autor asentado en el campo del incipiente hispanismo francés, lo que demuestra con sus amplios conocimientos de la literatura crítica sobre la literatura española, que plasma a través de numerosas referencias a autores españoles, franceses, italianos y alemanes. Hay dos cuestiones que cabe destacar del «Étude» de Viardot. Por un lado, como señalábamos *supra*, la narración de Viardot responde a un modelo pendular por el que las épocas de mayor calidad literaria son sucedidas por momentos de decadencia, y viceversa. Lo interesante de esto es que este esquema coincide con el de la influencia de modelos extranjeros sobre la literatura española. El caso del culteranismo es, probablemente, el más claro: a propósito de los autores de esta tendencia dirá que «les novateurs répliquèrent qu'ils n'étaient ni Grecs, ni Romains, mais Espagnols» (Viardot, 1835: 295). El proceso de naturalización y asimilación de los modelos extranjeros es lo que parece llevar a la literatura española a su decadencia. En relación con esta dicotomía, tan productiva, como hemos podido ver anteriormente, de lo genuino y lo foráneo (Pozuelo Yvancos, 2000b), hay que resaltar el papel que Viardot confiere a la literatura española en el panorama europeo. Las continuas referencias a la literatura francesa, italiana o inglesa, que en cierto modo responden a los planteamientos de Sismondi (1813) y anticipan los de historiadores posteriores como Puibusque (1843) o Buron (1867), responden a un proyecto nacional francés y europeo, sobre el que el autor indica se pronuncia ya en el prólogo del libro:

> On dirait qu'entre les deux grands principes qui divisent l'Europe centrale et l'Europe du nord en deux coalitions à peu près d'égales forces, l'Espagne doive par son poids, si léger qu'il puisse être, faire pencher la balance, et qu'elle soit une espèce de terrain neutre où ces deux principes se livrent les première escarmouche avant d'engager la bataille rangée qui décidera de l'avenir du monde (Viardot, 1835: V)

3.2.3. «Littérature espagnole» en *Histoire élémentaire et critique de la Littérature* (1843), de Émile Lefranc

A diferencia de las de los autores anteriores, la historia de la literatura española de Émile Lefranc (1843) no cuenta con un apartado propio en la monografía de Álvarez Rubio (2007) sobre las historias francesas. En opinión de la autora, la obra de Lefranc no es sino un ensamblado de ideas y fragmentos de otras historias, entre las que incluye la traducción francesa de Bouterwek (1812) o la historia del suizo Sismondi (1813). La gran importancia de estos textos en su obra es reconocida por el propio Lefranc en el inicio del libro, en el que el autor suma a los trabajos señalados por Álvarez Rubio (2007: 230-231) la *Biblioteca española*, de Nicolás Antonio; la *Historia literaria de España*, de los padres Rodríguez Mohedano (1766-1791); el *Teatro español*, de Villanueva; el *Essai*, que atribuye a Lecoulteulx y Malmontais (Malmontet, 1812); la *Espagne Poétique*, de Juan Maury (1826-1827); así como obras francesas de Ladvocat, Depping y Abel Hugo, y trabajos de Schlegel (Lefranc, 1843: vi-vii). El rechazo de Álvarez Rubio se debe a que el autor habría sistematizado pasajes de este abanico de obras para crear su propia historia. Como hemos visto anteriormente, esta situación no es extraña en el género de las historias literarias. De hecho, algunos de los textos de nuestro corpus ser sirven de biografías únicamente conformadas por otras historias literarias, como es el caso de la de Cappelletti (1882), la de Boari (1913), la de Finardi (1941) o la de Larrieu y Thomas (1952)[187]. Es lo que ocurre, en realidad, con el *Essai* de Malmontet (1813), que toma fragmentos y elementos de otras obras como el opúsculo de Velázquez (1754) o las cartas de Dillon (1781), como han señalado, respectivamente, la propia Álvarez Rubio (2007: 104-105) y Contreras Jiménez (2008). Es por esto por lo que consideramos que lo adecuado es tratarla como al resto de historias.

Al igual que hiciera Sismondi (1813), Lefranc incluye su historia de la literatura española en un volumen en el que trata las literaturas del *midi* de Europa –la italiana, la

[187] Véanse los apartados 3.2.9, 4.2.1, 4.2.7 y 5.2.2.

española y la portuguesa–[188]. La composición de la obra se debe al desarrollo de los estudios universitarios de lenguas extranjeras (Lefranc, 1943: v). La historia de Lefranc se concibe, por tanto, como un material auxiliar para los estudiantes universitarios y los interesados por las historias de estas literaturas (Álvarez Rubio, 2007: 230-231). En este sentido, cabe poner en relación la obra de Lefranc con otras que se publican en este mismo periodo, como el *Atlas*, de Jarry de Mancy (1831), o el «Tableau historique de la littérature espagnole, en Europe et en Amérique», de Ferdinand Denis (Álvarez Rubio, 2007: 229-230); todas ellas con un marcado carácter pedagógico.

La «Littérature espagnole» de Lefranc se divide en tres periodos o épocas: el que va desde la invasión árabe hasta el fin del reinado de los reyes católicos (Lefranc, 1843: 305-340); el periodo de reinado de la casa de Austria[189] (Lefranc, 1843: 340-439); y, por último, la etapa que va desde la llegada al trono de los Borbones hasta la contemporaneidad del autor (Lefranc, 1843: 439-466). A diferencia de las obras de Malmontet y Viardot, la historia de Lefranc se divide en secciones y apartados claramente indicados y que van precedidos de resúmenes de su contenido, que se estructuran en párrafos. Los criterios de estos apartados van de lo puramente literario –géneros, autores– a lo histórico –siglos, periodos de tiempo–, pasando por soluciones intermedias. En ocasiones, un mismo apartado se divide en *articles*, que presentan a su vez división en párrafos. La obra se acompaña de un índice detallado, así como de un índice alfabético, que facilitan la consulta puntual de datos. Si bien en el plano del contenido la obra no presenta cambios considerables[190], esta disposición supone un claro cambio de paradigma respecto de sus antecesoras.

El primer capítulo de la obra (Lefranc, 1843: 305-340) comienza, como es costumbre, con un apartado dedicado al origen de la lengua y la literatura españolas (Lefranc, 1843: 306-310), en el que se da cuenta, además, de la variedad de lenguas y dialectos de la península Ibérica. A este aparto le sigue uno dedicado a las primeras manifestaciones literarias (Lefranc, 1843: 310-312) en el que Lefranc hace un repaso por los modelos principales de la poesía popular castellana: las redondillas, los romances y

[188] La obra completa se publica entre 1838 y 1844, e incluye volúmenes dedicados a la literatura latina, francesa y del norte de Europa –alemana, eslava, escandinava, neerlandesa e inglesa–. Aunque estos distintos tomos aparecen bajo el mismo título, no se indica en ellos el número de tomo o volumen. Es por ello por lo que hemos optado por citar como un volumen exento el que dedica a las literaturas meridionales.

[189] La mayor parte de este periodo, apunta el autor (Lefranc, 1843: 305), se conoce con el nombre del periodo «des trois Philippes», terminología que puede provenir de la historia de Sismondi (1813, III: 529).

[190] Como decíamos con Álvarez Rubio (2007: 230-231), la inmensa mayoría de la obra es copiada literalmente de las historias de Sismondi (1813) o de Bouterwek (1812).

las coplas. También expondrá brevemente los tipos de metro y rima usados en la poesía primitiva en lengua española. Como colofón, sitúa un párrafo que extrae de Bouterwek (1812, I: 81-82) acerca de la falta de popularidad del soneto, forma que ya se conocía en Castilla antes del momento de influencia de la literatura italiana. Entre los primeros monumentos de la poesía española (Lefranc, 1843: 312-318) coloca el *Cid* y su ciclo de romances; el *Libro de Aleixandre*, que atribuye a Juan Lorenzo Segura; la obra de Gonzalo de Berceo; a Alfonso X; y las crónicas e historias que darían paso a los libros de caballerías. Uno de los pocos pasajes que el autor no extrae literalmente de Bouterwek o Sismondi es uno de los párrafos de este apartado, en los que destaca el eminente carácter nacional de esta literatura tan temprana[191]. El siguiente apartado versa sobre la novela de caballerías (Lefranc, 1843: 319-320), de las que solo destaca el *Amadís*; y sobre los romances (Lefranc, 1843: 321-324), que divide en históricos, bíblicos y líricos. En este apartado incluye también a Santo Rabby, para lo que recurre al ensayo de Villemain.

Este primer capítulo se cierra con dos apartados dedicados a los siglos XIV y XV. Del primero de estos (Lefranc, 1843: 324-327) destaca a una nómina reducida de autores: Ausias March, Alfonso XI, don Juan Manuel y Pedro López de Ayala[192]. El apartado dedicado al siglo XV (Lefranc, 1843: 327-340) se divide en cuatro artículos. El primero tiene por objeto los poetas (Lefranc, 1843: 327-331) de la época, entre los que destacan Enrique de Villena, el marqués de Santillana, Juan de Mena, Pérez de Guzmán, Rodríguez del Padrón, Alonso de Santa María, Gómez Manrique y Jorge Manrique. A este subapartado le sigue uno dedicado al *Cancionero general* (Lefranc, 1843: 331-333), y otro en el que trata las formas de la poesía lírica española (Lefranc, 1843: 333-335). El cuarto artículo supone una novedad en nuestro corpus, pues tiene como tema el nacimiento del teatro (Lefranc, 1843: 336-338), que se integra por primera vez en el decurso de la narración histórica. Se trata de un epígrafe muy corto en el que el autor aborda las características de este primer teatro y las cuatro posibles primeras obras dramáticas en lengua española: los misterios eucarísticos, las coplas de *Mingo Revulgo*, las églogas de Juan del Encina y la *Celestina*, cuyo inicio anónimo atribuye a Juan de

[191] «Quelques traits distinctifs marquent la poésie espagnole à sa naissance. Le premier, c'est un amour de la patrie, plus animé que chez les autres peuples du même temps. Ce besoin qu'avait l'Espagnol de regagner pied à pied sa terre natale, cette présence assidue de l'ennemi, cette croisade permanente pendant cinq siècles, c'étaient là des aiguillons qui devaient exciter l'amour du pays jusqu'au fanatisme» (Lefranc, 1843: 317-318).

[192] Lefranc (1843: 326) afirma, equivocadamente, que el lugar de nacimiento de este autor es Murcia. Esta equivocación delata que se trata, una vez más, de un fragmento extraído directamente de otra historia literaria, en esta ocasión, la de Sismondi (1813, III: 215), quien incurre originalmente en este error.

Mersa o Rodrigo de Cota. El último apartado es el que dedica a los prosadores e historiadores del XV (Lefranc, 1843: 338-340), un apartado misceláneo en el que va de la obra de Díez de Gámez a la de Nebrija, pasando por Hernando del Pulgar o González de Clavijo.

El segundo capítulo, el más largo de los tres (Lefranc, 1843: 340-439), se divide en dos secciones, una para cada siglo tratado. La primera de estas, dedicada al XVI (Lefranc, 1843: 342-382), se divide en cinco apartados que, a excepción del segundo, tratan sendos géneros literarios. El primero de ellos es el dedicado a los poetas clásicos (Lefranc, 1843: 342-358), a saber, Boscán, Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Fernando de Herrera y Luis de León. Los párrafos dedicados a los dos primeros permiten al autor introducir el cambio de paradigma que la influencia italiana supone para la poesía española. Aunque se trata de un apartado dedicado a la poesía, tratará también las otras producciones de los autores señalados. Así, al llegar a Diego Hurtado de Mendoza, abordará el análisis del *Lazarillo* y de la literatura picaresca (Lefranc, 1843: 350-352). El segundo apartado está dedicado a la influencia de la poesía portuguesa en la española a lo largo de este siglo (Lefranc, 1843: 358-363). Se refiere con esto, sobre todo, al desarrollo del género pastoral, en el que intervienen autores como Sa de Miranda o Jorge de Montemayor. Otros nombres que el autore incluye en este apartado son los de Gutierre de Cetina, Gil Polo o Cristóbal de Castillejo, aunque la relación de estos con Portugal sea muy ligera o, incluso, inexistente.

Un tercer apartado cubre el género épico (Lefranc, 1843: 363-368), en cuyo centro se encuentra la *Araucana* de Ercilla, a propósito de la que encontramos las ideas que Voltaire vierte en su *Henriade*. Pasando al apartado dedicado al teatro (Lefranc, 1843: 368-374), el autor retoma la historia en el punto en que la dejó en el capítulo anterior, y da cuenta de la evolución del género dramático desde inicios del XVI. Lefranc toma de Bouterwek (1812, I: 328-342) la división en cuatro partidos o escuelas: la de los eruditos, la de los moralistas, la de Torres Naharro y la escuela popular. Por último, el apartado que dedica a la prosa (Lefranc, 1843: 374-378) se divide en tres secciones. La primera, que lleva por título «Littérature Mêlée» (Lefranc, 1843: 374-376), es un apartado misceláneo en el que recoge a autores y obras de difícil clasificación, como pueden ser Pérez de Oliva y su *Diálogo sobre la dignidad del hombre*, o los trabajos del Brocense. Un segundo artículo trata la literatura eclesiástica o doctrinal (Lefranc, 1843: 377-378), con párrafos muy breves dedicados a santa Teresa, san Juan de la Cruz o Luis de Molina.

Por último, encontramos un *article* en el que aborda la prosa histórica (Lefranc, 1843: 379-381).

La segunda sección de este tercer apartado cubre la producción literaria del siglo XVII (Lefranc, 1843: 382-439). El primer apartado tiene por objeto las formas narrativas de este periodo: novelas, cuentos, novelas cortas, etc. (Lefranc, 1843: 342-358). El autor da cuenta de los distintos géneros que se cultivan en este momento, entre los que destaca la novela de caballerías, la picaresca[193] y las colecciones de cuentos o historias cortas. El elemento central de este apartado es Miguel de Cervantes, a quien dedica distintos párrafos (Lefranc, 1843: 384-392). El de Cervantes es uno de los pocos epígrafes en el que el autor no se limita a incorporar elementos extraídos de otra historia, sino que hace una suerte de panorama y combina lo que a propósito del autor del *Quijote* dicen Bouterwek y Sismondi. El corpus cervantino es presentado casi al completo, con la única excepción de su teatro, que será con lo que abra el siguiente apartado.

Aunque dedicado al género dramático (Lefranc, 1843: 392-404), este segundo apartado es copado por la figura de Lope, a cuya producción teatral dedica la práctica totalidad. Lefranc se hace eco de la polémica teatral entre Cervantes y Lope, refiere la vida de este último y lleva a cabo una clasificación de su inmensa producción teatral para la que sigue, como en el caso del autor anterior, más de un manual de referencia. Además de la dramaturgia de Lope, el autor tratará aquí su producción narrativa y lírica. Los únicos otros autores que incluye en el apartado serán Cristóbal de Virués, Pérez de Montalbán y Guillén de Castro. El resto de los autores, con Calderón a la cabeza, serán tratados en otro apartado, el sexto de esta sección (Lefranc, 1843: 424-433), de nombre idéntico a este. Esta división del teatro en dos epígrafes no se debe a que la valoración de los autores que incluye en cada uno de ellos sea negativa o positiva. Aunque el autor parece preferir a Calderón[194], en la línea de Bouterwek, la valoración de ambos dramaturgos, y de sus escuelas, es positiva. La nómina de autores que incluye este

[193] A la que se refiere como «roman de fripons» (Lefranc, 1843: 383).

[194] «Il serait difficile de décider lequel de Lope ou de Caldéron eut au plus haut degré le mérite de l'invention. Lope, à parler rigoureusement, n'a pas créé le genre de ses pièces; et dans les combinaisons d'intrigues, dans les imbroglios, dans les situations attachantes, Caldéron n'est pas moins inventif que son devancier. En général, les conceptions de Lope sont peut-être plus hardies, mais elles sont aussi plus grossières; et sous le rapport de l'art comme du goût, soit dans le plan, soit dans l'exécution, soit surtout dans le style, on peut dire que Caldéron, s'il n'a pas créé un nouveau genre de comédie, a du moins donné à la comédie espagnole toute la perfection dont elle était susceptible, sans en altérer la nature. Cette délicatesse de goût imprime de la dignité à ses pièces héroïques; dans ses comédies d'intrigue, elle se fait reconnaître au dessin plus fini des caractères généraux, qui, depuis l'origine du théâtre espagnol, y tiennent la place des caractères particuliers» (Lefranc, 1843: 425).

apartado está compuesta por Moreto, Juan de Hoz, Tirso de Molina[195], Francisco de Rojas, Salazar y Torres y Mira de Amescua. No será hasta acabado este repaso por el repertorio de autores dramáticos del XVII que Lefranc hable de la decadencia del teatro español:

> Les Espagnols doivent s'accuser eux-mêmes d'une décadence aussi rapide, d'un oubli aussi absolu. Loin de se perfectionner, loin d'avancer dans la carrière où ils étaient entrés avec gloire, ils n'ont plus su que se copier eux-mêmes, repasser mille fois sur leurs propres traces, sans rien ajouter à l'art dont ils auraient pu être les créateurs, sans introduire aucune variété dans les genres. Ils avaient vu deux hommes de génie achever leurs comédies en peu de jours, presque en peu d'heures; et dès lors ils se sont crus obligés d'imiter avant tout leur rapidité, ils se sont interdit l'étude et la correction non moins scrupuleusement qu'un auteur dramatique se les prescrivait naguère en France (Lefranc, 1843: 432).

Volviendo al orden de apartados, el tercero de esta sección traza la historia de la poesía lírica, didáctica y bucólica (Lefranc, 1943: 404-410), aunque no se limita a estos géneros, pues trata también la producción dramática de los Argensola, por ejemplo. De hecho, estos dos hermanos son los autores que más atención reciben por parte de Lefranc. El apartado siguiente, al que titula «L'école marinesque d'Espagne, ou l'école gongoriste» (Lefranc, 1843: 410-415), es un epígrafe dedicado a criticar los excesos de Góngora, pero también de otros autores como Lope. A este aparado sobre Góngora y el culteranismo, sigue uno dedicado a la «école intermédiaire entre le classique et le gongorisme» (Lefranc, 1843: 415-424). Esta es la fórmula con la que Lefranc se refiere al conceptismo o a la escuela de Quevedo, principal autor de este apartado. La nómina de poetas incluidos en esta categoría se completa con los nombres de Manuel de Villegas, Francisco de Rioja o el conde de Rebolledo. De igual manera que ocurría con el segundo apartado dedicado al teatro, los últimos párrafos de este apartado versarán sobre la decadencia en la que caerá la poesía española tras Quevedo y Góngora.

La segunda sección del segundo capítulo se cerrará con un apartado sobre la prosa que se divide en tres *articles*: un estado de la cuestión de la prosa del XVII (Lefranc, 1843: 433-434); un artículo sobre prosa histórica (Lefranc, 1843: 434-437); y un apartado misceláneo en el que se incluye la prosa de Quevedo, Gracián o Saavedra Fajardo, entre otros (Lefranc, 1843: 437-439).

[195] Lefranc se limita a reproducir el escaso párrafo que Bouterwek (1812, II: 173) le dedica. La falta de criterio propio contras con la actitud que encontrábamos en Viardot (1835: 343-344), quien había corregido la inexactitud y la parquedad del alemán ocho años antes del «Étude».

Así, llegamos al tercer y último capítulo de la historia de Lefranc, que cubre el periodo que va de 1701 a 1821 (Lefranc, 1843: 439-466)[196]. El primer apartado es un panorama de la literatura española de la primera mitad del XVIII (Lefranc, 1843: 440-443), en el que se pone en relación la decadencia literaria con la política y se concluye que el giro racionalista de la literatura europea pilla a España fuera de juego. El segundo apartado concretará aún más esta idea de decadencia (Lefranc, 1843: 443-446), dejando fuera de esta únicamente a autores como Bances Candamo, Antonio de Zamora o José Cañizares, la mexicana sor Juana Inés o Juan de Ferreras. La influencia de la literatura francesa, a la que dedica el siguiente apartado (Lefranc, 1843: 447-450), abre una nueva época en la literatura española con autores como Luzán, Mayans y Siscar, Agustín de Montiano o Luis José Velázquez. Este repertorio se completa con la figura del padre Isla, al que dedica la práctica totalidad del apartado en el que trata la literatura doctrinal o religiosa del XVIII (Lefranc, 1843: 450-452)

La segunda mitad del XVIII (Lefranc, 1843: 452-459) comporta una revolución para la literatura española: «le patriotisme littéraire parut se réveiller dans le cercle étroit des écrivains espagnols: l'élégance française ne leur suffisait plus; […] et quelques hommes d'un vrai mérite s'efforcèrent d'unir le génie de l'Espagne à l'élégance classique de la France» (Lefranc, 1843: 452). Los principales autores de esta revolución literaria serán García de la Huerta, Juan José López de Sédano, Tomás Iriarte, José Cadalso, Nicolás Fernández de Moratín o Ramón de la Cruz, entre otros. A esta nómina de autores se han de sumar los que recoge el apartado que dedica a los prosistas de la época (Lefranc, 1843: 460-466), como pueden ser Feijoo, Sarmiento o Capmany. Mención aparte merece la inclusión en este apartado de historiadore de la literatura, como los Mohedano o Lampillas. La historia de Lefranc acaba con un párrafo en el que plasma sus esperanzas de que la literatura española recupere la gloria perdida:

> Tous ces faits pris ensemble ne permettent pas de douter que la littérature espagnole ne puisse recouvrer son antique splendeur, si elle est vivifiée de nouveau par cet ancien esprit national à qui elle a dû son existence et sa gloire. Les deux Académies de belles-lettres (*De buenas letras*), établies à Séville et à Barcelone, contribueront efficacement à la relever, si elles y travaillent avec zèle. Les improvisateurs espagnols, qui ne sont pas, dit-on, inférieurs aux Italiens, pourront consacrer avec succès leurs talents à faire revivre l'ancienne poésie populaire. Enfin, depuis que les bons écrivains de l'âge d'or de la poésie espagnole, grâce à d'élégantes éditions modernes, sont entre les mains de tout le monde,

[196] En el índice, este tercer capítulo aparece dividido en dos secciones: poesía (Lefranc, 1843: 439) y prosa (Lefranc, 1843: 460-466). Sin embargo, esta división no se respeta.

> si les circonstances politiques permettent à toutes les facultés de l'esprit de se développer, il n'y a rien d'avantageux que l'on ne puisse, que l'on ne doive espérer du génie espagnol (Lefranc, 1843: 466).

La «Littérature espagnole» de Émile Lefranc supone, así, una nueva manera de entender la historiografía literaria. Alejándose de la perspectiva erudita o poética, Lefranc elabora con materiales ajenos un manual de consulta que se parece más a las historias de la segunda mitad del siglo XX que a las de sus coetáneos. El adelgazamiento del hilo narrativo que en las historias de Malmontet o Viardot venía dado por las consideraciones poéticas, estéticas, morales o políticas acerca de la literatura española acercan la obra de Lefranc a concepciones "positivistas", aunque la preceptiva neoclásica o los prejuicios franceses sigan estando presentes.

3.2.4. *Histoire comparée des littératures Espagnole et Française* (1843), de Adolphe de Puibusque

Publicada en el mismo año que el trabajo de Émile Lefranc, la historia de Adolphe de Puibusque (1843) sigue un planteamiento diametralmente contrario a la de aquel. El objetivo de Puibusque es el de rastrear las influencias recíprocas de las literaturas española y francesa. Para progresar en esta labor, el autor de esta *Histoire* dedica buena parte de su obra –la práctica totalidad del primer tomo, y varios capítulos del segundo– a trazar una historia de la literatura española con la que sustentar esta comparación.

Álvarez Rubio (2007: 231) incardina la *Histoire* de Puibusque en el incipiente comparatismo literario de la primera mitad del siglo XIX, en el que se encuadran otras obras de este momento como la de Philarèthe Chasles (1847) o la que dedica Baret (1857) al estudio de las relaciones entre España y la Provenza. En el caso concreto de esta historia, el planteamiento se realiza desde una perspectiva muy ligada a un proyecto nacional francés: el objetivo principal de Puibusque, como él mismo apunta a lo largo de la introducción de la obra, es el de abordar las relaciones que la literatura francesa mantiene con otras tradiciones literarias[197]. La historia de la literatura española que lleva a cabo es, tan solo, un medio para alcanzar este objetivo. Si en Viardot (1835: V) la justificación del interés por lo español nacía de una idea de Europa o del papel que España

[197] «L'Académie, loin d'assigner à nos excursions une limite rigoureuse, nous a prescrit *de rechercher, en général, par quel art et par quelles heureuses circonstances notre littérature, à diverses époques, a su profiter du commerce des littératures étrangères, en maintenant son caractère original*» (Puibusque, 1843 I: 10). Las cursivas aparecen en el original.

estaba llamada a desempeñar en Europa, siempre desde la perspectiva francesa, la obra de Puibusque no presenta siquiera esta dimensión supranacional: el estudio de la literatura española se pone al servicio del conocimiento de la tradición literaria francesa (Álvarez Rubio, 2007: 233). No está de más recordar lo que, con Botti (2000: 150-151), señalábamos a propósito de la dialéctica que se establece entre los esquemas foráneos y autóctonos a la hora de estudiar la historia o la literatura extranjera. La *Histoire* llevará esta tensión un paso más allá.

Cabe señalar, por lo demás, que, a diferencia del resto de los autores de historias literarias que hemos estudiado hasta el momento, Adolphe de Puibusque es un intelectual con una posición idónea para desarrollar un proyecto sistémico[198] como el de su historia comparada de estas dos literaturas. Como señala Álvarez Rubio (2007: 231-232, notas 1 y 2), la *Histoire* está auspiciada por la Académie Française, institución que premia la publicación de la obra. El prólogo de esta corre a cargo del entonces ministro de Instrucción Pública, Abel-François Villemain, que es, además, autor de referencia para el estudio de la literatura medieval. Esta posición destacada en el campo académico está tras el continuismo que caracteriza la propuesta de Puibusque en lo que respecta a su contenido y a las fuentes consultadas, lo que la ubica más claramente que algunas de las obras ya analizadas en los parámetros de la historiografía ilustrada[199]. En este sentido, vemos que el canon de autores y la organización de la obra siguen en la estela de las obras de Bouterwek y Sismondi (Álvarez Rubio, 2007: 233-234).

La obra se divide en dos grandes partes que se corresponden con los dos tomos que la componen. La primera aborda la literatura anterior al siglo XVII (Puibusque, 1843 I: 13-364), mientras que la segunda hace lo propio con la literatura posterior (Puibusque, 1843 II: 3-360). La carga historiográfica es asimétrica, como señalábamos antes: en la segunda parte el ejercicio comparatista orilla al repaso histórico, que predomina en el primer tomo.

Tras el obligado capítulo acerca del origen e historia de la lengua española, y de la francesa (Puibusque, 1843 I: 13-24), proceso que en la *Histoire* se muestra como una

[198] Utilizamos este término en el sentido con que aparece en el estudio de Isaac Lourido a propósito de Carvalho Calero y su historia de la literatura gallega (Lourido, 2022: 343).

[199] En palabras de Álvarez Rubio (2007: 232), entre estos parámetros encontramos «la fidelidad a valores atemporales como el buen gusto, la imitación de la naturaleza, la razón, el comedimiento, la naturalidad, la verdad y la belleza como objetos de la poesía, proscribiendo la desviación estética –como el cultismo, identificado con la heterodoxia maldita– que liga al descarrío moral, a través de las sucesivas fases históricas».

contienda entre los distintos dialectos de cada país[200] y sirve para expresar algunas de las ideas del autor a propósito del genio –o del *Volksgeist*– de cada nación[201]; Puibusque dedica un capítulo (Puibusque, 1843 I: 25-107) a abordar las características definitorias de cada literatura al tiempo que analiza el primer periodo de influencia mutua, que tendrá lugar en la Edad Media. Este capítulo es equiparable a los que tratan la primera época de la literatura española en historias anteriores de nuestro corpus (Malmontet, 1810; Viardot, 1835), aunque Puibusque se deshace ya de esta terminología –la epocal– en favor de periodos de más alcance, aplicables a ambas tradiciones literarias. El apartado comienza con unas páginas dedicadas a la poesía trovadoresca de autores como Peire Vidal (Puibusque, 1843 I: 27-29), que conecta con la épica medieval, género al que pertenecen los primeros monumentos de la poesía castellana (Puibusque, 1843 I: 29). El *Cid* (Puibusque, 1843 I: 29-41)[202] será la primera gran obra de esta literatura, y su influencia irá del ciclo de romances en torno a la figura de su protagonista hasta su recepción francesa en el siglo XVI, que tratará más adelante. Al momento épico seguirá, en ambos países, la literatura «des moralités, des poèmes allégoriques, des légendes de saints» (Puibusque, 1843 I: 41-43), con el *Libro de Aleixandre*, atribuido a Juan Lorenzo de Segura, como «œuvre capitale du treizième siècle en Espagne» (Puibusque, 1843 I: 43). La postura de Puibusque respecto de estas obras es muy negativa, pues en ellas encuentra una mezcla incoherente de elementos orientales y europeos, a lo que hay que sumar la forma del alejandrino, que, con Berceo, llegaría a ser «si lourd, que les oreilles espagnoles en furent choquées» (Puibusque, 1843 I: 43). La producción lírica de Alfonso X (Puibusque, 1843 I: 44-46) se halla a medio camino entre estos versos monótonos y las formas populares como las cantigas.

El ciclo de Juan II, o «la dernière période du moyen-âge» (Puibusque, 1843 I: 47-48), se caracteriza por la tendencia a la oscuridad formal y de contenido de unas

[200] «Qui triomphera? Les chances du combat paraissent d'abord inégales: le Castillan, élevé dans les camps, est plus pauvre et plus grossier; il n'a pour lui que la fortune de ses armes. Le Lémosin, au contraire, resplendissant du luxe des palais, règne jusqu'au-delà des Pyrénées; tout le midi de la France lui est soumis avec ses cours d'amour et ses compagnies du gai-savoir» (Puibusque, 1843 I: 17-18).

[201] «En Espagne, tout ce qui est passion s'épanche et se colore avec une promptitude qui tient de l'électricité; en France, tout ce qui est pensé se résume et se formule avec une précision qu'on pourrait appeler *géométrique*. Aussi, notre langue est-elle, par excellence, la langue de l'abstraction» (Puibusque, 1843 I 14-15).

[202] La gran mayoría del espacio que Puibusque consagra al poema está dedicado a dar cuenta de su contenido, que relata de manera extensa incorporando fragmentos del texto. La crítica al lenguaje rudo de esta primera manifestación literaria castellana se suaviza con las constantes comparaciones con la epopeya griega y latina.

tradiciones literarias cuyas lenguas aún no estaban maduras. El autor dedica un amplio apartado a la poesía trovadoresca, elemento de cohesión de las literaturas comparadas (Puibusque, 1843 I: 49-54), cuyos autores no escaparon a la tendencia anteriormente señalada al obcecarse en considerar que la lírica era una ciencia y no un arte[203]. La ya de por sí confusa narración de Puibusque alcanza en estas páginas un grado de desorden que lo lleva a saltar de la obra de Enrique de Villena al siglo XVI, para mostrar la evolución de esta tendencia; volver al XIV y destacar a los principales autores italianos que influirán en las literaturas francesa y española (Puibusque, 1843 I: 57-59), y contraponerlos a las instituciones académicas y religiosas que emitían norma literaria (Puibusque, 1843 I: 59-62). Todo esto sin concretar, a lo largo del relato, autores, obras o fechas; o relegándolos a las notas con que cierra el tomo. Puibusque (1843 I: 62-65) criticará la falta de unidad de los cancioneros y las colecciones de poemas franceses, y la tendencia a la superstición presente en la literatura de ambos países (Puibusque, 1843 I: 66-68).

Volviendo a un discurso más cronológico, el autor da una lista de autores del periodo que va de Juan II a los Reyes Católicos, en la que incluye al arcipreste de Hita, don Juan Manuel, Pero López de Ayala, Enrique de Villena, el marqués de Santillana, Pérez de Guzmán, Juan de Mena, Jorge Manrique y Hernando del Pulgar (Puibusque, 1843 I: 69). Puibusque (1843 I: 70-72) compara la cuentística española y francesa a través de las figuras de Juan Manuel y las *fables* o los *fabliaux* franceses. El autor reproduce uno de los cuentos del *Conde Lucanor*, obra de la que tiene una buena opinión[204]. No ocurre lo mismo con Juan Ruiz, arcipreste de Hita (Puibusque, 1843 I: 81-91), al que pone en relación con Rabelais[205]:

> Comme la prose du curé de Meudon, la poésie de l'archiprêtre de Hita est chargée de tous les débris arrachés au vieux temps; elle roule aussi, dans son cours désordonné, la branche morte et le rameau vert, le limon et le sable d'or; elle est loin pourtant de joindre au même degré l'originalité à la force. Rabelais, tout à sa fantaisie, ne s'ébat que sous l'inspiration qu'il en reçoit; malgré un savoir immense, il se montre toujours homme

[203] «Une erreur fondamentale avait vicié le système des troubadours; ils s'étaient obstinés à considérer la poésie comme une science, et non comme un art; peu à peu, il est vrai, quand la forme s'épura, ce qui n'était pas même un accessoire obligé devint un ornement indispensable; si tout poète devait encore être savant, tout savant était tenu de se montrer poète. La première période avait été gâtée par l'abus de l'érudition; la seconde le fut par l'abus de l'esprit; les troubadours étaient pédants, ils devinrent subtils, et n'eurent jamais ni la vigueur que donne la vérité, ni la simplicité que le goût exige» (Puibusque, 1843 I: 53).

[204] Cabe recordar que Puibusque será autor de una traducción de la obra al francés publicada en 1854 (Manuel, 1854). Esta edición de la obra tuvo una pronta y positiva recepción, como atestigua que Baret (1854: XVIII) la incluya entre las fuentes de su historia de la literatura tan menos de diez años más tarde.

[205] Buena parte de las páginas siguientes (Puibusque, 1843 I: 84-90) se dedican a la obra de este autor.

> d'imagination; Juan Ruiz laisse voir fréquemment sa mémoire, et peut-être se souvient-il trop des poèmes et des romans de la basse latinité; la satire chez lui a l'air d'une leçon; chez l'auteur de Gargantua et de Pantagruel, c'est une boutade; l'un est sérieux dans ses propos les plus gais; l'autre est gai jusque dans ses discours de sagesse; il est impossible enfin d'être plus Espagnol que Juan Ruiz, plus Français que Rabelais, et d'exprimer plus vivement que ces deux écrivains le caractère national de la raillerie en France et en Espagne (Puibusque, 1843 I: 90-91).

La historia sigue con un espacio dedicado a los romances y a las crónicas[206] de finales de la Edad Media (Puibusque, 1843 I: 91-92), que en todo momento se consideran géneros narrativos a pesar de su forma. El romancero es entendido como «l'œuvre commune […], le poème, l'histoire, l'unique livre du peuple» (Puibusque, 1843 I: 91). Puibusque señala la cercanía entre la historia española y el contenido de las obras más importantes de su tradición literaria, sean estas crónicas o romances históricos, pero también novelas de todo tipo (Puibusque, 1843 I: 92-94). El hispanista alaba la simplicidad estilística de los romances y la contrapone a la tendencia obscurantista en la lírica. Señala la existencia de colecciones de poemas, aunque no les llega a dar un nombre (Puibusque, 1843 I: 95), pero insiste en que, para los autores líricos del momento «tout ce qui était simple n'avait aucune valeur» (Puibusque, 1843 I: 95). El caso paradigmático, en opinión de Puibusque, es el de Juan de Mena (Puibusque, 1843 I: 95-98), al que pone en relación con Dante.

Puibusque (1843 I: 99-104) vuelve a la prosa histórica, en la que destaca las figuras de Juan Manuel, López de Ayala, Gómez de Ciudad Real, Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar[207]. El gusto por lo histórico y la fundamental importancia de la cuestión del honor explican que ya en época medieval aparezcan obras de temática caballeresca, «lors même qu'il n'y aura plus de chevalerie» (Puibusque, 1843 I: 104). Este primer capítulo se cierra apuntado que la influencia italiana que va tomando forma a lo largo del periodo es uno de los elementos de unión de las literaturas francesa y española a lo largo de los siglos siguientes[208].

---

[206] Aunque a estas volverá más adelante.

[207] «Voilà les pères de l'histoire en Espagne; ils sont bien petits en comparaison de leurs héritiers, ils sont bien grands à côté de tous les chroniqueurs de la même époque. Avant peu les principales cités du royaume auront, comme les rois, des historiographes attitrés; déjà les favoris ont donné l'exemple; chacun d'eux entretient dans sa maison un écrivain chargé d'enregistrer tous les actes de sa vie politique, c'est son avocat auprès de la nation» (Puibusque, 1843 I: 102).

[208] «Par un étonnant concours de circonstances, le partage d'une succession politique appelle aussi la France dans la patrie du Dante et de Pétrarque; c'est là qu'en l'espace de quelques années, elle rencontre deux fois l'Espagne: c'est là qu'après s'être mêlées toutes deux aux mêmes fêtes, et avoir vécu de la même

El siguiente capítulo (Puibusque, 1843 I: 108-134) es un apartado que Puibusque dedica, mayormente, a la contextualización del nuevo periodo literario que inicia con la hegemonía cultural italiana a lo largo del XV y el XVI. Tras dar un breve contexto histórico-político, destaca a algunos de los principales autores italianos –Castiglione, Boiardo, Sannazaro, entre otros–, y se centra en el influjo italiano en la literatura francesa. Se trata, por tanto, de un capítulo en el que no hay apenas referencias a la historia la literatura española[209], siquiera por comparación con la francesa. La única obra que se destaca es el *Amadís de Gaula* (Puibusque, 1843 I: 127-128), y se menciona a propósito de su recepción en Francia. El repaso por la influencia italiana en España se hace esperar, por tanto, hasta el capítulo cuarto –«Époque italienne en Espagne»[210] (Puibusque, 1843 I: 135-184), que comienza apuntando la hegemonía política de la corona española desde principios del siglo XVI (Puibusque, 1843 I: 135-138).

El recorrido puramente histórico-literario comienza con la lírica. En su estudio de la poesía española de inspiración italiana, Puibusque va reparando en una serie de autores a los que dedica un espacio variable: Pedro Alonso de la Torre (Puibusque, 1843 I: 138), autor de idilios y églogas; Jorge Manrique (Puibusque, 1843 I: 139); Rodrigo de Cota (Puibusque, 1843 I: 139), al que se atribuye la Celestina; y Juan del Encina (Puibusque, 1843 I: 140). A estos primeros autores que acusan ya una influencia italiana, cabe sumar los que Puibusque (1843 I: 140-141) agrupa bajo el marbete de los dantistas, de los que ya había hablado en el capítulo dedicado a la Edad Media. Se trata de una primera nómina de autores anteriores a la incorporación del repertorio italiano que tendrá como protagonistas a Boscán y Garcilaso (Puibusque, 1843 I: 141-144). Estos dos serán los encargados de dar carta de naturaleza a formas como el endecasílabo o el soneto: Boscán sería el precursor de esta tendencia; Garcilaso «trouva le perfectionnement que Boscan avait cherché» (Puibusque, 1843 I: 144). El francés dedicará un apartado en el que se muestra muy elogioso a este último poeta (Puibusque, 1843 I: 146-149). En este se reproducen fragmentos de sus églogas y se da cuenta de su recepción por parte de sus

vie, tour-à-tour rapprochées ou séparées, mais ne se perdant jamais de vue, elles commencent ce long antagonisme qui ne cessera que le jour où Louis XIV, réclamant les honneurs de la préséance pour ses ambassadeurs, pourra dire au roi de l'Escurial: “Je le veux”» (Puibusque, 1843 I: 107).

[209] Sí son frecuentes, en cambio, las alusiones a la historia nacional: Carlos V es presentado como un actor político fundamental en la historia europea del periodo.

[210] Este periodo no coincide con el siglo XVI; es más bien comparable a la segunda parte del ciclo de Juan II que hemos encontrado en otras historias de la literatura del corpus. Esto es, cubre un periodo de tiempo que va desde los Reyes Católicos hasta el final del reinado de Carlos V. Tras este, comienza el ciclo de los tres Felipes.

contemporáneos –sobre todo, Herrera– y de la crítica posterior. Tras este apartado, se lista al resto de autores que se suman a la moda italianizante: Hernando de Acuña, Gutierre de Cetina y Diego Hurtado de Mendoza –al que se atribuye el *Lazarillo*–, Francisco de la Torre, Sá de Miranda, entre otros (Puibusque, 1843 I: 149-154). Antes de entrar en este repaso por los poetas que siguen modelos italianos, el autor apunta que estos encontrarían oposición por parte de Castillejo y los tradicionalistas (Puibusque, 1843 I: 144-145), que, sin embargo, son considerados muy inferiores a los anteriores. En cualquier caso, los mayores representantes de esta nueva hornada lírica no se encuentran entre los precursores de la poesía de corte italiana o sus detractores. Puibusque considera que los dos mayores poetas del XVI son «Luis de Léon, le cygne de Grenade[211], Fernando de Herrera, l'aigle de Séville» (Puibusque, 1843 I: 155). Del primero, el francés elogia su simplicidad estilística y la profundidad de su pensamiento, equiparándolo a poetas españoles y extranjeros como Garcilaso, Horacio o Píndaro (Puibusque, 1843 I: 155-158). Herrera (Puibusque, 1843 I: 158-162), por su parte, es autor de una obra temática más variada y con un estilo que es «tout oriental, sans avoir rien de'arabe» (Puibusque, 1843 I: 158).

La lírica de fray Luis da paso a Puibusque (1843 I: 162-165) a tratar su obra en prosa, y, con ella, a Luis de Granada (Puibusque, 1843 I: 169-174) y santa Teresa (Puibusque, 1843 I: 174-184). Estos tres autores son, en su opinión, «un seul groupe, un seul foyer, ou, pour emprunter une image à leur poésie mystique, c'est, le même arbre renouvelé par trois printemps» (Puibusque, 1843 I: 164). El francés confiere gran importancia a la labor de estos autores:

> Au point de vue littéraire, un service essentiel fut rendu à l'Espagne par les fondateurs de cette école spiritualiste. La partie la plus noble et la plus utile de la prose, celle qui comprend l'éloquence, la morale, la critique, exigeait les mêmes tempéramens que l'instruction religieuse: ils la disposèrent à la modération; c'était la préparer au bon goût. Les déclamateurs commencèrent à tomber en discrédit; on eut moins d'estime pour les phrases sonores; la pensée fut mieux appréciée; et quel qu'en fût la gravité ou l'ascétisme, on ne lui demanda plus de s'envelopper de formes âpres, subtiles ou obscures (Puibusque, 1843 I: 184).

[211] En Sismondi (1813 III: 522) ya se recoge Granada como el lugar de nacimiento de Luis de León. La expresión de «el cisne de Granada» parece ser original de Puibusque, y haber tenido cierto éxito pues es usada, entre otros, por Adelardo López de Ayala (1870: 12) en su discurso de ingreso a la Academia Española.

En este sentido, Puibusque repara, asimismo, en la prosa didáctica de autores como Antonio de Guevara (Puibusque, 1843 I: 166) o Diego de Mendoza (Puibusque, 1843 I: 167-168), en las que observa, asimismo, el nacimiento de una prosa de ideas española.

Si este primer capítulo dedicado a la literatura áurea se centra casi exclusivamente en la lírica, el siguiente (Puibusque, 1843 I: 185-239) estará dedicado al desarrollo del teatro nacional. Se trata de una nueva historia del teatro español inserta en el decurso histórico-literario general, pero que supone una ruptura del orden cronológico. Puibusque, que cita a Moratín a lo largo del capítulo, se remonta a los orígenes del género y va dando cuenta del teatro español entendido como un fenómeno sociocultural[212]. La disposición cronológica es algo confusa durante buena parte del capítulo, pero a partir de la mención a Fernando de Rojas y su *Celestina* –de la que se recogen varios fragmentos– (Puibusque, 1843 I: 194-201), el capítulo sigue un orden más claro. Entre los autores que se incluyen encontramos a Torres Naharro (Puibusque, 1843 I: 202-206), Castillejo (Puibusque, 1843 I: 206), Lope de Rueda (Puibusque, 1843 I: 218-234), Juan de Timoneda (Puibusque, 1843 I: 234-235), Naharro de Toledo (Puibusque, 1843 I: 235) o Juan de la Cueva (Puibusque, 1843 I: 235). También se incluye a Rojas de Vilandrando (Puibusque, 1843 I: 207-218), a propósito del que se explican categorías usadas en el ámbito teatral como la del bululú o la gangarilla, así como los tipos de compañías, piezas, etc. El apartado se cierra por un repaso por la producción clasicista de autores como Pérez de Oliva, que tendrá su correlato en la Francia del momento (Puibusque, 1843 I: 236-239).

Con en sexto capítulo de la *Histoire* comienza el ciclo de apartados dedicado al «Période des trois Philippe, âge d'or de la littérature espagnole» (Puibusque, 1843 I: 240-291). Este comienza con un repaso amplio (Puibusque, 1843 I: 240-255) por la situación histórica y política de España, en la que, de mano de la Inquisición y gobernantes como Felipe II, se empieza a gestar un clima de decadencia. En estas primeras páginas se entrelaza la historia política española con la italiana y la francesa, y se destaca la recepción de autores de periodos anteriores como Garcilaso, Manrique o Juan de Mena. También se señala que es una época de gran vigor para la literatura española, pero que la gran cantidad de autores ponen en riesgo la calidad de la producción literaria por la creciente mediocridad de los escritores. Entre los mayores poetas del periodo, Puibusque (1843 I:

[212] Con esto, nos referimos a que da cuenta de las disposiciones legales de los distintos gobernantes, de las condiciones materiales del hecho dramático, de los espacios, etc.

256-257) coloca a los Argensola, «chefs des classiques» y depuradores de la lengua nacional. Al breve espacio que dedican a estos dos autores, le sigue una lista de nombres destacables sobre los que los Argensola ejercen una «magistrature supréme» (Puibusque, 1843 I: 261). Entre estos encontramos a Francisco de Figueroa (Puibusque, 1843 I: 257), Gil Polo (Puibusque, 1843 I: 257), Pedro de Espinosa (Puibusque, 1843 I: 257-258), Barahona (Puibusque, 1843 I: 258-259), Espinel (Puibusque, 1843 I: 259), Balbuena (Puibusque, 1843 I: 259-260). Será tras esta lista de autores cuando el francés se detenga en analizar la producción de Lupercio y Bartolomé Argensola (Puibusque, 1843 I: 261-268), a los que se coloca en un lugar central siguiendo a la crítica de autores como Quintana. La influencia de estos dos poetas se hace aún notar en la obra de Esteban de Villegas (Puibusque, 1843 I: 270-274). El resto del capítulo está dedicado a la épica culta (Puibusque, 1843 I: 275-288), a propósito de la que Puibusque tiene muy buena impresión. El francés destaca a Ercilla (Puibusque, 1843 I: 275-282), pero incluye, asimismo, las obras de Balbuena, Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués (Puibusque, 1843 I: 282-288).

El siguiente capítulo está dedicado a la prosa áurea, pero está, en buena parte, copado por la figura Cervantes (Puibusque, 1843 I: 289-323). El espacio dedicado a este sigue los cánones habituales a la hora de acercarse al autor del *Quijote*. Puibusque se muestra muy elogioso desde el principio con el novelista[213], y estructura buena parte del apartado teniéndolo a él como centro (Puibusque, 1843 I: 289-315). Esto no quiere decir que todo el apartado se dedique a Cervantes, sino que se usa la figura de este autor para explicar otros acontecimientos. Así, su oposición a los libros de caballerías es puesta en relación con el desarrollo de la picaresca (Puibusque, 1843 I: 292-294), en tanto que en ambas manifestaciones encuentra una apuesta por el realismo. Las *Novelas ejemplares* dan continuidad a la tradición de la narrativa breve, que había tenido sus inicios en época medieval, e influye la producción de autores como Tirso (Puibusque, 1843 I: 307-313). Los únicos géneros que progresan sin la intervención de Cervantes serán la mística

[213] «Pour nous, pour le monde entier il y a, dans la *Merveilleuse histoire*, un poème, un roman, une satire, une comédie; pour l'Espagne, il y a un modèle unique de tous ces genres: il y a mieux encore, il y a une philosophie, une morale, une éloquence dont elle savait peu de chose, et dont elle n'osait rien montrer. Elevé à Madrid, contemporain des Argensola, de Lope de Véga et de Gongora, Cervantès n'appartient pas à telle ou telle école; il n'était sorti d'aucune, il n'en forma aucune : il était né poète, c'est-à-dire homme du vrai et du beau, comme Homère, comme Shakespeare, comme Molière; et c'est pourquoi, n'ayant imité aucun de ses compatriotes, il est resté inimitable pour eux» (Puibusque, 1843 I: 290).

(Puibusque, 1843 I: 316-317), la prosa didáctica (Puibusque, 1843 I: 318-319) y la histórica (Puibusque, 1843 I: 319-323).

El octavo y último capítulo del primer tomo de la *Histoire comparée* de Puibusque (1843 I: 324-364) está dedicado a lo que ya en el apartado previo llama «les indépendans» (Puibusque, 1843 I: 323), una categoría que no llega a definir, pero que se correspondería con los grandes autores que, como Cervantes, crean una poética propia que es continuada por escuelas o por seguidores. El primero de estos es Lope de Vega (Puibusque, 1843 I: 325-345), del que tiene una gran opinión:

> Les classiques, néanmoins, auraient eu tort de l'appeler transfuge; s'il les a quittés après s'être enrôle sous leur bannière, il n'est allé se ranger sous aucun autre drapeau; ni les incorrects ni les cultistes n'ont pu l'attirer dans leurs rangs; il n'a reconnu d'autre guide, d'autre maître, d'autre seigneur que le peuple de la vieille Castille : mais pour mériter les bonnes grâces de ce puissant suzerain, son dévouement a été, comme son talent, sans mesure et sans borne; il s'en est fait l'Homère, le Virgile, l'Ovide, le Tasse, l' Arioste, le Sannazar; décidé à en être le favori, coûte que coûte, il s'en serait fait le bouffon, s'il l'eût fallu (Puibusque, 1843 I: 328).

Puibusque recoge toda la producción de Lope, entre las que incluye obras de las que ya había hablado en apartados anteriores, pero se centra en el teatro lopesco. El teatro de Lope tendrá continuadores en autores como Alarcón, Moreto o Tirso de Molina. Aunque el tono del apartado es mayoritariamente positivo, Puibusque también se muestra crítico con la obra del dramaturgo:

> Le mal qu'a fait Lope de Véga, et ce mal est trop grand pour qu'on le dissimule, a été d'établir en principe, par ses exemples, et en fait, par ses succès, qu'on doit tout à l' opinion et rien à l'art; il a eu le tort irrémissible de concéder au spectateur une autorité qu'il devait lui disputer à tout prix, et que le génie n'abdique jamais sans en porter la peine.
>
> En se vantant, sur ses vieux jours, d'avoir créé presqu'autant de poètes qu'il y a d'atomes dans l'air, il aurait dû comprendre qu'au lieu d'un honneur, c'était un châtiment qui lui était infligé. Quelle postérité, en effet! un essaim d'extravagants qui n'aspiraient qu'à être appelés incorrects, persuadés que tout esprit supérieur ne doit obéir qu'à ses impressions, à ses fantaisies, à ses rêves. L'épidémie dramatique qui étendit ses ravages sur l'Espagne entière, respecta pas plus le bon goût que le bon sens (Puibusque, 1843 I: 346).

El siguiente autor en la lista de *indépendans* es Quevedo (Puibusque, 1843 I: 347-353). Puibusque censura la extremosidad[214] del poeta, pero reconoce su talento tendente

[214] «Extrême en tout, Quévédo composait avec trop peu de sang-froid pour écrire avec mesure; t'attaquant sans cesse aux imperfections de la nature humaine, au lieu de faire la guerre aux vices de

a la excentricidad y el humorismo. El francés lo hacer responsable del desarrollo de dos escuelas poéticas –los equivoquistas y los sentenciosos–, aunque no da más detalle de estas. Manuel de Melo sería su principal imitador, aunque no conseguiría emular el genio quevediano.

De la obra de Quevedo, Puibusque pasa a ese «astre nébuleux de Gongora» (Puibusque, 1843 I: 354). El autor comienza el apartado dedicado a este preguntándose por los orígenes del cultismo, esto es, si tuvo su nacimiento en España con Góngora o en Italia con Marini[215]. Tras esto, pasa a atender a Góngora, «chef de l'école funeste qui égara la littérature espagnole» (Puibusque, 1843 I: 355). Se trata de un apartado (Puibusque, 1843 I: 354-362) en el que, tomado como punto de referencia al poeta cordobés, el autor de la *Histoire* comenta la degeneración de la poesía española. Góngora es el principal responsable, pues su pretensión formal enmascara una falta de contenido[216] que se convertiría en el principal problema de la lírica, y del resto de la literatura, española del momento. Algunos autores como Francisco de Rioja (Puibusque, 1843 I: 358-359) o Quevedo intentan oponerse a la moda, pero el gusto cultista se impone, en parte gracias a la contribución de Gracián (Puibusque, 1843 I: 360-362), al que considera «un docteur pour arranger tout ce jargon en forme de code» (Puibusque, 1843 I: 360) El concepto de Gracián es presentado por Puibusque como indicio de esa obsesión de los escritores españoles por la búsqueda de la complejidad formal, que acabaría alcanzando la producción del propio Quevedo, Jáuregui o Calderón en el género dramático. El capítulo se cierra con unas últimas consideraciones de índole histórica en las que Puibusque (1843

l'homme social, il dépassa le but de toute morale utile; les défauts convenus ou tolérés qu'il ménagea étaient précisément ceux qu'il pouvait stigmatiser ou ridiculiser avec avantage; il épargna de même les écoles littéraires qui se combattaient autour de lui; ce fut à leur égard un neutre plutôt qu'un ennemi ou un allié» (Puibusque 1843 I: 350).

[215] «Gongora fut le Marini de l'Espagne, Marini le Gongora de l'Italie. Deux académies contemporaines, les umoristi de Sicile et les anelantes d'Aragon, ratifièrent presque en même temps cet échange de noms apologétiques; et en effet, Gongora et Marini semblaient se servir d'échos d'une Péninsule à l'autre : abondance et fluidité île style, varier et richesse d'images, art de narrer et de décrire, affectation, recherche, bizarrerie, tout faisait de ces deux esprits, d'origine si différente, les plus étranges jumeaux que la poésie ait jamais vus naître» (Puibusque, 1843 I: 354-355).

[216] «Ce qui manquait le plus à Gongora, et ce qu'il croyait par conséquent posséder au suprême degré, c'est le mérite de l'invention. Autant il était remarquable dans ses romances mauresques, où il était soutenu par la poésie du sujet, autant il était ridicule dans tous les genres où il ne pouvait s'appuyer que sur lui-même. L'incohérence des idées et des images, la confusion du figuré et du réel, tous ces ornemens déplacés, toute cette joaillerie de mauvais aloi trahissaient le luxe artificiel de son imagination; les vers les plus pompeux, ceux qu'il avait destinés à éblouir la multitude, ressemblaient à des fusées tirées en plein jour; c'étaient des lueurs sans éclat, une lumière fausse et blafarde : mais l'engouement de ses admirateurs leur avait fait perdre jusqu'aux premières notions du vrai; et plus il s'éloignait de la raison et du goût, plus il était porté aux nues» (Puibusque 1843 I: 358).

I: 362-364) pone en relación esta decadencia literaria y estética con la pérdida de hegemonía política de la corona española.

Ya en el segundo tomo de la obra, Puibusque (1843 II: 3-) sigue su recorrido por las dos historias con un capítulo dedicado a las influencias de la literatura española áurea sobre la francesa contemporánea. Aunque esta es la premisa, buena parte del apartado está dedicada a describir las relaciones políticas entre ambas naciones a lo largo de los siglos XVI y XVII. Esto explica que buena parte del capítulo orbite sobre las memorias y las cartas de Antonio Pérez (Puibusque, 1843 II: 10-27), cuya inclusión en la *Histoire* se debe más a ese deseo de documentar las relaciones políticas de España[217] que a su calidad literaria. El segundo capítulo (Puibusque, 1843 II: 28-63) se ocupa del *hôtel de Rambouillet*, un salón literario francés de gran relevancia durante el XVII y que sirvió de marco para la recepción de la literatura española durante este periodo. El capítulo siguiente se centra, asimismo, en la literatura francesa, pues traza las primeras influencias del género dramático español sobre el francés (Puibusque, 1843 II: 64-84). Lo mismo ocurre con el cuarto, en el estudio sobre la influencia español toma como punto de referencia a Corneille (Puibusque, 1843 II: 85-164). Son muchos los dramaturgos españoles –Ruiz de Alarcón, Quevedo, Lope de Vega, Moreto, etc.– que se mencionan a lo largo de este amplio apartado, pero cabe destacar el espacio que se dedica a la producción teatral calderoniana (Puibusque, 1843 II: 126-152)[218], del que se destaca, sobre todo, su faceta de dramaturgo religiosa, sobre todo como autor de autos de fe:

> Schlégel, dont nous ne prétendons pas assurément garantir toutes les opinions, n'a donc pas eu tort de décerner à Caldéron la première palme du drame chrétien. Que ne pouvons-nous descendre dans cette mine si riche de poésie religieuse ! Plus de soixante œuvres originales y attendent l'exploration, du génie : c'est Babylone, c'est Ninive, c'est Jérusalem, c'est le christianisme tout entier avec ses longues épreuves, ses combats, ses victoires, ses joies et ses douleurs: monumens gigantesques, découpés avec magnificence, bâtis sans correction, qui ressemblent plus aux colosses de Memphis qu'aux édifices de Corinthe, mais que le compas français ramènerait aisément à des proportions régulières (Puibusque, 1843 II: 141-142).

También hay apartados más breves dedicados a Moreto o Alarcón (Puibusque, 1843 II: 160-163).

[217] El caso de Antonio Pérez, quien, a partir de la obra de Baret (1863), será un autor frecuente en el repertorio historiográfico francés, es usado, además, para sustentar un relato sobre el autoritarismo de Felipe II.

[218] La amplitud de este apartado se explica, en parte, por la inclusión de fragmentos y por la intercalación de consideraciones sobre el teatro del Calderón y el de Corneille.

El capítulo V continúa con la historia del teatro francés, esta vez centrándose en la «Réforme de la comédie française» y el «Déclin de l'hôtel de Rambouillet» (Puibusque, 1843 II: 165-213). A este capítulo le sigue uno en el que el autor se centra en la producción de Molière, sobre todo en el material español[219] e italiano de su obra dramática (Puibusque, 1843 II: 214-2). Si en el apartado de Corneille se prestaba atención a Calderón, en este será Tirso[220] el dramaturgo español al que más espacio se dedica[221]. El capítulo incluye, asimismo, unas consideraciones de Puibusque acerca de un ensayo contemporáneo que aborda el *Quijote* desde una perspectiva clínica[222], del que da un resumen (Puibusque, 1843 II: 281-290) antes de ponerlo en relación con *Le malade imaginaire*.

Hay que esperar, por tanto, hasta el séptimo y penúltimo capítulo de la obra para encontrar un apartado parecido a los que se dedican, en el primer tomo, al Siglo de Oro o a la Edad Media española. En este capítulo VII (Puibusque, 1843 II: 298-341), el autor de la *Histoire* abarca el final del siglo XVII y el comienzo del periodo de influencia francés, que llega hasta su contemporaneidad. La primera parte del capítulo sigue estando centrada en la literatura francesa, pero en ella se encuentran ya juicios de calado sobre la literatura española, a diferencia de los comentarios sobre autores concretos de los capítulos previos. Así, por ejemplo, Puibusque señala que:

[219] «Thomas Corneille a exploité, soit comme traducteur, soit comme imitateur, les premiers comiques de l'Espagne, depuis Caldéron et Lope de Véga, jusqu'à Rojas et Solis; Molière, qui n'a traduit aucun poète étranger, et qui est resté intraduisible pour tous, ne lui a pas fait concurrence une seule fois; il ne s'est arrêté que sur une comédie de Moreto, qui lui a donné le sujet de la *Princesse d'Elide*, et sur un drame de Tirso de Molina, qui est devenu le *Festin de Pierre* le reste de ses imitations se réduit à quelques fragmens de scène, à quelques détails de dialogue dont il serait puéril de dresser l'inventaire» (Puibusque, 1863 II: 224).

[220] «Tout le théâtre de Tirso de Molina est un théâtre passionné; les femmes y jouent les principaux rôles. Lorsqu'elles ne dominent point par les qualités morales, ce qui arrive assez souvent, elles dominent par les facultés intellectuelles; l'action tourne sur elles comme sur un pivot nécessaire. Cet auteur, sans doute, en étudiant les mystères de leur cœur et les ressources de leur esprit, a vu en elles tous les accidens de la passion, tous ses contrastes, tout son imprévu; et il a pensé que puisqu'elles sont le mobile du monde social, tel que la civilisation moderne l'a constitué, elles doivent être l'âme du théâtre, dont la principale mission est de peindre les mœurs : mais, sans avoir moins de légèreté et de malice que Marivaux et Beaumarchais, il poursuit un but que ni l'un ni l'autre n'ont eu souci d'atteindre; sa tendance est toujours religieuse et morale; seulement il exprime sa religion et sa morale en Espagnol, et beaucoup plus à la manière de Lope de Véga que de Caldéron il faut croire qu'à ses yeux la pureté du but justifiait la licence des moyens» (Puibusque, 1843 II: 275-276).

[221] A diferencia de lo que ocurría con Calderón, las referencias a Tirso son constantes a lo largo de todo el capítulo, por lo que se hace difícil indicar un intervalo concreto en el que se aborde su producción.

[222] Se trata de *Bellezas de medicina práctica, descubiertas por D. Antonio Hernández Morejón en el Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel Cervantes Saavedra* (Hernández Morejón, 1836).

> L'Espagne aurait mauvaise grâce à se plaindre de notre invasion; elle n'avait plus rien à perdre, et depuis long-temps. La corruption même s'était abâtardie; les disciples rachitiques de Gongora et de Gracian avaient énervé le cultisme; leurs compositions étaient si pâles qu'elles faisaient regretter jusqu'aux abus de l'esprit et de la force. Si l'école française ne régénéra point la littérature castillane, elle en facilita la régénération de deux manières : d'abord, en arrêtant le mauvais goût; puis, en excitant une émulation nationale (Puibusque, 1843 II: 302).

De entre los autores que se suman a esta moda francesa, el primero en ser incluido es Luzán (Puibusque, 1843 II: 303), del que se destaca su poética aristotelicista. También se destacan los nombres de Montiano, Luis José Velázquez, José Porcel o García de la Huerta (Puibusque, 1843 II: 303-304), este último como opositor a la introducción de modelos franceses[223]. El francés señala la importancia de la traducción e imitación de obras francesas por una gran cantidad de autores –Luzán, Montiano, Cadalso, Moratín, Ramón de la Cruz, etc.–; tendencia que convive con el intento de regreso a la tradición española áurea. De ahí que Puibusque distinga entre la escuela de los afrancesados y la tradicionalista. La conclusión del francés es, sin embargo, que los modelos franceses tienen una influencia salvífica sobre la literatura española:

> Cependant, comme toute lutte intellectuelle porte quelque fruit, l'Espagne a senti plus tard qu'elle avait reçu de la France une impulsion réelle. L'école italienne, agissant sur un siècle de poésie, avait réglé l'essor de l'imagination: l'école française, agissant sur un siècle plus penseur que poète, éclaira la marche du raisonnement: on avait dû à la réforme de Boscan une plus grande intelligence des lois de l'harmonie: on dut à la réforme de Luzan une plus juste appréciation de la valeur des idées; et certes l'éloquent Marchena se serait abstenu de reproduire la protestation furibonde de la Huerta contre les Afrencesados, s'il avait commencé par analyser avec sang-froid les divers talens issus de cette dernière crise (Puibusque, 1843 II: 306).

Puibusque continúa señalando la influencia de la literatura francesa sobre otras literaturas nacionales, a saber, la italiana, la alemana y la inglesa (Puibusque, 1843 II: 308-318); minimizando, de paso, la influencia española sobre estas tradiciones[224]. El capítulo repara aún en la novelística francesa del XVIII (Puibusque, 1843 II: 319-327). La historia de la novela en Francia está íntimamente ligada al desarrollo del género en España. Durante este apartado, Puibusque se centra en comentar la polémica acerca de la

[223] «Un homme cher à la nation, la Huerta, reprit les armes de Castillejo; mais il eut l'adresse de ne pas le tourner contre le nouveau Boscan [Luzán]: il épargna son confrère de l'Académie, qu'il n'aurait pu frapper à sa guise, pour accabler de ses coups et nos auteur et leurs copies» (Puibusque, 1843 II: 304)

[224] «L'influence de la littérature castillane a-t-elle porté plus directement sur la littérature anglaise? non; c'est encore Paris qui a modifié celle influence, et qui l'a fait arriver jusqu'à Londres» (Puibusque, 1843 II: 311).

originalidad de Lesage –«Esprit modéré, simple et pur, Lesage semblait né pour franciser l'imagination espagnole» (Puibusque, 1843 II: 324)– y su *Gil Blas*. El otro autor francés al que presta una especial atención es Florian (Puibusque, 1843 II: 328-330), en cuyas adaptaciones de obras cervantinas ve ya los últimos coletazos de la influencia de la novela española. El resto del capítulo (Puibusque, 1843 II: 330-341) está dedicado a comentar el desarrollo y los grandes autores de la literatura francesa del XVIII, desde Fontenelle hasta Madame de Stäel.

La obra se cierra con un largo apartado de conclusiones (Puibusque, 1843 II: 342-360) a lo largo de las que Puibusque se reafirma en las ideas que viene desarrollando durante toda la obra. El autor resume su obra diciendo que el repaso histórico-literario «ne nous a pas fait voir seulement l'abaissement d'une littérature et l'élévation de l'autre, mais cette lutte constante du vrai et du faux» (Puibusque, 1843 II: 343). La riqueza de la España áurea se contrapone a la de la Francia del momento; mientras que el esplendor francés del XVIII encuentra en España un país decadente. Puibusque (1843 II: 344) divide la literatura española en dos grandes periodos: el ciclo de Juan II, que va de Alfonso X a los Reyes Católicos; y el ciclo de los tres Felipes, que tiene su inicio en el reinado de Carlos V. El francés comenta las obras críticas de autores como Holland o Juan Andrés, e insiste en la hegemonía cultural francesa respecto de toda Europa, y en la capacidad de agencia de la literatura gala sobre la española:

> Alternativement trompée par ses apologistes, ou découragée par ses détracteurs, la littérature espagnole est sortie de la bonne route, et n'a pu y rentrer; des principes exclusifs l'ont perdue; qu'elle les abjure! C'est en associant l'esprit de perfectionnement soutenu par Luzan à l'esprit de nationalité défendu par la Huerta, qu'elle préparera une renaissance digne de son ancienne splendeur, Non, l'école française ne pouvait pas seule la sauver; déjà nous en avons fait l'aveu, et nous le réitérons sans effort : mais il n'est pas vrai que notre influence ait moins profité à l'Espagne que l'influence italienne; nous l'avons délivrée des ravages du cubisme, et remise sur la voie du bon goût (Puibusque, 1843 II: 350).

El autor, no obstante, se muestra esperanzado ante las posibilidades de la literatura española[225], pero no se aparta de su idea central, esto es, el nuevo papel en el panorama

[225] «Que demain il y ait en Espagne, au-dessus de tous les conflits qui la divisent et qui l'énervent, une pensée vive qu'on puisse appeler la pensé nationale, et aussitôt le génie castillan redeviendra ce qu'il fut, et mieux peut-être qu'il n'a jamais été, car il alliera l'ardeur de la jeunesse à l'expérience de l'âge mûr ; le foyer de ses passions, toujours entretenu par le soleil du Midi, répandra de plus pures clartés sans être moins brûlant ; et cet orientalisme, réminiscence trop souvent inopportune des temps chevaleresques, sera comme l'acier, qui, avec plus de souplesse et de poli, acquiert plus de solidité et d'éclat. Telles sont du moins les

europeo en el que su literatura aparece «début comme un phare, recevant et renvoyant la lumière de l'Orient à l'Occident, et saluée par toutes les voix du nom de nation missionnaire» (Puibusque, 1843 II: 357).

La amplia historia de Puibusque se completa con los apartados de notas que cierran ambos tomos (Puibusque, 1843 I: 365-560: II: 361-524). Se trata de apartados amplísimos, que ocupan cerca de un tercio de cada volumen, en los que el francés recoge datos concretos que complementan a su narración que, como hemos podido ver, muchas veces es poco clara. Entre estas notas se incluyen noticias biográficas de autores, datos sobre obras concretas que se citan en el texto, juicios de valor sobre autores u obras, entre otras cosas[226]. Por ejemplo, en una nota a propósito de la *Galatea*, leemos «Ce poème pastoral a paru en deux parties; la seconde partie ne fut imprimée qu'en 1615; depuis lors, on a tout réuni sous le titre de los seis libros de Galatea, a vol. in-8°. Voir pour la Galatée de Florian, le tome II, p. 329, et la note correspondante» (Puibusque, 1843 I: 528). Aunque el relegar las notas a la parte final de los volúmenes hacen que su consulta sea más lenta, las referencias a otras notas y el índice alfabético que se incluye en el segundo volumen agilizan la consulta de datos concretos.

Puibusque construye, de este modo, una historia literaria que se separa de sus antecesoras –Malmontet, Viardot, Lefranc; pero también Sismondi o Bouterwek– en tanto que, como venimos diciendo, subordina la historia de la literatura española a la tradición francesa; y que, aunque tendrá influencia en historias posteriores e incluso imitadores como Demogeot, se convierte en una *rara avis* en nuestro corpus. Aunque ya en otras obras historias de la literatura habíamos encontrado, y encontraremos, posicionamientos políticos o ideológicos en los que la literatura española jugaba un rol determinado –es el caso de la obra de Viardot, por ejemplo–, en ninguna de estos manuales la literatura española llegaba a ocupar una posición de subalternidad como la que detenta en el trabajo de Puibusque. Esta posición de inferioridad se manifiesta especialmente a lo largo del segundo tomo, en el que el repaso histórico-literario por la tradición española pasa a un segundo plano o, directamente, desaparece. Los apartados no historiográficos, esto es, la introducción y la conclusión, reafirman aún más esta idea: en ellos, Puibusque habla del declive de la literatura española como una especie de preámbulo que explica el desarrollo

espérances de tous ceux qu'intéresse la prospérité d'une littérature qui fut grande, et dont le front, voilé de douleur, n'a jamais perdu sa fierté» (Puibusque, 1843 II: 351).

[226] También incluyen datos sobre la geografía española o apartados dedicados a figuras de la historia de España que facilitan la comprensión de algunos apartados al público francés.

de la literatura francesa. La obra, por lo demás, presenta una organización que también la separa del resto de historias de nuestro corpus. El repertorio y la jerarquización de autores son bastante confusos, en parte porque el criterio de selección y valoración tiene bastante que ver con la posición que ocupa cada autor en el campo de las relaciones hispanofrancesas.

3.2.5. *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines reculées jusqu'à nos jours* (1863), de Eugène Baret

Como apunta Álvarez Rubio (2007: 264-265), la *Histoire de la littérature espagnole depuis ses origines réculées jusqu'à nos jours* de Eugène Baret (1863) es la primera historia de la literatura española de autoría francesa que se nos presenta como tal. Se trata de un matiz terminológico que no ha de pasar desapercibido. Si hasta ahora las historias que hemos tratado como parte de nuestro corpus responden a perspectivas muy distintas –desde la mera curiosidad o hispanofilia hasta la voluntad de asentar un proyecto nacional francés–, la obra de Baret parte de un objetivo claro, esto es, el de dar a conocer la literatura española al público francés[227], cometido compartido con otros autores, pero desde unas coordenadas distintas: las que le vienen dadas desde su puesto como profesor de literatura extranjera de la facultad de letras de Clermont-Ferrand[228]. En este sentido, la obra de Baret es más cercana a la de Lefranc (1843) que a las del resto de autores vistos hasta ahora, aunque, a diferencia de la obra de este, la *Histoire* de Baret se dedica únicamente a la literatura española, que se trata en su especificidad.

Una especificidad que se construye desde la experiencia personal de su autor –a través de su docencia, sus viajes a España y su contacto directo con obras y estudiosos españoles (Baret, 1863: IX-XII; Álvarez Rubio, 2007: 264-265, nota 649)–, pero, sobre todo, a través de las fuentes bibliográficas que informan la historia. Baret (1863: XVI-XX) da cuenta al inicio del texto de la amplia bibliografía consultada, en la que se incluyen una gran cantidad de obras historiográficas, pero también monografías sobre

[227] «Ces causes, l'ouvrage que j'offre au public essaye de les faire connaître. Plein de sympathie pour l'Espagne, d'une sympathie qui remonte aux enseignements de mes premières années, témoin assidu des faux jugements portés sur sa littérature, j'ai voulu, dans la mesure de mes forces, réparer ce qui me semblait une injustice, et entreprendre de ramener l'attention du public sur un sujet devenu trop négligé» (Baret, 1863: VII-VIII).

[228] «Me proposant de réunir en faisceau les principaux titres de l'Espagne à la gloire littéraire, je ne me suis pas contenté d'étudier les œuvres des maîtres pendant plusieurs années d'enseignement à la faculté de Clermont» (Baret, 1863: X).

autores concretos, ediciones y traducciones de textos literarios, compilaciones, antologías y publicaciones periódicas. Entre las varias historias de la literatura que el autor cita se encuentran las debidas a los españoles Velázquez (1754), Gil de Zárate (1844) y Amador de los Ríos (1861-1865)[229]; y, entre las europeas, encontramos las de Puibusque (1843), Bouterwek (1829), Ticknor (1851-1856)[230] o Wolf (1859). A estas obras hay que sumar los trabajos de Puymaigre (1861), que aborda un periodo concreto de la literatura española[231], y el de Chasles (1847), sobre las influencias de la literatura española en Francia e Italia.

En el plano del contenido, la historia de Baret se halla a medio camino entre una historiografía ilustrada y otra de corte más romántico. Es bastante continuista con las propuestas anteriores, de las que hereda la periodización y el canon, que expande ligeramente; aunque la cuestión de la identidad nacional o la originalidad de los autores cobra una importancia que en las historias de Viardot o Puibusque era tan solo secundaria. Su mayor voluntad didáctica explica que la división en épocas que venimos encontrando a lo largo del siglo se acompañe de una subdivisión en apartados mejor delimitados y más específicos, que faciliten la consulta del manual, como ya señalábamos a propósito de la historia de Lefranc. Cabe señalar que en lapso que separa la historia comparada de Puymaigre (1843) de esta obra se han asentado ya algunos de sus presupuestos, sobre todo en algunos apartados concretos como pude ser el tratamiento del *Cid* (Baret, 1863: 29-35) o las influencias entre las literaturas francesa y española que se producen previamente y durante el reinado de Juan II (Baret, 1863: 85-90). La obra se divide, pues, en tres periodos, coincidentes con las tres épocas de la literatura de la historiografía ilustrada: un primer periodo que va desde los orígenes de la literatura hasta el fin del reinado de los Reyes Católicos (Baret, 1863: 1-134); otro que cubre los reinados de la casa de Austria (Baret, 1863: 135-552); y un tercero que comienza con la decadencia literaria del XVIII y llega hasta finales de este siglo, con alguna referencia al XIX (Baret, 1863: 553-586).

El primer periodo se abre con el acostumbrado capítulo acerca del origen del pueblo español y su lengua (Baret, 1863: 1-21), que, en el caso de Baret, está repleto de

[229] El uso de estos manuales contrasta con las ideas que encontramos al inicio del *avant-propos* de la obra, en el que el autor se lamenta de la falta de historias literarias realizadas por autores españoles (Baret, 1863: VII-VIII).

[230] Estas dos últimas las cita por su traducción al español.

[231] El repertorio de autores y texto de la obra de Puymaigre va desde el *Cid* hasta *El libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita.

fechas y alusiones a obras de carácter histórico. La historia de la literatura propiamente dicha comienza con un apartado dedicado a los «premiers monuments» de la literatura castellana (Baret, 1863: 22-28), en el que se incluye por primera vez el *Fuero de Avilés* como primera obra de la literatura española (Baret, 1863: 23). La mayor parte del apartado estará dedicada, no obstante, al *Cid*, considerado un fiel reflejo del espíritu de la España del momento (Baret, 1863: 27), al que se compara con la *Chanson de Roland* (Baret, 1863: 29-35) siguiendo a Puibusque (1843 I: 29-41) y un trabajo previo del propio Baret (1858), e incorporando lo apuntado en su edición por Jean Joseph Stanislas Albert Damas-Hinard (1848), traductor del poema algunos años antes de la publicación de la *Histoire*.

La historia sigue con un apartado dedicado a la poesía religiosa (Baret, 1863: 36-44), en la que se destaca a Gonzalo de Berceo, hacia el que se adopta una postura más positiva en consonancia con la defendida por Ticknor (Baret, 1863: 38); y el *Libro de Alexandre*, atribuido a Juan Alonso Segura. Cabe destacar que en la historia de Baret no es *Milagros de Nuestra Señora* la obra central de este género, sino *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*[232]. Tras este apartado, el autor dedica un capítulo a la figura de Alfonso X (Baret, 1863: 45-54), destacado escritor, pero pésimo monarca[233], cuya producción aborda con detenimiento, aunque sin grandes novedades.

Los dos autores principales del siglo XIV serán don Juan Manuel y Juan Ruiz. Baret dedicará al primero un apartado en el que incluye una noticia biográfica y un amplio epígrafe sobre la mayor de sus obras, el *Conde Lucanor* (Baret, 1863: 57-59). El capítulo sobre don Juan Manuel incluye también un apartado sobre las fuentes orientales del *Conde Lucanor*, en el que se citan los libros de los que habría tomado los apólogos, como pueden ser *Calila e Dimna* o el *Panchatantra*. Baret sigue a Amador de los Ríos y a Gayangos para indicar la existencia de otras obras en la tradición literaria española con las características del *Conde Lucanor*, como la *Disciplina clericalis*. El capítulo dedicado al arcipreste de Hita (Baret, 1863: 62-69) sigue un planteamiento similar: se da cuenta de su vida y se aborda el *Libro de buen amor* insistiendo en sus relaciones con otras

[232] «Nous préférons sans hésiter, pour l'élévation, l'intérêt, le pathétique, la *Plainte de la Vierge* (*El duelo de la Virgen*), du même auteur. Le sujet, qui est sublime, devait heureusement inspirer un prêtre espagnol du treizième siècle» (Baret, 1863: 38).

[233] «Ce prince, qui d'un consentement unanime reçut le nom de Savant (el Sabio), était né pour la culture des sciences et des lettres, beaucoup plus que pour le gouvernement de vassaux orgueilleux et turbulents» (Baret, 1863: 45).

tradiciones literarias que van desde la fábula grecolatina hasta los cuentos de Chaucer (Baret, 1863: 69).

En el capítulo que dedica a Pedro López de Ayala (Baret, 1863: 70-76) el discurso histórico-literario se entremezcla con la historia política medieval española. En este sentido, el análisis de la obra de López de Ayala está trufado por constantes referencias a la sucesión de reyes, o a los conflictos sociopolíticos del momento. El último capítulo dedicado al siglo XIV (Baret, 1863: 77-84) cubre la obra de Sem Tob y otros autores hebreos, con mención especial a la literatura aljamiada. Baret atribuye la autoría de la *Danza general de la muerte* al poeta hispanojudío, y la señala como «une peinture exacte et vive de l'état des mœurs du quatorzième siècle, et […] un monument important de l'histoire de leur civilisation» (Baret, 1863: 79). El resto de la poesía del siglo XIV será tratada en un apartado que tiene por título «Mouvement du XIVe siècle vers la forme symbolique» (Baret, 1863: 81-84).

El siglo XV (Baret, 1863: 85-92) es señalado como uno de los momentos clave en la historia literaria española:

> L'histoire littéraire du quinzième siècle en Espagne embrasse une époque des plus intéressantes par l'activité intellectuelle qui la caractérise. Ce siècle contient en préparation tous les germes du grand éclat que va jeter le seizième siècle. Il vit en finissant l'adjonction de ce royaume d'Aragon, toujours si énergique et déjà florissant et policé, – aux forces dès longtemps exercées de la Castille uniquement guerrière : union mémorable dont l'effet immédiat fut la paix intérieure, la ruine définitive du Croissant et la formation de la nationalité espagnole. De ces glorieux événements, les esprits reçurent un ébranlement salutaire qui, combiné avec la découverte du nouveau monde, la prise de Constantinople et l'émigration en Occident des savants grecs dépositaires de la sagesse de l'antiquité, amena un déploiement d'activité fertile en grands résultats littéraires et politiques (Baret, 1863: 85).

La pérdida de relevancia internacional que ocurre tras el reinado de Alfonso X y sus pretensiones al título del Sacro Imperio Romano Germánico empieza a revertirse a partir de este momento, aunque esta sea aún «une époque de préparation, de transition; un âge d'érudition et de critique, plutôt que d'invention originale» (Baret, 1863: 86). Uno de los principales nombres de este momento será el de Enrique de Villena (Baret, 1863: 87-90), cuyo primer acercamiento a la literatura italiana y su erudición en la grecolatina proporcionaron materiales sobre los que se construiría la literatura posterior. Baret (1863: 90-91) hace partícipe de este proceso de apertura de la literatura española al propio Juan

II, cuyo gusto por las artes habría servido de acicate a los escritores del momento[234], como atestigua el *Cancionero de Baena* (Baret, 1863: 92) que le fue directamente ofrecido por su compilador.

El Marqués de Santillana (Baret, 1863: 93-100) será uno de los autores principales del canon del XV, aunque su obra será subordinada en todo momento a las tendencias europeas de las que el autor habría tomado inspiración[235]. Tras un capítulo de carácter puramente histórico sobre la evolución de las instituciones de enseñanza en España en el que el único autor tratado es Antonio de Nebrija (Baret, 1863: 101-105), Baret dedica un epígrafe a destacar el papel de Isabel la Católica como patrocinadora de autores de la segunda mitad del XV. Esta sección no es óbice para retomar la narración histórico-literaria del reinado de Juan II con un apartado dedicado a Juan de Mena (Baret, 1863: 108-113), y su *Laberinto de fortuna*; y, en menor medida, a Juan de Padilla (Barte. 1863: 114). La obra de Jorge Manrique (Baret, 1863: 115-119), ante la que el autor adopta una postura muy positiva[236], no escapa tampoco al afán comparatista que atraviesa estos capítulos, en este caso con los poetas Malherbe y Villon. Los últimos dos capítulos de este primer periodo cubrirán el *Cancionero general* (Baret, 1863: 120-123), que considera una manifestación de la élite cortesana española, absolutamente distancia del gusto popular y con un interés únicamente histórico; y una miscelánea (Baret, 1863: 124-134) en la que trata a los prosistas del XV, en su opinión, muy superiores a los poetas de la misma época. En el repertorio de autores se encontrarán Fernán Gómez de Ciudad Real,

[234] «Jean II était un prince doux et paresseux, parfaitement incapable de s'occuper de politique, et de résister seul aux prétentions de ses grands vassaux; mais il aimait les arts, la musique, la poésie. Nul ne connaissait mieux les principes de la chasse, cette ressource si chère aux rois fainéants; nul n'entendait comme lui les règles des joutes, des tournois et autres exercices chevaleresques. Aussi n'en vit-on jamais autant que sous son règne; ce qui explique la résurrection et la longue prospérité du roman chevaleresque en Castille, au moment où il s'éteignait avec la chevalerie elle-même, dans tette France qui l'avait vu naître, et où il avait jeté tant d'éclat» (Baret, 1863: 90-91).

[235] «Si c'était ici le lieu d'insister sur l'influence exercée par les modèles et les théories des Provençaux, sur la poésie espagnole au quinzième siècle, le marquis de Santillane nous en fournirait les preuves les plus explicites, soit dans la préface de ses *Proverbes*, soit dans sa *Lettre* au connétable de Portugal. Mais il vaut mieux nous appliquer à étudier dans ses écrits les effets de l'influence de l'Italie» (Baret, 1863: 96).

[236] «Ce qui distingue surtout les Copias de Manrique, c'est leur caractère philosophique et réfléchi. L'auteur n'appartient plus à cette époque de spontanéité où l'esprit s'épanche naïvement, dominé par les accidents du monde extérieur. Ici le poète n'est plus un écho, mais une personne. Il s'élève du spectacle des faits à des idées générales. Sa plainte est l'effet d'un premier et douloureux étonnement, un gémissement qu'inspire à tous les jeunes poètes la contemplation des choses humaines. De là le charme mélancolique de ces stances admirablement servi par le choix d'un rythme à la fois simple et délicat» (Baret, 1863; 116-117).

con su *Centón epistolario*[237]; Fernán Pérez de Guzmán, de quien destaca *Generaciones y semblanzas*; y Fernando del Pulgar, autor del *Libro de los claros varones de Castilla*.

El segundo periodo, el que va del reinado de Carlos I a la muerte de Felipe IV (Baret, 1863: 135-552), se divide a su vez en dos partes: por un lado, la que cubre las composiciones en verso y el género dramático; y, por otro, resto de la producción española de este momento. El primer capítulo de esta segunda parte es el más largo de toda la obra (Baret, 1863: 135-202), y presenta una organización un tanto peculiar. Aunque tiene por nombre «Poésie lyrique», el autor incluirá bajo este marbete la épica o la novela de caballerías. Baret se muestra muy crítico con lo que llama «poésie d'imitation» (Baret, 1863: 136), y con la subordinación de los modos poéticos españoles a los italianos[238] que se produce de la mano de Boscán (Baret, 1863: 137-138), en el que aún encuentra «une certaine vigueur espagnole entièrement opposée à la mollesse italienne» (Baret, 1863: 138), y sus seguidores. De entre ellos, el caso de Garcilaso de la Vega (Baret, 1863: 139-144) es el que más apena al autor, quien dirá que «l'Espagne doit regretter amèrement qu'un homme si bien doué, se soit borné à des imitations de Pétrarque et de Sannazar, mêlées à quelques souvenirs de Théocrite et de Virgile» (Baret, 1863: 141). Aun así, Baret elogia la frescura y la elegancia de algunas de las obras de Garcilaso, admiradas por autores como Lope, Cervantes o Herrera (Baret, 1863: 143). Frente a los poetas italianizantes, Baret coloca la escuela de los fieles a los moldes de la vieja poesía castellana, entre los que destaca a Cristóbal de Castillejo (Baret, 1863: 143-144).

Este grupo de poetas no son los únicos que se oponen a la lírica de Garcilaso. En palabras del autor:

> La sensibilité, la tendresse, le goût, s'exprimant en vers purs, élégants, harmonieux, sont les qualités propres de Garcilaso de la Vega; il était réservé à d'autres écrivains de faire entendre ces accords éclatants, inspirés, sublimes, qui constituent la véritable poésie lyrique. Au premier rang nous placerons Louis de Léon (Baret, 1863: 144).

[237] El autor hará un repaso exhaustivo por la literatura crítica a propósito de esta obra hasta ahora ignorada en nuestro corpus.

[238] «L'Espagne, au seizième siècle, fut complètement subjuguée par l'Italie, dont elle imita jusqu'aux défauts. *Capta ferum victorem cepit*.. Singulière puissance de la forme ! Presque au même moment, l'Espagne, l'Angleterre et la France furent la proie du goût misérable d'une nation abâtardie. On vit la première renoncer à son mâle génie et l'abaisser aux productions de Marino, de Sannazar, de Guarini et du Tansille. Des conquérants ne s'estimèrent pas assez pour mépriser les arts efféminés, les grâces fardées d'un peuple qui commençait alors à offrir le spectacle d'abaissement dont il semble vouloir se relever aujourd'hui» (Baret, 1863: 136-137).

El gran interés del autor por Luis de León (Baret, 1863: 144-148) reside en la fuerte personalidad –o «âme» (Baret, 1863: 146)– de este autor. El religioso encarna a la perfección el ideal de escritor español en tanto que en él se dan cita los dos pilares que sustentan el imaginario identitario de Baret: «Religion et patrie : voilà les deux sources d'où émane sa poésie» (Baret, 1863: 146)[239]. El envés de la obra de fray Luis estará en la de Fernando de Herrera (Baret, 1863: 148-153), quien, religioso como él, y con una maestría del lenguaje que le supera, se ciñó a los modos italianos y plagó su lenguaje de formas tendentes al oscurantismo que sirvieron como antesala del cultismo. Baret no duda en elogiar, no obstante, algunas composiciones del autor, sobre todo aquellas en las que abandona los metros italianos a favor de formas como la oda o la elegía. En la misma línea que Herrera, esto es, como poetas de gran ingenio, pero que se ciñeron a la moda literaria del momento, Baret coloca a autores como Francisco de Rioja o los hermanos Argensola.

Tras este repaso por los poetas del XVI, Baret (1863: 159-172) afronta la querella entre cultistas y conceptistas desde una primera posición de equidistancia: ambas escuelas suponen la negación del genio español que inflamó la verdadera poesía de Luis de León. Al frente de los conceptistas, la obra de Alonso de Ledesma lleva al autor a preguntarse «quel était donc alors l'état des esprits en Espagne, pour que des inventions si méprisables trouvassent des applaudissements et six éditions ?» (Baret, 1863: 162). Baret es aún más duro con Góngora, el fundador de la «détestable école» cultista (Baret, 1863: 162-165), cuya fama literaria considera incomprensible aún tantos años después. Baltasar Gracián (Baret, 1863: 165-167) se encargaría de difundir el cultismo y lo volvería la corriente hegemónica en la literatura española del momento.

Pasando a la poesía religiosa, Baret (1863: 169-171) retoma algunas de las ideas expuestas a propósito de fray Luis[240], y destacará la obra de los dos poetas santos: san Juan y santa Teresa. El repaso por la poesía del periodo se cierra con un apartado dedicado

[239] Más adelante dirá que «L'œuvre de Louis de Léon offre peut-être le type le plus élevé de la poésie lyrique castillane. En lui le génie national mâle, religieux, patriotique, s'unit à l'inspiration de la lyre romaine et de la harpe hébraïque, à un degré qui ne s'est jamais rencontré depuis, – également éloigné de la mollesse, de l'affectation et du pédantisme» (Baret, 1863:

[240]«La religion et la nationalité d'un peuple sont les deux sources principales de sa poésie lyrique. Les poètes artistiques de l'Espagne, esclaves de l'imitation, s'inspirèrent trop rarement, nous l'avons vu, de l'histoire et des traditions de leur patrie; mais l'ardeur de la foi particulière à la nation espagnole, ranimée par la naissance et les progrès de la Réforme, suscita chez quelques-uns de beaux élans. Par cela même qu'ils étaient plus éloignés du siècle, les ecclésiastiques, les religieux, se dérobèrent mieux aux entraînements des modes littéraires, et ont été les interprètes les plus éloquents de la poésie lyrique dans leur patrie» (Baret, 1863: 169-170)

a la lírica popular, especialmente por el romancero, que recibirá grandes elogios por parte del autor (Baret, 1863: 172-177). Baret dedicará un apartado separado a algunos tipos de romance como el caballeresco (Baret, 1863: 177-181), el morisco (Baret, 1863: 182-191) o el de costumbres (Baret, 1863: 191-192).

Por su forma en verso, Baret (1863: 193-199) incluye en este apartado una sección sobre la poesía épica castellana, que, tras algunas consideraciones generales acerca de la suerte del género[241], centra en la figura de Ercilla y su *Araucana*, por el que no tiene una especial simpatía. Por último, Baret (1863: 199-202) consagra un apartado breve a la poesía didáctica y a sus dos principales autores: Juan de la Cueva y Pablo de Céspedes.

Tras la lírica, Baret pasa a encargarse del teatro áureo, al que dedica los siguientes siete capítulos (Baret, 1863: 204-370). En el primero de ellos, que tiene por título el genérico «Poésie dramatique» (Baret, 1863: 203-233), el autor traza una historia del teatro español desde sus orígenes medievales, destacando a los cuatro autores de la primera etapa del género dramático: Juan del Encina (Baret, 1863: 213-216), Gil Vicente (Baret, 1863: 216-217), Torres Naharro (Baret, 1863: 218-220) y Lope de Rueda (Baret, 1863: 223-225). Mención aparte merecen las páginas que dedica a la *Celestina* (Baret, 1863: 220-223), que elogia y pone en relación con el arcipreste de Hita y Shakespeare. En un apartado posterior, Baret (1863: 225-227) trata la influencia del teatro clásico y del italiano en el español, que, a diferencia de lo ocurrido en Francia, fue limitada, pues las clases populares impusieron el gusto por las formas teatrales autóctonas[242]. Esto no fue óbice para que se desarrollara un teatro apegado a los cánones clásicos, que imita en muchas ocasiones a los dramaturgos latinos, en el que Baret incardina a autores como Francisco de Villalobos o Cristóbal de Virués. La dramaturgia de Cervantes (Baret, 1863:

[241] «Le treizième siècle fut pour l'Espagne, comme pour les autres nations de l'Europe néo-latine, l'âge véritable de la poésie épique. C'était l'ère en effet de l'invention originale, l'ère de la spontanéité naïve, de l'imagination inspirée; l'époque parallèle à l'âge de la civilisation hellénique qui vit naître l'Iliade. Malheureusement, cette époque prédestinée ne coïncida nulle part avec la suffisante maturité de la langue, ne vit l'apparition d'aucun homme de génie, capable comme Dante de faire violence à un instrument rebelle, et de créer la sienne; d'aucun esprit assez supérieur pour condenser en lui tous les sentiments toutes les idées de son siècle, et pour les résumer dans une vaste composition, d'une unité puissante comme la personnalité de l'auteur» (Baret, 1863: 193).

[242] «Le goût de ces classes, quoique meilleur, plus raffiné, ne prévalut jamais en Espagne sur les préférences du peuple en matière de théâtre. Moins écrasé parla féodalité, en vertu de l'égalité primitive qui régna dans les armées patriotiques des Asturies et de Léon, le peuple en Espagne a su, sans insolence, faire respecter et quelquefois prédominer sa volonté. Lui seul, après tout, s'intéressait sérieusement aux choses du théâtre. […]. À vrai dire, les Espagnols, comme les Anglais, Shakespeare et Lope de Vega, ont toujours considéré le théâtre comme un plaisir quotidien et facile, non comme un art délicat et exquis» (Baret, 1863: 227)

230-232) será más cercana a esta postura que al teatro «qui devait bientôt triompher». Aunque limitado por esta tendencia a la imitación que se critica a lo largo de la obra, el juicio de Baret a propósito de la producción teatral cervantina es más bien positivo debido a su patriotismo.

Con la escuela dramática de Valencia (Baret, 1863: 234-251) empieza a delimitarse el teatro nacional español, que tendrá su mayor exponente en Lope. En este primer capítulo acerca de la escuela valenciana, Baret tratará las obras de los precursores de este nuevo modelo dramático: Francisco Tárrega y Guillén de Castro. Estos, como el resto de los dramaturgos de la época, quedarán opacados por la figura de Lope de Vega (Baret, 1863: 252-270), cuya biografía y producción se tratará de forma extensa en el siguiente apartado. El teatro de Lope lleva a Baret a poner en relación el teatro nacional español con la tragedia griega (Baret, 1863: 264-270), no como un fenómeno más de imitación, sino como una coincidencia histórica entre dos de las formas teatrales por las que el autor siente más admiración[243]. Aunque extenso y elogioso, el apartado que dedica a Lope no es especialmente interesante; en parte porque los criterios con los que enjuicia la obra del dramaturgo han sido expuestos en los epígrafes anteriores. Esto mismo ocurre con los siguientes capítulos.

Así, el que dedica a la cuestión material del teatro español (Baret, 1863: 271-280) es una reiteración en las ideas acerca de la capacidad de agencia del público popular español sobre el desarrollo del género en esta época, capacidad que va desde la selección de autores hasta la configuración de los espacios escénicos. Los capítulos dedicados a Tirso (Baret, 1963: 305-328), Moreto (Baret, 1963: 329-346), Francisco de Rojas (Baret, 1963: 347-356) y Juan Ruiz de Alarcón (Baret, 1963: 357-370) seguirán el modelo del apartado sobre Lope, esto es, se dará cuenta de la vida del autor y se analizará su producción, citando fragmentos de sus obras y remitiendo a la literatura crítica del momento, siempre tomando como punto de referencia su consonancia con las ideas dramáticas de este teatro nacional copado por Lope de Vega. De los cuatro, el que más parece apreciar Baret es Tirso de Molina.

[243] «Voilà Lope presque aussi grec que Racine, avec cette différence qu'il n'y a chez lui aucune espèce d'imitation. Lope, grâce à la misère de sa jeunesse, fit de mauvaises études et connut mal l'antiquité. Il n'y a ici conformité de style que parce qu'il y a, à quelques égards, conformité de génie. Entre Lope et Euripide, c'était la même sensibilité exquise, le même sentiment de la nature, la même âme passionnée» (Baret, 1863: 270).

El único autor que recibe un tratamiento diferenciado es Calderón (Baret, 1863: 281-304). La opinión de Baret a propósito de este es ambigua. Si, por un lado, critica su producción profana, que no considera de relieve (Baret, 1863: 297-298) y pone en relación con la enfermedad del cultismo (Baret, 1863: 301-303); por otro, su maestría en el desarrollo del auto sacramental le asegura un puesto al lado de Lope en el canon teatral español. Baret desprecia al Calderón culto y a sus defensores, y ve en el autor de autos sacramentales a un dramaturgo que alcanza una merecida fama dentro y fuera de España. A modo de conclusión de esta amplia sección sobre el teatro áureo, Baret se muestra contrario a las críticas encendidas que el teatro español había recibido a lo largo de la centuria por parte de la crítica francesa y europea:

> Voici ma conclusion : que les incontestables qualités du théâtre espagnol ne nous aveuglent pas sur ses défauts; mais, d'un autre côté, qu'un vain amour-propre national ne nous ferme pas les yeux sur ces qualités. Évitons surtout les jugements absolus, les comparaisons impossibles; ne tranchons pas trop légèrement les questions de supériorité, d'infériorité : les Espagnols ont leurs côtés supérieurs, nous avons les nôtres. Voilà le raisonnable. Mais, s'il était permis de former un vœu, j'exprimerais celui de voir se mêler dans un homme de talent, à la sagesse de la composition, à la justesse ordinaire, en un mot, à l'art plus délicat et plus élevé des poètes dramatiques français, la sève énergique, l'intérêt, le pathétique dont abondent les drames espagnols (Baret, 1863: 369-370).

Terminada esta primera parte dedicada a la literatura en verso y al teatro, Baret pasa a encargarse de la producción española en prosa. El primer capítulo de esta segunda parte versará sobre los moralistas, políticos y críticos españoles (Baret, 1863: 371-401). Se trata de un apartado largo, en el que se da cabida a autores muy diversos. Baret comenzará criticando la censura por parte del poder político y eclesiástico en la literatura de ideas (Baret, 1863: 372)[244], lugar común en las historias literarias francesas. Los tres nombres que destacan en estos géneros en prosa son los de Antonio de Guevara, Antonio Pérez y Francisco de Quevedo. A propósito del primero (Baret, 1863: 374-377), el autor destacará su *Reloj de príncipes*, una obra en la que se atisba un pensamiento profundo, que se pierde, en ocasiones, a causa de la forma. El epígrafe dedicado a Antonio Pérez

[244] «Quand s'ouvre le dix-huitième siècle, partout règne la nuit. Le mauvais goût lui-même a disparu, personne n'osant plus écrire. L'un des effets le plus à noter de ce terrible régime, c'est que l'Espagne n'a produit ni un grand mathématicien ni un seul homme remarquable dans l'étude des sciences physiques. Pour un philosophe comme Louis Vivès, elle a eu cent casuistes. Ce n'est donc pas sans une sorte de chagrin que nous abordons l'histoire de la prose espagnole pendant l'espace de près de trois siècles. Il est pénible d'assister au spectacle de la décadence du génie d'une grande nation, plus irrémédiable encore, plus funeste que la décadence politique, d'étudier des écrivains qui travaillent la plupart sur des mots, parce que les grands sujets leur sont interdits» (Baret, 1863: 373).

(Baret, 1863: 377-389) comienza con una nota biográfica con la que se explica el interés por su obra escrita. Su participación en el escándalo de la princesa de Éboli será narrada en su *Memorial del hecho de su causa*. El interés de por la obra de este autor rara vez incluido en historias literarias parece deberse, más bien, a la posibilidad de criticar a través de su caso los excesos autoritarios de Felipe II. El autor principal de este apartado será Quevedo (Baret, 1863: 389-401), cuya nota biográfica, puesta en relación con su producción literaria, ocupará buena parte del apartado. El amplio corpus quevediano[245] es dividido en obras serias y profanas. Dentro del primer grupo, se incardinan textos como la *Vida de san Pablo Apóstol*, su *Política de Dios* o *Vida de Marco Bruto*; textos, por lo general, en los que Quevedo se muestra como un autor profundo, pero que no destaca en nada[246]. Será en las obras profanas donde el genio del autor aflore. De entre todas ellas, Baret destaca los *Sueños*, las *Visiones* y *El Buscón*. La excelente obra en prosa de Quevedo es motivo suficiente, en opinión de Baret, para tener asegurado un puesto junto a Cervantes en el canon literario español[247].

El siguiente capítulo cubre la producción en prosa de los místicos y los autores de sermones (Baret, 1863: 402-419). Baret (1863: 403) se reiterará en la idea de que el interés por la materia religiosa es una característica propia del genio español. La inmensa mayoría del capítulo se dedica a santa Teresa, de la que ya había hablado en su calidad de autora lírica. La vida de la escritora será declinada en clave política, como ya ocurriera con Quevedo o Antonio Pérez. Entre sus publicaciones, destaca *El libro de su vida*, *El libro de las Fundaciones*, *Camino de perfección* y *Castillo interior* (Baret 1863: 408). Tras la atención prestada a la santa, Baret dedicará apartados a san Juan, Luis de Granada y un epígrafe conjunto a Malón de Chaide, Luis de León y Fernando de Zárate. Este apartado sobre prosa religiosa entronca con el siguiente, en el que Baret aborda la prosa de ideas –«libres penseurs»– en el contexto de la Reforma (Baret, 1863: 420-432). Para

[245] «Nous ne prétendons pas aborder ici le catalogue des œuvres d'un homme qui a traité tous les genres, mais qui composait évidemment avec trop peu de sang-froid pour n'avoir pas laissé beaucoup d'œuvres imparfaites» (Baret, 1863: 397).

[246] «Dans le reste de ses ouvrages sérieux, le style de Quevedo, embarrassé de textes sacrés ou profanes, d'argumentations scolastiques, ne s'élève pas au-dessus de la médiocrité. Non que ces ouvrages manquent de solidité, mais la renommée que dut l'auteur à ses satires a fait évidemment la réputation de cette classe d'écrits» (Baret, 1863: 399).

[247] «Contemporain de Cervantes, Quevedo mérite d'être placé non loin de lui, dans l'art peu vulgaire de cacher sous des fictions ingénieuses des vérités utiles. Heureux s'il eût connu comme Cervantes le secret de la mesure ! Moins emporté que Quevedo, mais plus profond, Cervantes garde toujours un calme de jugement, une sérénité de raison que n'altèrent jamais les intérêts agités de la vie. Plus malheureux que Quevedo, il se montre supérieur à sa fortune» (Baret, 1863: 400-401).

el autor, la obra de Juan Valdés, Cipriano de Valera o el Brocense, entre muchos otros, están atravesadas por la ideología reformista contra la que reaccionaría la España tridentina.

Será en el género histórico en el que la literatura española brille con más fuerza a lo largo de este periodo (Baret, 1863: 433-478). En el amplio apartado que Baret dedica a este tipo de producciones, el autor recorrerá las obras de un amplio catálogo de autores entre los que encontramos a Florián de Ocampo, Ambrosio Morales, Garibay, Abarca, Zurita, Juan de Mariana y Hurtado de Mendoza. A estos dos será a los que más espacio se dedique, con apartados especialmente dedicados a su estilo. Como viene ocurriendo en los últimos apartados, el repaso por las obras de estos autores está marcado por la proyección de ideas del argumentario de Baret acerca de la España de la época. Los últimos historiadores que el hispanista incluirá en su repertorio serán Francisco de Moncada, Francisco Manuel de Melo y Antonio de Solís.

En el apartado consagrado a la novela (Baret, 1863: 479-523), el autor de la *Histoire* hará una división con criterio temático. El primer subgénero que se trata es el de la novela de caballerías (Baret, 1863: 481-488), que tiene en el *Amadís* a su máximo exponente. Baret apuntará las fuentes en que se inspira Garci Rodríguez de Montalvo[248], y dará una lista de sus imitadores. En cuanto a la novela pastoral (Baret, 1863: 488-497), su origen se debe a la fatiga del género caballeresco. Los máximos exponentes serán la *Diana* de Montemayor, la *Diana enamorada* de Gil Polo, la *Galatea* de Cervantes y la *Arcadia* de Lope. En cuanto a la picaresca (Baret, 1863: 497-523), es considerado un género que da «image vivante des mœurs de l'Espagne au seizième siècle, expression pittoresque de son état politique et social, de sa dignité nécessiteuse» (Baret, 1863: 497). Los grandes hitos de este género serán el *Lazarillo,* atribuido a Hurtado de Mendoza, considerado una obra maestra de la literatura española[249]; el *Guzmán de Alfarache,* Mateo

[248] «L'Amadis de Gaule n'est donc pour le fond qu'un roman de la Table-Ronde. C'est ce que démontrent directement, 1° les circonstances historiques et topographiques; 2° les noms propres contenus dans ce roman. Les événements, dans les deux premiers livres, ne sortent pas de l'Irlande, de la Grande-Bretagne et de la Bretagne armoricaine, ou Petite Bretagne, scène ordinaire des plus anciens romans de la Table-Ronde; et pour ne parler que du titre, ce nom de Gaules ou Gaulles, désigne certainement, non la France, mais le pays de Galles» (Baret, 1863: 483-484).

[249] «Hurtado de Mendoza en a tiré un chef-d'œuvre d'esprit et de style, plein de verve et de finesse, de pénétration et d'enjouement. Les aventures de Lazarille chez les différents maîtres où le conduit sa famélique étoile fournissent à l'auteur l'occasion de peindre une foule d'originaux, d'esquisser des tableaux variés de la société du temps. Quelle puissance de création et quel relief ! comme les figures se détachent nettement sur le fond des circonstances ! Ce roman est un vrai tableau, ou plutôt une suite de tableaux de

Alemán; y el *Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel. El resto del capítulo se dedica a la cuestión del *Gil Blas* de Lesage, debate al que el hispanismo francés es especialmente afecto, pero que se aparta del decurso histórico acerca de la literatura española. La conclusión de Baret (1863: 523) a este respecto es que, si bien la obra es deudora de la picaresca española, no se ha de desprestigiar la obra de Lesage[250].

El último capítulo de la segunda parte de la *Histoire* está dedicado a Cervantes (Baret, 1863: 524-552). Como ocurría con el apartado en que se trata a Lope, las páginas que se dedican al autor del *Quijote* contienen más halagos que hallazgos en el tratamiento del escritor. Siguiendo el esquema de los epígrafes dedicados a un solo autor, Baret comienza con una amplia nota biográfica (Baret, 1863: 524-533) en que se da cuenta de los títulos de la producción cervantina, algunos de los cuales se tratarán en apartados sucesivos. El primero de ellos se dedica a las *Novelas ejemplares,* entre las que se destacan *Rinconete y Cortadillo* y *La gitanilla* –en francés, siguiendo la traducción de Viardot (Cervantes, 1853), *La bohémienne de Madrid*–. El *Quijote* será la siguiente obra que Baret (1863: 541-552) comentará. Más allá de los acostumbrados elogios, el hispanista se negará a limitar la obra de Cervantes a una mera sátira de la novela de caballerías[251], y aboga por una interpretación en clave simbólica de sus personajes[252]. También se dedicarán algunas páginas al *Quijote* de Avellaneda, atribuido a Luis Aliaga. El resto de las obras que no han sido tratadas en otros apartados no recibirán una especial atención por parte del autore de la *Histoire*. Nos estamos refiriendo a obras como el *Persiles* o el *Viaje del Parnaso*.

---

genre, avec la puissance de couleur qui caractérise précisément les peintres espagnols, – certains tableaux de gueux par Ribeira ou Murillo» (Baret, 1863: 498).

[250] «Je voudrais, pour mon compte, mettre fin à toutes ces questions d'originalité et d'imitation, en distinguant dans Gil Blas deux parties, la partie curieuse et la partie philosophique; en disant que le fond des récits, le relief des cadres, le ton des figures, peuvent bien avoir été fournis par l'Espagne, mais que la morale qui en est tirée, et surtout le tour ingénieux donné à cette morale, appartiennent bien et dûment à la France et à Lesage» (Baret, 1863: 523).

[251] «La composition de l'*Histoire de don Quichotte* ne procède pas d'une autre cause. Ce livre, si original par l'invention, si ingénieux par les détails, n'est au fond que le jugement sur son temps d'un homme supérieur à son temps. Borner ici le génie de Cervantes à l'étroite satire d'un genre littéraire, ce n'est comprendre ni la richesse, ni la portée de ce génie». (Baret, 1963: 544).

[252] «Oui, don Quichotte nous intéresse par l'exaltation même, c'est-à-dire par la tendance idéaliste de son esprit, mais surtout par les mésaventures de toute sorte qui prennent leur source dans cet idéalisme. Ce rêveur obstiné excite un intérêt profond. La raison en est que chacun se souvient d'avoir passé par un état d'esprit analogue, d'avoir obéi aux mêmes tendances, en essuyant les mêmes mécomptes. Qui n'a pris dans sa vie des moulins à vent pour des géants, c'est-à-dire qui n'a démesurément grandi et grossi, par l'effet de l'imagination, une foule de questions, d'hommes ou de choses? Et en matière de sentiment, qui n'a rêvé, longtemps rêvé l'idéal, la poésie ?» (Baret, 1863: 545-546).

El capítulo dedicado al tercer y último periodo en que Baret (1863: 553-586) divide la literatura española sigue un planteamiento similar al que venimos encontrando, para este mismo momento, en el resto de las historias de nuestro corpus. Comienza con un capítulo que tiene por título «la décadence littéraire en Espagne profonde comme la décadence politique» (Baret. 1863: 553-566), en el que contrapone el declive político y artísticos del último de los Austrias con el influjo renovador de la casa de Borbón y su agenda de creación de instituciones con el objetivo de dinamizar el panorama cultural de la nación (Baret, 1863: 554-555). Pasando al catálogo de poetas españoles del XVIII, encontramos los habituales: Ignacio de Luzán (Baret, 1863: 556-557), José Cadalso (Baret, 1863: 557-559), Tomás de Iriarte (Baret, 1863: 559-561), Félix de Samaniego (Baret, 1863: 561-562), Meléndez Valdés (Baret, 1863: 562-563) Nicasio Álvarez de Cienfuegos (Baret, 1863: 564-565) y José de Iglesias (Baret, 1863: 565-566) serán los únicos autores con un apartado propio. Se trata, por lo demás, de epígrafes muy breves en los que tan solo se da una ligera idea de la producción de cada autor. Frente a ellos, Baret (1863: 559) destaca a Vicente García de la Huerta, representante de la reacción contra el gusto francés.

El teatro dieciochesco merece un capítulo aparte (Baret, 1863: 567-572). En estas páginas, Baret coloca al género dramático como el más proclive a la influencia francesa, «malheureusement aux dépens de l'originalité et de la vie» (Baret, 1863: 568) del teatro nacional. Las obras de autores como Agustín Montiano serán juzgadas como fieles a los cánones franceses, pero absolutamente tediosas. Como ocurriera en el apartado anterior, Vicente de la Huerta se pone al frente de un intento de volver a la esencia dramática nacional que, no obstante, no cosecha grandes éxitos. El único autor por el que Baret (1863: 570-571) muestra un cierto aprecio es Leandro Fernández de Moratín, aunque su obra sería muy rápidamente superada por el advenimiento del gusto romántico.

Tras dar cuenta de la situación del teatro español, el autor aborda la prosa (Baret, 1863: 573-585) de este periodo de decadencia. Baret se reitera en sus ideas de la pérdida del carácter nacional de la literatura española[253], y pasa a listar los nombres de los

[253] «Mais ces essais de réforme, heureux et louables sous beaucoup de rapports, étaient à certains égards regrettables. Depuis cette époque, la phrase espagnole a Gagné peut-être en clarté et en simplicité; mais, en se formant sur le type français, elle a perdu beaucoup de son caractère national. A cet égard, les réclamations passionnées des vieux Espagnols, partisans de l'ancienne littérature, n'étaient pas sans fondement. Accélérée par la lecture assidue des journaux et des livres français, cette altération de la prose espagnole s'est étendue si loin, que l'on ne retrouve plus guère aujourd'hui nulle part la langue des Granada, des Mendoza, des Cervantes. Vouloir les imiter passerait même maintenant pour de l'affectation» (Baret, 1863: 474).

prosistas destacados: Torres Villarroel (Baret, 1863: 574-575), Feijoo (Baret, 1863: 575-577), Isla (Baret, 1863: 577-582), Agustín Flórez (Baret, 1863: 583), los hermanos Mohedano (Baret, 1863: 583), entre otros. Como ocurría en el repaso por los poetas, se trata de apartados muy breves en los que apenas se da cuenta de la producción de cada autor. En algunos casos, como el de Isla o Feijoo, se citan varios fragmentos de las obras que se comentan. Cabe señalar que en este apartado Baret (1863: 584-585) incluye obras de carácter historiográfico-literario que no había incluido en la bibliografía de su *Histoire*. Así, menciona los trabajos de Juan Andrés, Sempere, Lampillas, Sarmiento, Pellícer y Saforcado, Velázquez o Capmany.

Así, Baret (1863: 586-591) llega al final de su historia literaria, que cierra con un apartado de conclusiones que copan las referencias a la historia reciente del país, sobre todo al nuevo escenario que abre la Guerra de la Independencia. El autor apunta que, de haberse consolidado el reinado bonapartista, la situación de España sería otra[254], y estaría a la par del resto de naciones europeas tras un siglo de decadencia. Sin embargo, aunque crítico a este respecto, Baret apunta una cierta evolución del panorama cultural y político español, y confía en la capacidad de la nación de volver a su gloria pasada. En este sentido, interpreta como un buen augurio el renacer de una intelectualidad volcada en la recuperación de su pasado[255]. Estas ideas, en las que Álvarez Rubio (2007: 276) ve un lugar común insincero, llevan al autor a clausurar esta historia de la literatura en la que se observa ya el decaimiento del criterio de buen gusto que veníamos encontrado hasta ahora con un párrafo en que cifra sus esperanzas, impostadas o no:

[254] «Il fallait qu'elle s'ouvrît aux influences de la révolution française, héritière des progrès intellectuels de trois siècles; ce service lui fut rendu par l'invasion de 1808. Il est probable, et c'est l'avis d'un grand nombre d'Espagnols éclairés, même de ceux qui combattirent avec le plus d'ardeur cette invasion, que si le trône du roi Joseph se fut consolidé, l'Espagne y eût gagné le double : elle eût évité les malheurs d'une nouvelle guerre de la Succession, et l'affreuse guerre civile qui l'a ravagée pendant dix années; elle eût opéré trente ans plutôt les réformes politiques, sociales, économiques, qu'elle entreprend timidement aujourd'hui» (Baret, 1863: 587).

[255] «Mais ces hésitations du génie espagnol, ce bon marché que l'Espagne semble faire d'elle-même, auront certainement leur terme. On peut même affirmer que ce terme n'est pas éloigné. Il est un symptôme remarquable qui l'annonce. Je veux parler de la réimpression des meilleures productions de ses vieux écrivains. Devenue sensible à la gloire littéraire, l'Espagne recueille ses titres dans le passé, jusqu'ici si déplorablement négligés. C'est le plus sûr moyen d'en créer de nouveaux. Ces éditions de Cervantes, du Romancero, de Calderon, de Quevedo, d'Alarcon, du Cancionero de Baena, du Marquis de Santillane, ont été préparées par une élite d'écrivains, poëtes, savants, hommes d'État, qui se sont tour à tour fait connaître par des œuvres originales en d'autres genres» (Baret, 1863: 589).

> Il est probable que l'impulsion des esprits suivra le degré de confiance de la nation en elle-même, que l'affranchissement de la pensée sera en raison de l'émancipation sociale et politique.
>
> L'Espagne peut donc espérer de voir refleurir en son sein une littérature ingénieuse et originale. C'est le souhait sincère que nous formons pour cette grande nation. (Baret, 1863: 591).

3.2.6. «Littérature espagnole», en *Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne* (1867), de Léon Louis Buron

La brevísima historia de la literatura española que Léon Louis Buron consigna en su colección de historias literarias europeas, *Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne*, se anticipa en diez años a una moda que tendrá un cierto éxito en la Francia de la década de los setenta. Álvarez Rubio (2007: 298-299) ha observado cómo, en la estela de obras como las de Jarry de Mancy (1837) y Lefranc (1847)[256], y con una voluntad enciclopedista, aparecen en esta década del siglo XIX una serie de obras en el país galo que siguen un mismo modelo. Estas colecciones de historias de la literatura son compendios de historias breves, en mayor o menor grado, en los que se condensan algunos de los lugares comunes del discurso historiográfico. La limitada extensión de esto textos, que los convierte, en ocasiones, en listas de autores y obras, lleva a los autores a ampararse bajo argumentos de autoridad provenientes de los historiadores o críticos más prestigiosos. Con estos trabajos breves se pretende plasmar lo esencial de cada tradición literaria, tomando como punto de partida, eso sí, la supremacía de la literatura francesa.

En este sentido, la historia de Buron[257], de tan solo quince páginas (Buron, 1867: 293-308)[258,259], no nos interesa tanto por su planteamiento, sino por que se trata de una simplificación de las ideas defendidas por autores especialmente influyentes en la

[256] Con esta comparte, precisamente, el ser planteada como material auxiliar para la didáctica de la literatura, como el propio autor señala en la introducción: «Si l'on nous reprochait d'avoir donné place, dans ce rapide abrégé, à des genres et à des noms dont l'importance ou la célébrité peut sembler contestable, nous répondrions qu'ayant voulu faire à la fois un livre de classes et un compendium de littérature, notre hospitalité pour les auteurs dans tous les genres a dû être moins exclusive» (Buron, 1867: 2).

[257] Álvarez Rubio no la incluye en su monografía. Sí lo hará, en cambio, con las de Bougeault (1876) o Demogeot (1880a), de las que hablaremos más adelante.

[258] En realidad, siguiendo el índice del autor, serían una veintena de páginas distribuidas en cuatro capítulos. De estos, tan solo los tres primeros tratan la literatura española: el último está dedicado a la literatura portuguesa (Buron, 1867: 308-312).

[259] Comparada con el resto de las literaturas estudiadas, el espacio dedicado a la española es bastante escaso. Baste con decir que la historia de la literatura italiana tiene el doble de extensión (Buron, 1867: 261-292), y la inglesa, treinta páginas más que la española (Buron, 1867: 314-363).

creación de un determinado relato sobre la literatura española[260], y la presentación de un canon reducido a su mínima expresión. La excesiva simplificación tiene como consecuencia que algunos de los datos consignados en esta historia sean erróneos, como podremos ver. No es de extrañar, por tanto, que empiece señalando las coincidencias de la literatura española con la francesa, circunstancia que se da «tout en lui restant très inférieure» (Buron, 1867: 293). El autor distingue cuatro periodos en la literatura española:

> le quinzième siècle est son époque de formation; au seizième, sous le règne glorieux de Ferdinand et d'Isabelle, elle jette déjà un certain éclat, et le dix-septième siècle est véritablement son âge d'or. La décadence se fait sentir dès le siècle suivant (Buron, 1867: 293).

Pese a haber señalado estas cuatro épocas, la obra se divide en tres capítulos: en el primero (Buron, 1867: 293-298) se atiende conjuntamente a la litera medieval y a la de los siglos XV y XVI; en el segundo (Buron, 1867: 299-305), al XVII; y, el último, (Buron, 1867: 305-308) al siglo XVIII. Dada la extensión de estos apartados, nos limitaremos a señalar las ideas clave que Buron propone respecto de cada obra o autor mencionado. Así, en el primer capítulo, comienza insistiendo en el carácter nacional del *Cid* (Buron, 1867: 293), que fecha en el siglo XII. La otra epopeya castellana será el *Libro de Alexandre* (Buron, 1867: 293), que, contrariamente a lo defendido por otros autores, considera una obra original. Alfonso X será (Buron, 1867: 293-294) será presentado como el responsable del progreso de las letras españolas durante su reinado, y le atribuye la autoría del "romancero del Cid". El *Conde Lucanor* (Buron, 1867: 294) es la obra más importante del siglo XIV, y, a la vez, «un monument curieux de la gravité espagnole et de l'esprit allégorique des Árabes» (Buron, 1867: 294). Con López de Ayala (Buron, 1867: 294), por su parte, asistimos al perfeccionamiento de la lírica y a la naturalización del interés por los temas políticos.

Ya en el siglo XV, «s'ouvre l'âge d'or de la littérature castillane, et, sous le règne sans gloire et sans grandeur du faible Jean II, on vit au moins fleurir les lettres» (Buron, 1867: 294). Enrique de Villena (Buron, 1867: 294) será el poeta más importante del momento, y mostrará claras influencias del sur de Francia. En teatro, destaca la *Celestina* (Buron, 1867: 294), cuyo inicio se debe a Rodrigo de Cota. El repaso por esta centuria se

[260] El único autor que aparece citado explícitamente es Émile Lefranc, pero, como hemos visto, su historia de la literatura española es una compilación de fragmentos de otros autores como Sismondi o Bouterwek.

cierra con sendos párrafos dedicados al marqués de Santillana (Buron, 1867: 294-295), autor de poemas «tout pleins de l'ardeur guerrière et de la galanterie qui distinguaient alors sa nation» (Buron, 1867: 294); y Juan de Mena (Buron, 1867: 295).

Más atención merece el siglo XVI, que se llega a dividir en apartados genéricos. Entre los muchos poetas de esta época, distingue a Boscán (Buron, 1867: 295), introductor del verso italiano; Garcilaso de la Vega, (Buron, 1867: 295), «premier poète lyrique et bucolique de l'Espagne»; Diego Hurtado de Mendoza (Buron, 1867: 295-296), más conocido por su *Lazarrillo*[261], en el que se inspiraría Lesage; Alonso de Ercilla (Buron, 1867: 296-297), el único autor épico español, al que elogiaría Voltaire; Fernando de Herrera (Buron, 1867: 297), «malgré ses défauts […] le premier poète classique»; Luis de León (Buron, 1867: 297), «le plus correct des écrivains espagnol»; y Cristóbal de Castillejo (Buron, 1867: 297-298), «partisan de la vieille poésie nationale et antipathique aux langueurs et aux fadaises des pétrarquistes».

En el apartado de la prosa, destaca primero a los autores de prosa histórica –Bartolomé de las Casas, el Inca Garcilaso de la Vega y Ambrosio Morales–, y a los religiosos –santa Teresa, Luis de Molina y Tomás Sánchez– (Buron, 1867: 298). No hay mención alguna a la novela o al teatro del XVI.

El siglo XVII es la época de esplendor de la literatura española, y el momento en el que florecen sus autores más importantes. El gusto por las novelas de caballerías que se instaló a lo largo del XV explica la publicación del *Quijote* «pour combattre cette fâcheuse tendance» (Buron, 1867: 299). Los párrafos dedicados a Cervantes (Buron, 1867: 299-301) incluyen una nota biográfica, una nómina de obras y algunas ideas sobre el *Quijote*, interpretado desde un punto de vista simbólico. Es el único novelista que se destaca de todo el siglo. En cuanto al teatro, Lope de Vega (Buron, 1867: 301-302) eclipsó a Cervantes en el plano dramático y fue el autor más precoz y productivo, «car il a composé environ dix-huit cents comédies et quatre cents autos sacramentales ou comédies spirituelles, en tout deux mille deux cents pièces» (Buron, 1867: 301). La escuela de Lope se limita a Guillén de Castro (Buron, 1867: 302). En cuanto a Calderón (Buron, 1867: 302), nos dice que en sus obras «on y rencontre moins de mauvais goût que dans Lope». El resto de los autores teatrales señalados serán Antonio de Solís,

[261] Es una de las pocas obras de las que se da el argumento, muy probablemente por la polémica acerca de la originalidad del *Gil Blas*.

Agustín Moreto, Tirso de Molina y Juana Inés de la Cruz, incluida aquí por su *Divino Narciso* (Buron, 1867: 302-303).

Pasando a la lírica, el autor destaca a los Argensola (Buron, 1867: 303-304), aunque los subordina a Quevedo (Buron, 1867: 304) en el que encuentra a un autor patriótico que, en ocasiones, se deja llevar por la moda petrarquista. De una estética parecida a la suya, Villegas (Buron, 1867: 304) será recordado tanto por sus poemas como por sus traducciones. Por último, en cuanto a los autores de prosa histórica, Buron (1867: 304-305) destaca a Juan de Mariana, Antonio de Herrera y Antonio de Solís. También tendrá una mención al teólogo Miguel del Molinos (Buron, 1867: 305), cuyo *quietismo* tendría ecos en la Francia de Guyon y Fénelon.

El último capítulo nos presenta una literatura que, a principios del siglo XVIII,

> devient tout à coup stationnaire par suite de deux courants contraires, le courant français, soutenu par les hommes de lettres et le beau monde, et le courant national. A cette sorte de torpeur correspond une décadence politique qui commence à l'extinction de la dynastie autrichienne et à l'avènement du faible Charles II. Aussi, lorsque, vers le milieu du siècle, l'esprit semble se réveiller, la sève nationale est desséchée, l'originalité a disparu avec la vigueur (Buron, 1867: 305-306).

Cada género, opina Buron, se decantará por la postura francesa o la española. En el caso de la prosa histórica, el único autor destacable es Juan de Ferreras (Buron, 1867: 306). Luzán (Buron, 1867: 306) será el introductor del gusto francés, al que se sumará Luis José Velázquez, reconocido por su historia literaria (Buron, 1867: 306). Isla, por su parte, intentará censurar el mal gusto imperante en la literatura religiosa con su *Fray Gerundio* (Buron, 1867: 306-307). En el lado de los fieles al modelo español, encontramos García de la Huerta (Buron, 1867: 307) y López de Sédano (Buron, 1867: 307). Iriarte, en cambio, se acercará a las fábulas de La Fontaine (Buron, 1867: 307). En cuanto al teatro, tanto Nicolás Fernández de Moratín como su hijo, Leandro, produjeron obras dramáticas siguiendo modelos franceses (Buron, 1867: 307). Por último, en la prosa destacan tan solo unos pocos autores, ninguno de ellos novelista: Feijoo, Tomás Antonio Sánchez, Enrique Flórez, los Mohedano, Lampillas, José Conde y Antonio de Capmany (Buron, 1867: 307-308). Los últimos nombres en ser incluidos son los de Martínez de la Rosa, Quintana, Escosura y Donoso Cortés, que destacan como escritores y como hombres de estado (Buron, 1867: 308).

De esta manera concluye la pequeña historia de Buron. Como decíamos, lejos de ser una obra interesante por su contenido, cabe prestarle atención como ejercicio de

síntesis, en parte de posturas superadas por los historiadores más cercanos cronológicamente. La referencia directa a la obra de Lefranc (1841) supone que el resumen histórico de Buron tenga sus cimientos realmente en Bouterwek (1812) y Sismondi (1813). En su simplificación de estas historias, Buron no tiene problema en expulsar del canon a los autores más censurados, como lo son el arcipreste de Hita o Góngora; o en limitar el panorama de la novela áurea únicamente a Cervantes. Pese a esta simplificación del canon, se observa cómo se sigue manteniendo en él a obras de carácter no literario, que se consideran, muchas veces, por encima de las literarias. De hecho, precisamente por esta simplificación, queda mucho más clara la jerarquía valorativa de las obras. Es cierto, eso sí, que esta reducción es llevada a cabo por una persona, Léon Louis Buron, si no ajena[262], al menos sí en una posición periférica del campo del hispanismo francés. La reedición de la obra en 1876 hace pensar que esta tuvo una buena acogida, aunque no se puede concluir que esto tenga que ver con la historia de la literatura española concretamente. En cualquier caso, es un primer ejemplo del formato en el que encontraremos las historias de la literatura española de las próximas décadas, como veremos a propósito de las dos siguientes entradas de nuestro corpus.

3.2.7. «Histoire de la littérature espagnole», en *Histoires des littératures étrangères* (1876), de Alfred Bougeault

De planteamiento parecido a la colección de Léon Louis Buron, pero ejecución completamente distinta, *Histoires des littératures étrangères*, de Alfred Bougeault, es una obra enciclopédica en cuatro volúmenes que incluye una docena de historias de literaturas europeas. El tercer volumen de la obra (Bougeault, 1876 III) es el que reúne las historias literarias clásicamente agrupadas bajo el marbete de *midi* europeo –Italia, Portugal y España–, a la que en esta ocasión se suma la literatura griega moderna. Álvarez Rubio (2007: 298-301) destaca que la obra de Bougeault, fue premiada por una sociedad francesa[263], se ubica en unas coordenadas conservadoras que la emparentan con propuestas como la de Baret (1863), de la que toma algunos elementos, entre otros la identificación de lo español con el sentimiento religioso. La colección de historias literarias de Bougeault fue reeditada, y existen estudios sobre ella que se centran, eso sí, en su tratamiento de otras literaturas. La obra más conocida del autor es, sin embargo, su

[262] No hay constancia de ninguna obra del autor sobre temas españoles, ni de su vinculación a un puesto académico relacionado con el hispanismo.

[263] La Société d'encouragemente au bien, que le otorgó el Prix Raymond.

Précis historique et chronologique de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours (Bougeault, 1854).

En la introducción común a los tres volúmenes de su colección de historias de la literatura, en la que da una primera lista de los autores que toma como referencia para la elaboración de su trabajo[264], Bougeault (1876 I: VI) hace gala de su asunción de la idea de *Volksgeist*: «chaque peuple a son génie propre, son individualité intellectuellle: saveur originale et native qui s'exprime dans ses œuvres d'imagination». En este sentido, conocer la literatura de un pueblo es más útil que conocer su historia, pues aquella da cuenta de la esencia completa de los pueblos de una forma más sincera. Esta idea no es óbice para que la historia de la literatura española comience con un repaso histórico de los pueblos que habitaron la península Ibérica, desde los pueblos originarios hasta los árabes (Bougeault, 1876 III: 265-272)[265]. La guerra contra los árabes será el acicate de la literatura española, que tiene sus primeros monumentos en los fueros (Bougeault, 1876 III: 272-273), y, sobre todo, en el *Cid* (Bougeault, 1876 III: 273-279), que toma por documento histórico[266] y viva representación de la España de la época, lo que, para Bougeault, no entra en conflicto con las fuentes francesas del poema. Bougeault (1876 III: 276-277) entiende el romancero como el otro gran cauce de manifestación de la identidad nacional en la época primitiva de la literatura española (Bougeault, 1876 III: 279-282), y apunta al ciclo que se forma en torno a la figura del Campeador, en la que ve «le type le plus noble et le plus élévé du caractère espagnol» (Bougeault, 1876 III: 278).

Bougeault muestra mucho menos interés en la literatura de autoría conocida de los siglos XIII y XIV, en parte por no encontrar en los autores esa exaltación nacional que caracteriza al romancero y a la épica. Esto explica la rapidez con la que trata a Gonzalo de Berceo (Bougeault, 1876 III: 283) o el *Libro de Aleixandre* (Bougeault, 1876 III: 284), que emparenta, una vez más, con el *Alexandreis* de Gaulthier de Lille o de Châtillon. Alfonso X (Bougeault, 1876 III: 284-286) es destacado por dos razones: su influencia sobre benéfica sobre la lengua y la literatura de su época, y su *Estoria de España*. El canon literario del siglo XIV estará formado por Juan Manuel (Bougeault, 1876 III: 286-

[264] «Des maîtres illustres, comme Sismondi, Fauriel, Villemain, Ampère, Saint-Marc Girardin, Ozanam, ont ouvert la voie par de savantes et éloquentes leçons» (Bougeault, 1876 I: III).

[265] A lo largo de este repaso histórico, Bougeault hace mención a algunos autores hispanorromanos como Paulo Orosio o Isidoro de Sevilla.

[266] «Le *Poéme du Cid* n'offre aucun travail d'imagination ni de recherche poétique; il montre les faits et les écénements dans toute leur rude et énergique simplicité, avec une allure fière et libre qui est bien l'expression d'une époque à peine sortie de la barbarie» (Bougeault, 1876 III: 273).

287), Juan Ruiz (Bougeault, 1876 III: 287-288) y Pedro López de Ayala (Bougeault, 1876 III: 288-289). A estos tres autores hay que sumar el *Amadís*, con el que dará inicio el gusto español por la novela de caballerías (Bougeault, 1876 III: 289-290). Bougeault (1876 III: 290-291) prestará atención a la convivencia de judíos y cristianos en la España medieval, y destacará como exponente de esta situación a Sem Tob, al que atribuye la *Danza general de la muerte*. Las fuentes de esta obra permiten a Bougeault (1876 III: 291) establecer una diferencia entre la literatura francesa y la española en cuanto al uso de materiales orientales y bíblicos: si en Francia, estos adoptan formas satíricas; en España, tendrán un tono más serio y dogmático. El apartado dedicado a estos siglos se cierra con una mención a la obra histórica en lengua catalana de Ramón de Muntaner (Bougeault, 1876 III: 291-292), que «respire le patriotisme et la foi religieuse».

El reinado de Juan II será una época de transición entre hacia el esplendor literario. Este proceso será participado del propio rey, que imprimirá en las letras españolas su propio gusto (Bougeault, 1876 III: 293-294). Si algo caracteriza a esta época es una primera incorporación de modelos italianos y clásicos de parte de autores como Enrique de Villena (Bougeault, 1876 III: 294), el marqués de Santillana (Bougeault, 1876 III: 294-296), Juan de Mena (Bougeault, 1876 III: 296-297) y Jorge Manrique (Bougeault, 1876 III: 297-298). Este proceso será compartido por el resto de Europa, y tuvo como resultado, en España y en Francia, el sacrifico de una parte de la originalidad del genio nacional (Bougeault, 1876 III: 296). Bougeault (1876 III: 298-299) limita a estos nombres la lista de poetas que tienen interés, y considera que los cancioneros solo tienen un interés arqueológico, y que los poemas incluidos están basados en una serie de convenciones absolutamente carentes de originalidad. También la lista de prosistas será limitada: incluye tan solo a Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar y Gómez de Ciudad Real (Bougeault, 1876 III: 300-303).

El siglo XVI «nous montre l'Espagne à l'apogée de sa grandeur» (Bougeault, 1876 III: 303), aunque en el plano literario solo es un «période ascendante du génie espagnol» (Bougeault, 1876 III: 304) marcado por la pérdida de una parte de su originalidad en favor de los modelos italianos. Boscán y Garcilaso serán sus introductores en la lírica (Bougeault, 1876 III: 304-306), lo que lleva al autor a considerarlos meros imitadores. Opuesto a estos coloca a Cristóbal de Castillejo (Bougeault, 1876 III: 306-307) y su fidelidad a la poesía nacional española. El mayor poeta de la época, como veíamos en Baret, será Luis de León (Bougeault, 1876 III: 307-308), quien aúna espiritualidad y patriotismo. Fernando de Herrera (Bougeault, 1876 III: 308-309) es el

poeta que más se le equipara, aunque sus excesos formales abrieron la vía al cultismo. Por otro lado, Diego Hurtado de Mendoza (Bougeault, 1876 III: 309-312) será un poeta mediocre, pero especialmente recordado por sus obras históricas y su *Lazarillo*. De esta manera, Bougeault (1876 III: 312-313) divide a los poetas del XVI en dos corrientes. «l'un qui est d'importation étrangère» (Bougeault, 1876 III: 312), en la que incluye a Boscán, Garcilaso, Mendoza y Herrera; «l'autre, qui est purement national et chrétien» (Bougeault, 1876 III: 312), con Luis de León en el centro, y santa Teresa como segunda autora en importancia (Bougeault, 1876 III: 313-314).

La centralidad del criterio identitario-nacional se mantiene a propósito de la literatura en prosa y el teatro. En este sentido, el romancero se vuelve a identificar como el medio por el que se expresa la épica española (Bougeault, 1876 III: 315), muy por encima, en lo que a valoración del autor se refiere, de la épica culta de autores como Ercilla (Bougeault, 1876 III: 316-318). La novela de caballerías es mejor vehículo para ese contenido que obras como la *Araucana* (Bougeault, 1876 III: 318-319). El desgaste de este género, en boga desde el siglo anterior, abre paso a nuevas formas narrativas como la novela pastoral (Bougeault, 1876 III: 318-320), por la que el autor no parece sentir gran simpatía. Este capítulo sobre el XVI se cierra con un apartado dedicado al teatro, en el que Bougeault (1876 III: 320-323) traza una pequeña historia del género, y se centra en los cuatro autores más relevantes: Juan del Encina (Bougeault, 1876 III: 323), Gil Vicente (Bougeault, 1876 III: 323-324), Torres Naharro (Bougeault, 1876 III: 324) y Lope de Rueda (Bougeault, 1876 III: 325). La creación de un teatro nacional en la que inscribe a estos cuatro autores se ve interrumpida por la moda de las imitaciones de obras clásicas de autores como Juan de la Cueva (Bougeault, 1876 III: 325-326), Pérez de Oliva (Bougeault, 1876 III: 326), Viruès (Bougeault, 1876 III: 326) o Jerónimo Bermúdez (Bougeault, 1876 III: 326).

El tránsito del XVI al XVII viene dado con un amplio capítulo dedicado a Cervantes (Bougeault, 1876 III: 327-339), que, sin embargo, no presenta grandes novedades. En gran medida es una reelaboración del apartado que le dedica Baret (1863: 524-552), al que se cita abiertamente. El espacio que dedica al teatro áureo se divide en dos capítulos: uno en cuyo centro está Lope; y otro, copado por Calderón. El primero inicia con un repaso por la escuela de Valencia y sus principales autores, esto es, Tárrega y Guillén de Castro (Bougeault, 1876 III: 339-343). A este último se le prestará más atención por su influencia en Corneille. Como ocurría con el de Cervantes, el apartado dedicado a Lope (Bougeault, 1876 III: 343-349) sigue muy de cerca el que le dedica en

su historia Baret (1863: 252-270), del que llega a extraer fragmentos literales. Este primer apartado se cierra con algunas observaciones acerca de la materialidad del teatro de esta época –los espacios escénicos, las partes en que se dividían las obras (Bougeault, 1876 III: 349-351), etc.– y sobre los autos sacramentales, expresión teatral de la religiosidad española (Bougeault, 1876 III: 351-352) con gran acogida por las clases populares. El segundo capítulo comienza con un apartado dedicado a Calderón (Bougeault, 1876 III: 353-358) en el que el autor no sigue tan de cerca a Baret, pero expone ideas muy parecidas. Al igual que este, critica al Calderón culto, que pone en relación con Góngora; y alaba al autor nacional, que muestra las costumbres y la idiosincrasia del pueblo español con sus obras religiosas y centradas en la cuestión del honor[267]. Bougeault se opone explícitamente a las ideas de Sismondi acerca de Calderón, y se alinea con las de Schlegel. El capítulo continúa con una serie de apartados más breves dedicados a los dramaturgos que completan el canon teatral: Antonio de Solís (Bougeault, 1876 III: 358-359), Tirso de Molina (Bougeault, 1876 III: 359-361), Agustín Moreto (Bougeault, 1876 III: 361-362), Francisco de Rojas (Bougeault, 1876 III: 362-363) y Juan Ruiz de Alarcón (Bougeault, 1876 III: 363-366). Por último, Bougeault ensalza el trato nacional como una expresión de su identidad[268] y da cuenta de la influencia que tuvo sobre el francés (Bougeault, 1876 III: 366-369). El capítulo se cierra con el tópico de criticar la falta de respeto a las unidades clásicas por parte de los dramaturgos españoles[269].

La lírica del XVII se presenta como la antesala de la decadencia de la literatura española. Tras mencionar a los hermanos Argensola (Bougeault, 1876 III: 370-371) y a Francisco de Rioja (Bougeault, 1876 III: 371-372), a los que considera ajenos a la corrupción del gusto, describe la situación de la siguiente manera:

> C'est ici le lieu d'expliquer cette décadence rapide et profonde qui vint atteindre et arrêter la littérature espagnole vers le milieu du dix-septième siècle, pendant sa plus brillante expansion. Une sorte de paralyse intellectuelle et sociale vint tout à coup saisir

[267] «Calderón peut être inégal, irrégulier, exagéré par moments, faux quelquefois à la suite de Gongora; il n'en est pas moins un génie dramatique de premier ordre, l'expression la plus complète des mœurs et du caractère espagnols» (Bougeault, 1876 III: 356).

[268] «Chaque peuple crée un drame à son image; c'est le miroir vivant d'une société et d'une nation. Il faut lire le théâtre espagnol pour se faire une ide complète du caractère et des mœurs de cette nation, mélange singulier d'héroïsme, d'honneur, d'exaltation religieuse et d'invincible orgueil» (Bougeault, 1876 III: 367).

[269] «Ce qui manque le plus au théâtre espagnol, c'est la correction, la justesse, la conduite, la grande loi de l'unité, l'art d'approfondir un sujet, d'en ménager toutes les ressources dramatique, d'en combiner tous les éléments, pour arriver à cette perfection idéale qui est le rayonnement du génie» (Bougeault, 1876 III: 369).

> cette nation si forte, si vivace, si intelligente, qui avait déployé pendant plusieurs siècles autant d'imagination que d'héroïsme. Nous en trouvons la cause première et dominante dans l'extension excessive de la domination espagnole et l'ambition despotique de deux de ses roi, Charles-Quint et Philippe II. Après avoir dominé les deux mondes, l'Espagne, épuisée d'hommes et d'argent, tombe dans un véritable marasme: la race royale dégénère comme la nation (Bougeault, 1876 III: 372)

La situación empeoras con los Austrias menores, y tiene su correlato en la literatura, en la que la falta de vigor intelectual se suple con abusos retóricos (Bougeault, 1876 III: 373). Las dos escuelas que abogar por retorcer el lenguaje serán los conceptistas y los culteranistas, encabezados respectivamente por Alonso de Ledesma y Góngora (Bougeault, 1876 III: 373-374), aunque las críticas se dirigirán sobre todo a este último (Bougeault, 1876 III: 374-376), al que acusa de haber pervertido junto a Marini no solo el arte español, sino el de toda Europa[270]. Gracián aparece en este apartado dedicado a Góngora como el autor del corpus teórico del culteranismo (Bougeault, 1876 III: 375-376). Quevedo (Bougeault, 1876 III: 376-379), al que se considera un prodigio literario y un fiel transcriptor de la realidad española, será el principal opositor a esta moda. Junto a él, y como conclusión del capítulo, (Bougeault, 1876 III: 379) menciona a Villegas.

Tras la lírica, Bougeault condensa en un solo capítulo la prosa de los siglos XVI y XVII. Comienza el apartado tratando la prosa histórica, en la que «l'Espagne rivalise avec l'Italie et devance la France» (Bougeault, 1876 III: 380). El autor proporciona una lista de autores y obras (Bougeault, 1876 III: 380-389) en la que no hay ninguna novedad respecto de historias previas[271]. El único cambio que se observa en el tratamiento de la literatura religiosa (Bougeault, 1876 III: 389-390) es que el canon se reduce a santa Teresa y Luis de Granada, omitiendo la mención a místicos como san Juan de la Cruz o Malón de Chaide. En la literatura picaresca observa Bougeault (1876 III: 390-392) otro «genre particulier à l'Espagne, expression vivante et pittoresque de ses mœurs» (Bougeault, 1876 III: 391). Las obras principales, además del *Lazarillo*, serán el *Guzmán de Alfarache* y el *Marcos de Obregón*, del que habría extraído el material de su novela el francés Lesage.

Si el siglo XVII era el momento en el que empieza la decadencia literaria y política, con el XVIII se llega a la esterilidad (Bougeault, 1876 III: 393-395). La

[270] «Cette contagion passa en Angleterre, où l'*Euphuisme* de Lilly gâta même le naturel de Shakspeare; il produisit en France l'école des Précieuses et l'esprit maniéré de l'*Hôtel de Rambouillet*. Toute la culture européenne subit un moment cette empreinte du mauvais goût, accepté comme le cachet de la bonne société […]. La poésie en mourut en Espagne et en Italie, tandis qu'en France ce ne fut qu'un accident temporaire: le bon sens national reprit le dessus grâce à Molière et à Boileau» (Bougeault, 1876 III: 375).

[271] De hecho, es la misma selección que encontramos en Baret (1863: 433-478).

influencia de la literatura francesa no basta para revitalizar la española, pues solo tiene prédica en las manifestaciones literarias cultas (Bougeault, 1876 III: 395). La escena literaria se divide en partidarios de los modos franceses, y fieles a la tradición nacional, aunque «comme des deux côtés le génie manquait aux écrivains, le résultat fut à peu près nul, et il n'y eut pas de victoire» (Bougeault, 1876 III: 395). Del lado de los modos franceses encontramos en la historia de Bougeault la nómina de autores a la que estamos acostumbrados: Luzán (Bougeault, 1876 III: 395-396), Mayans y Siscar (Bougeault, 1876 III: 396), José Cadalso (Bougeault, 1876 III: 396), Iriarte (Bougeault, 1876 III: 396-397) y Samaniego (Bougeault, 1876 III: 397). Vicente García de la Huerta aparece como el único autor destacable de la postura contraria (Bougeault, 1876 III: 398), aunque, como Meléndez Valdés (Bougeault, 1876 III: 398), acabaría plegándose a la moda. Imitadores de este último serán Álvarez de Cienfuegos (Bougeault, 1876 III: 398) y José de Iglesias (Bougeault, 1876 III: 398-399). La impresión general es que el XVIII es el siglo más pobre de la literatura española, como atestigua la reducida lista de autores de obras filosóficas –Jovellanos, Alberto Lista, etc.– (Bougeault, 1876 III: 399) y de dramaturgos, entre los que solo destaca Nicolás Fernández de Moratín (Bougeault, 1876 III: 400).

Pasando a la prosa, destaca las obras de Feijoo y Martín Sarmiento (Bougeault, 1876 III: 400), en las que ve una incorporación de los ideales franceses. También dedica un poco de espacio a los autores de estudios literarios: Tomás Antonio Sánchez (Bougeault, 1876 III: 402), los hermanos Mohedano (Bougeault, 1876 III: 402), Lampillas (Bougeault, 1876 III: 402-403), el continuador de Nicolás Antonio, Rodríguez de Castro (Bougeault, 1876 III: 403) y Enrique Flórez (Bougeault, 1876 III: 403). En el plano religioso, la única obra destacada es la sátira a los autores de sermones que supone el *Fray Gerundio* de Isla (Bougeault, 1876 III: 403-404). Por último, se destacan las obras históricas de Masdeu, Conde y Capmany (Bougeault, 1876 III: 404-405).

Los dos últimos capítulos de la obra están dedicados al siglo XIX. El primero de ellos empieza con un recorrido histórico (Bougeault, 1876 III: 406-408) en el que se presenta a España como un país sacudido por grades conflictos sociopolíticos:

> Voilà où en est aujourd'hui l'Espagne, toujours déchirée par la guerre civile, et se consumant dans de luttes intestines, sans pouvoir reprendre la marche ascendante de ses destinés. Monarchiste au fond, tant par son passé historique que par son instinct national, elle subit, comme la France, les courants divers que la Révolution a fait surgir dans l'esprit public. Elle en souffre, elle s'y épuise en efforts impuissants; elle aspire à la stabilité sans pouvoir y arriver. Il lui reste heureusement un vigoureux esprit de nationalité, un vif amour de son natal, enté sur de glorieux souvenirs. L'esprit religieux, battu en brèche par

> de perverses doctrines, y conserve une remarquable puissance. Cette foi vive, instinctive, besoin inné de tout un peuple intelligent et généreux, est la meilleure sauvegarde de l'avenir. Puisse un patriotisme sincère faire oublier ces haines de partis, ces dissensions funestes qui paralysent le développement de la nation, et l'empêchent de retrouver cette forte unité qui a fait jadis sa grandeur et sa gloire (Bougeault, 1876 III: 408).

A estas consideraciones, claramente ancladas a una ideología conservadora señalada, como veíamos antes, por Álvarez Rubio (2007: 298-301), les sigue una lista de autores que no se agrupan por géneros[272]. La lista incluye a Quintana y Juan Nicasio Gallego (Bougeault, 1876 III: 409), ambos considerados poetas patrióticos; Martínez de la Rosa (Bougeault, 1876 III: 409-411), que destacó en varios géneros y en la vida pública; el duque de Rivas (Bougeault, 1876 III: 411-412), del que se destaca su evolución política; Espronceda (Bougeault, 1876 III: 412-414), al que se critica duramente; Zorrilla (Bougeault, 1876 III: 414-415), conocedor de la tradición nacional; Ramón de Campoamor (Bougeault, 1876 III: 415), que alcanzó altas cotas de perfección formal; y Ventura de la Vega (Bougeault, 1876 III: 415-416). De Amador de los Ríos se recuerda su obra poética, aunque se apunta que pronto se dedicó a la crítica literaria (Bougeault, 1876 III: 416). La lista continúa con autores menos conocidos como Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, José González de Tejada o Romero de Larrañaga.

El teatro decimonónico estará marcado por las ideas de corte romántico (Bougeault, 1876 III: 419) y recuperará una parte de su vigor de antaño. Bougeault destaca como exponentes a Gil de Zárate, Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Tomás Rodríguez Rubí, García Gutiérrez, Tamayo y Baus, Gómez de Avellaneda y Adelardo López de Ayala (Bougeault, 1876 III: 419-423). Por último, los autores incluidos en la historia que están más cerca cronológicamente del autor son Eguilaz, Narciso Serra, Olona, José María Díaz y Eusebio Asquerino (Bougeault, 1876 III: 423).

El decimotercer y último capítulo de la obra retoma una clasificación de los autores con un criterio genérico. Así, Bougeault (1876 III: 424-427) comienza dando una lista de historiadores entre los que encontramos a Modesto Lafuente, Pedro José Pidal, el marqués Miraflores, Ferrer del Río y Miguel de Alcántara, entre otros. El criterio predominante a la hora de juzgar estas obras es el del patriotismo de sus autores. En cuanto a la crítica literaria, la historia de Bougeault incluye como novedad el listar a los autores extranjeros de historias de la literatura española. Así, junto al español Amador de

[272] «Il nous est difficile, comme on le voit, d'étudier tous ces auteurs en suivant l'ordre des genres, car presque tous en ont cultivé plusieurs; force nous est de le classer d'après le côté dominant de leurs œuvres» (Bougeault, 1876 III: 416).

los Ríos se menciona las obras historiográficas de Bouterwek, Herder, Heine, Ampère, Viardot, Damas-Hinard, Chasles y Ticknor (Bougeault, 1876 III: 427-428). El autor proporciona, asimismo, una lista de oradores políticos –Donoso Cortés, Olózaga, Rosas, Castelar– (Bougeault, 1876 III: 428-432) y de filósofos –Ramon Martí, Balmes, Sanz del Río, Sagra, Tapia– (Bougeault, 1876 III: 432-434). El último apartado es el dedicado a la novela, que clasifica temáticamente. Así, entre los novelistas históricos que siguen a Walter Scott encontramos a Escosura, Larra o Gómez de Avellaneda (Bougeault, 1876 III: 434-436). La narrativa de Trueba, por su parte, se caracteriza por el uso de formas cortas y su tendencia al costumbrismo (Bougeault, 1876 III: 436-437). Precisamente en este dominio será en el que destaquen Cecilia Böhl de Faber (Bougeault, 1876 III: 437), y, en menor medida, Pérez Escrich (Bougeault, 1876 III: 437-438). Manuel Fernández y González optará, por su parte, por novelas de tono épico, con multitud de aventuras (Bougeault, 1876 III: 438). Bécquer (Bougeault, 1876 III: 439) será recordado por sus narraciones fantásticas, que emparenta con las de Hoffmann. El último autor en ser incluido será Pedro Antonio de Alarcón (Bougeault, 1876 III: 439-440), al que se le alaba la mezcla de razón y entusiasmo, de observación y humorismo.

La obra de Bougeault se cierra con una conclusión que solo puede ser leída en clave política. En opinión del autor, la influencia francesa inoculó el virus revolucionario, lo que ha sumido al país en una contienda sin fin. Reafirmándose en sus ideas conservadoras, el francés concluye señalando que «l'Espagne catholique et monarchique peut reprendre la marche de ses grandes destinées, en se mettant au niveau des progrès modernes; l'Espagne incroyante et révolutionnaire tendrait fatalement à la ruine» (Bougeault, 1876 III: 443).

La historia de la literatura española de Alfred Bougeault tiene como rasgo característico esta exacerbación del criterio nacional que, conjugada con una ideología conservadora y antirrevolucionaria, lleva al autor a abordar la descripción de la tradición literaria española desde una posición mediada por las consideraciones políticas. Si ya las historias de Baret (1863) y Hubbard (1876) habían evidenciado el elemento ideológico en su construcción, la historia de Bougeault lleva esto un paso más adelante al hacer de su idea de lo español –patriotismo, sentimiento religioso, pasión– su único criterio valorativo, especialmente en las épocas más cercanas a la contemporaneidad del autor. Por lo demás, como hemos visto, el texto de Bougeault sigue modelos claros y presenta pocas variedades: encontramos el corpus que se viene consolidando desde Sismondi y Bouterwek, una periodización clásica, etc. La menor extensión hacer renunciar a las notas

biográficas, salvo en casos contados, y a la cita de fragmentos de obras. Por último, cabe señalar que el ideario ilustrado sigue apareciendo de vez en cuando, pero más por impostura que por productividad: la crítica sobre la falta de respeto a las reglas de unidad que Bougeault lanza al teatro áureo se contradice con lo que expone en los dos capítulos que le dedica, por ejemplo.

3.2.8. «L'Espagne», en *Histoire des littératures étrangères. Littératures méridionales* (1880), de Jacques Demogeot

Como viene ocurriendo con las dos historias previas, la historia de la literatura de Jacques Demogeot forma parte de una colección de historias literarias formada por dos volúmenes: uno dedicado a literaturas europeas meridionales –italiana y española– (Demogeot, 1880a) y otro, a las literaturas septentrionales –inglesa y alemana– (Demogeot, 1880b). En el subtítulo de la obra se incluye el matiz de que estas tradiciones literarias se abordan «dans leur rapports avec le développement de la littérature française», lo que, si bien es común a la mayoría de las obras de nuestro corpus, no siempre es expuesto con tanta franqueza. En este sentido, y como ha señalado Álvarez Rubio (2007: 308-310), la obra se inserta en la vía abierta por Puibusque (1843)[273], al que toma como referente, y aborda las relaciones que se producen entre las distintas literaturas analizadas y la francesa con el objetivo de asentar un proyecto nacional literario que se había diluido con el clasicismo y la elevación de la literatura gala a norma (Álvarez Rubio, 2007: 319). En el prefacio de la obra apunta el autor:

> Dans ce concert de la pensée européenne la France a rempli deux fois le premier rôle; au moyen âge d'abord, ensuite au dix-septième et au dix-huitième siècle. En d'autres temps elle a entendu, répété et agrandi en les reproduisant toutes les voix qui dominaient le bruit. L'histoire de la littérature française était donc déjà jusqu'à un certain point l'histoire de la littérature européenne. Celle que nous écrivons aujourd'hui aspire à en être le complément (Demogeot, 1880a: V).

Cabe señalar que Demogeot (1852) era autor de una historia de la literatura francesa que se reeditó hasta mediados del siglo siguiente[274]. La subordinación de las literaturas extranjeras a este proyecto nacional es determinante a lo largo de la obra que

[273] Con la que comparte, además, el ser obras con una posición privilegiada en el campo. Si la obra de Puibusque contaba con un prólogo del ministro de Instrucción Pública Abel-François Villemain, la de Demogeot se publica en la colección que dirige el también ministro de Instrucción Victor Duruy, a la sazón fuera del ministerio, pero colaborador directo de este.

[274] La última edición que nos consta data de 1933.

nos ocupa. Así, tras el acostumbrado capítulo sobre la historia de los pueblos y las lenguas peninsulares (Demogeot, 1880a: 153-161), comienza el repaso por la historia de la literatura española señalando las coincidencias entre el *Cid* y las canciones de gesta francesas (Demogeot, 1880a:164-165 y 167), y la recuperación del Campeador en la obra de Coneille (Demogeot, 1880a: 165). En el poema, entendido como monumento nacional, se atisban ya los rasgos característicos de la idiosincrasia española, que Demogeot (1880a: 162) enuncia como «l'héroïque fierté du soldat, et l'ascéstisme passionné du moine»[275]. Junto al *Cid*, el otro cauce de la épica castellana será el romance, también relacionado con las canciones de gesta francesas (Demogeot, 1880a: 169-177), de las que toman buena parte de sus argumentos. Mientras que el *Cid* y los romances dan vía a la belicosidad y al orgullo españoles, autores como Gonzalo de Berceo (Demogeot, 1880a:177-179), Juan Lorenzo Segura, al que se atribuye el *Libro de Aleixandre* (Demogeot, 1880a: 179) o el arcipreste de Hita (Demogeot, 1880a: 179-182) hacen lo propio con la religiosidad. En ambos casos, estas manifestaciones literarias se nutren de un sustrato que proporciona la libre circulación de trovadores por el territorio español y francés:

> Les deux inspirations, l'une guerrière, l'autre monacale, qui animent les premiers chants des poètes espagnols, ne sont pas répandues au hasard sur toute la partie chrétienne de la Presqu'île; se circonscrivent l'une et l'autre dans des limites déterminées elles ont leurs zones géographiques, comme les plantes. Vers la Catalogue, vers Valence, sur le territoire contesté entres les Maures et les chrétiens, retentissent les chants de guerre à Calahorra, à Astorga, en deçà du bruit des armes, à l'ombre des couvents qui s'élèvent sur le sol reconquis et s'avancent avec la victoire, on voit naître les poèmes sur les sujets religieux ou classiques, et les imitations moins nationales de nos derniers trouvères. Enfin à la cour des rois et des princes d'Aragon et de Castille fleurissent les chants lyriques empruntés aux troubadours (Demogeot, 1880a: 179).

Esta poesía de imitación o, al menos, gran influencia trovadoresca será la que anime las cortes españolas medievales. Así ocurre con la producción literaria de Alfonso X (Demogeot, 1880a: 182-184) que, en cualquier caso, se juzga inferior a su obra

[275] Una versión más desarrollada de esta idea la encontramos al final del apartado sobre el *Cid*: «Le Cid c'est l'Espagne elle-même avec son indomptable courage, son noble orgueil, son dévouement à son honneur, à ses rois, à sa religion. En effet la nation tout entière, comme, son héros, passa sa jeunesse dans un éternel combat contre les Mores, dans une victoire de huit cents ans. Peuple grand et magnanime jusque dans ses misères, jusque dans ses opprobres C'est en le couvrant de la gloire de leurs conquêtes que Charles-Quint, que Philippe II, lui font accepter leur tyrannie c'est en servant le sentiment national que le fanatisme y devient populaire l'Inquisition n'est qu'une forme de son aveugle patriotisme. Le Castillan est catholique par point d'honneur la croix est son drapeau. Le more, le juif, l'hérétique, c'est le vaincu, c'est l'étranger, c'est l'ennemi. Aussi le grand nom du Cid fut-il toujours l'inspiration principale de sa poésie» (Demogeot, 1880a: 168-169).

legislativa; o con la de Juan Manuel (Demogeot, 1880a: 184-186) que se inspira en los *fabliaux* franceses y es puesto en relación con el *Gargantua* de Rabelais. Con el reinado de Juan II «s'établit en Espagne le goût de la poésie brillante et légère à laquelle les troubadours ont attaché leur nom, et qui domine, vers la fin du moyen-âge, dans toutes les cours de l'Europe» (Demogeot, 1880a: 186). La influencia italiana y clásica que el resto de nuestros autores señalan en este periodo es minimizado por Demogeot, cuyo *Arte de trovar* provenzalista se considera más relevante que sus traducciones de la *Divina Comedia* o la *Eneida* (Demogeot, 1880a: 187). Otro tanto ocurre con el marqués de Santillana, cuyo interés por lo toscano se explica por su cercanía a los modelos trovadorescos (Demogeot, 1880a: 187-188). El *Cancionero de Baena* es una muestra de la expansión de los modelos provenzales entre la nobleza castellana (Demogeot, 1880a: 188-191). Juan de Mena, el poeta más famoso del momento, es el autor que marca el fin de la primera época de influencia francesa y el inicio del Renacimiento italianizante (Demogeot, 1880a: 191-192). Demogeot (1880a: 192-194) hace una mención especial a Jorge Manrique, cuyas *Coplas* considera una obra «d'un véritable talent» (Demogeot, 1880a: 192) que influiría en Villon.

Al igual que ocurría con Juan de Mena, Nebrija será el iniciador del interés erudito por los clásicos (Demogeot, 1880a: 194-195), que se contagiaría rápidamente entre las capas más altas de la sociedad española. La prosa histórica (Demogeot, 1880a: 196-201) será el género en el que primero se observe esta influencia de la literatura latina e italiana. Si las primeras obras eran crónicas estrechamente emparentadas con los cantares de gesta, autores como Pero López de Ayala empezaría a escribir imitando las obras históricas de Tito Livio, san Gregorio o Boccaccio. El canon de autores de prosa histórica incluye también a Fernán Pérez de Guzmán, Alonso de Palencia y Hernando del Pulgar.

El capítulo que dedica a la lírica del XVI tiene por título «L'art italien en Espagne» (Demogeot, 1880a: 202). El apartado comienza subordinando la literatura italiana a las letras clásicas[276] y apuntando que esta época coincide con la de mayor esplendor literario y político en España. La influencia italiana había empezado algún tiempo atrás[277], como

[276] «Mais l'élément étranger qu'alors s'assimila l'Espagne ne fut pas directement l'antiquité gréco-latine, ce fut l'Italie moderne. Son modèle était plus voisin, mais moins pur; plus facile à imiter, mais moins fécond en fortes et saines pensées» (Demogeot, 1880a: 202).

[277] «Cette assimilation se préparait depuis longtemps. Même à l'époque où absorbés dans leur lutte contre les Arabes, les Espagnols, enfermés dans leurs Pyrénées et leurs mors, restaient comme étrangers aux mouvements politiques de l'Europe, ces soldats de la croix n'avaient pu s'empêcher de tourner sans cesse les yeux vers le centre du catholicisme. La religion se confondait pour eux avec la patrie, et Rome

hemos señalado, pero será a partir de Boscán (Demogeot, 1880a: 205-210) y Garcilaso de la Vega (Demogeot, 1880a: 210-214) cuando esta literatura alcance la hegemonía. Los apartados que Demogeot dedica a estos dos poetas están llenos de fragmentos de sus obras y de autore italianos, entre los que traza paralelismos concretos. Aunque el autor no critica a Boscán y Garcilaso, como era costumbre, en el apartado en que refleja la resistencia de Castillejo a esta moda literaria (Demogeot, 1880a: 214-215), deja clara su postura:

> Toutefois la réforme ne passa point sans opposition et ici l'opposition avait pour elle des raisons excellentes. L'Espagne devait-elle renier son passé et renoncer à son mâle génie? Pourquoi s'abaisser, par un vain amour de la forme, au goût frivole d'une nation abâtardie? Pourquoi redire Pétrarque et Sannazar quand on a chez soi le Cid, les Maures vaincus et toutes leurs héroïques ballades? (Demogeot, 1880a: 214).

Esta polémica entre italianizantes y la escuela de Castillejo se saldaría con la victoria de los primeros. Sin embargo, autores como Diego Hurtado de Mendoza[278] (Demogeot, 1880a: 215-217) intentaría llegar a soluciones intermedias, cultivando tanto los metros italianos como los tradicionales. Los poetas incluidos en este primer momento son señalados como agentes de este proceso de incorporación de los modos italianos. Serán los del siguiente capítulo los que Demogeot considere los principales autores líricos de la España del XVI. El canon que el francés propone está conformado por tres nombres: Fernando de Herrera (Demogeot, 1880a: 217-224), fray Luis de León (Demogeot, 1880a: 224-227) y santa Teresa (Demogeot, 1880a: 227-230). Los tres autores son tratados de forma extensa, incorporando gran cantidad de fragmentos de sus obras. Del primero, Demogeot elogiará la alta calidad de su poesía, que ubica en la línea italianizante[279]. Esto no quita que se haga eco de las críticas sobre su uso alambicado del lenguaje[280]. La

---

entrevue de loin, à travers les illusions de leur foi, leur apparaissait comme la ville sainte, d'où descendaient les ordres et les bénédictions du ciel» (Demogeot, 1880a: 203).

[278] Solo se atiende aquí a su producción lírica.

[279] «L'Espagne, elle aussi, fut entraînée. Faites abstraction de vos souvenirs supposez que tout cola soit inventé et dit pour la première fois ne sera-ce pas réellement admirable ? Or, pour les Espagnols du seizième siècle, c'était la première fois qu'ils contemplaient chez eux ce glorieux spectacle, qu'ils assistaient à cette fête de l'imagination et de l'oreille. Ces dominateurs de l'Europe, ces parvenus de la gloire voulaient qu'on leur apportât à domicile toutes les magnificences des arts, tout ce qu'avait ressuscité la Renaissance, tout ce que l'Italie domptée semblait avoir créé pour ses vainqueurs. Ils voulaient entendre dans leur jeune et belle langue les nobles mélodies de l'ode classique Herrera satisfit à cette exigence nationale il fut le poète du lieu commun sublime» (Demogeot, 1880a: 219).

[280] «La critique reproche avec raison à Herrera d'avoir, dans la plupart de ses compositions, quelque chose de tendu et d'artificiel: sa doctrine avouée, telle qu'elle résulte du subtil, mais pédantesque commentaire dont il accompagne son édition de Garcilaso, c'est de rejeter de la haute poésie tous les mots qui donnent à la pensée un air commun et familier. C'est le dangereux conseil que, chex nous, Buffon

opinión del autor sobre fray Luis y santa Teresa está en consonancia con la importancia que otorga al sentimiento religioso para la construcción de la identidad española. Los fragmentos incluidos por Demogeot hacen pensar que manejó la antología de Maury (1826-1827)[281], de forma directa o indirecta.

Demogeot es bastante más escueto respecto a la epopeya del XVI. Destaca la *Araucana* (Demogeot, 1880a: 231-233) y las buenas críticas que recibe por parte de Voltaire, aunque, en su opinión se trata de una obra sin sentido:

> Il faut peu s'étonner de ne pas rencontrer d'épopée dans l'Espagne du seizième siècle. L'épopée véritable n'est jamais la pensée individuelle d'un seul homme; il faut qu'une nation l'ait faite avant qu'un poète l'écrive. Le peuple espagnol ne suivit point ses poètes dans la carrière de Virgile et du Tasse. Cette nation indocile à jamais au joug de l'étrangère n'adopta des importations littéraires du seizième siècle que ce qui était conforme à son propre génie. Quand les poètes lettrés voulurent donner des formes plus polies aux éléments épiques chantés par la voix populaire, elle n'en accepta que deux, le roman et le drame. L'épopée écrite lui parut toujours un non-sens ou on la chante, et c'est la romance héroïque; ou on la lit, et c'est le roman; ou enfin on la regarde se dérouler sur un théâtre, et c'est le drame, la comédie. Cette dernière forme surtout fut éminemment nationale (Demogeot, 1880a: 233).

La novela caballeresca contará con el apoyo popular del que carece la epopeya culta (Demogeot, 1880a: 233-245). El género se iniciará con el *Amadís*, que será también la novela más relevante. A lo largo de todo el capítulo, Demogeot traza paralelismo entre esta obra y la materia de Bretaña. También listará algunas de las novelas que lo imitan, como el ciclo de los Palmerines o *Belianís de Grecia*. La falta de originalidad de los autores que siguieron a Montalvo estaría en el origen de la pérdida de popularidad del género. Esta caída en desgracia y la asunción del paradigma de imitación a los clásicos darían lugar a que se popularizara la novela pastoral (Demogeot, 1880a: 245-251), que tuvo en la *Diana* de Montemayor su mayor exponente. La popularidad del género llega hasta Cervantes y Lope, y sería compartida en países como Inglaterra o Francia (Demogeot, 1880a: 251-253).

---

donnait même aux écrivains en prose. Herrera portait jusque dans le choix des idées cet esprit d'exclusion dédaigneuse il ne recherchait, il n'admettait que les choses éclatantes. C'est à nos yeux son principal défaut» (Demogeot, 1880a: 223).

[281] Un indicio bastante fiable para sustentar esta idea es la atribución a santa Teresa del soneto «A Cristo crucificado», el único poema de la mística que el exiliado recoge en su antología (Maury, 1826-1827: 164-165). La atribución de este soneto ha sido puesta en duda, como recogen historias literarias francesas más recientes (Camp, 1958: 41).

La *Galatea* permite a Demogeot (1880a: 254-266) enlazar con la producción de Cervantes. El amplio capítulo que le dedica no es novedoso en la organización ni en el contenido. Cabe destacar el uso que el autor hace del contenido satírico del *Quijote* para adelantar sus ideas acerca de los excesos en los que incurre a lo largo de su historia la literatura y la sociedad española:

> En prenant la plume, l'auteur de Don Quichotte n'avait pas la complète conscience de la tâche qu'il allait remplir. Il ne se proposait (il le déclare formellement) que de ruiner l'influence pernicieuse alors des romans de chevalerie. C'était déjà un but digne de sa haute raison. En effet le malheur de l'Espagne, comme nous le montrerons à la fin de cette esquisse de sa littérature, c'était de n'avoir offert à la sève de l'esprit national d'autre écoulement que la branche gourmande de la fantaisie pure. L'intelligence, effrayée du danger de toutes les applications sérieuses, avait fait divorce avec la pensée, pour se réfugier dans le domaine inoffensif de l'imagination et des jeux d'esprit puérils Ce qu'avait été au moyen âge la littérature française en langue vulgaire, la littérature espagnole l'était encore au dix-septième siècle. *L'Espagne est un éternel moyen âge*[282]. Les livres de chevalerie, les Amadis, les Esplandians, fomentaient ce penchant fatal c'était un rêve enchanté, pendant lequel la raison dormait d'un long sommeil. Déjà des esprits d'élite s'étaient alarmés de cet excès. Louis de Grenade et Malon de Chaide s'en affligeaient au nom même de la religion. Guevara, l'heureux et savant favori de Charles-Quint, constate en la blâmant cette épidémie du goût national. Les courtisans se faisaient peuple sous ce rapport. L'auteur du *Dialogue des langues*, déclare que les dix ans qu'il passa à la cour furent perdus à étudier Florisande, Lisuarte, le Chevallier de la croix et autres ouvrages de cette classe. Le bon sens public était engourdi par ces fades lectures il n'était pas rare de trouver des lecteurs qui prenaient ces fables pour des histoires. Le danger devint si grand qu'en 1553 une loi défendit d'imprimer et de vendre ces livres dans les colonies d'Amérique, et qu'en 1555 les cortès demandèrent que cette prohibition fût étendue à l'Espagne, et même qu'on brûlât tous les exemplaires de ces ouvrages qui existaient alors dans le pays (Demogeot, 1880a: 259-260).

Más allá de esto, el autor repite lugares comunes acerca de la universalidad del *Quijote*, recoge las opiniones de autores como Sismondi, Hallam o Bouterwek, y pondera el valor del resto de la producción cervantina, que, a excepción del *Persiles*, desarrolla en otros apartados. De hecho, las *Novelas ejemplares* (Demogeot, 1880a: 266-273) ocupan la práctica totalidad del capítulo dedicado a la novela picaresca. Demogeot señala la cercanía de algunas de las novelas con este género, especialmente en el caso de *Rinconete y Cortadillo* y *La gitanilla*. Demogeot (1880a: 273) ve una clara analogía entre estas novelas cervantinas y la literatura picaresca, ya que ambas tienen por tema la representación de la realidad española del momento. El apartado que dedica a la novela picaresca es, no obstante, el más corto de las historias literarias de nuestro corpus: en tan

[282] Las cursivas son nuestras.

solo un párrafo menciona una media docena de títulos, desde el *Lazarillo* hasta el *Marcos de Obregón*, y apunta la relación entre esta última y el *Gil Blas*, un «roman très supérieur» (Demogeot, 1880a: 273).

Los capítulos dedicados al teatro siguen el modelo al que estamos acostumbrados. Tras apuntar el carácter popular del género (Demogeot, 1880a: 275), repasa a los principales autores de la primera época del teatro español, entre los que no se incluye ya a Gil Vicente: Juan del Encina (Demogeot, 1880a: 275-276), Torres Naharro (Demogeot, 1880a: 277-278) y Lope de Rueda (Demogeot, 1880a: 279). La *Celestina* (Demogeot, 1880a: 276-277) será señalada, asimismo, como un hito importante en la historia del teatro nacional, aunque la opinión del autor es negativa[283]. Demogeot (1880a: 279) da cuenta de la escuela clasicista, en la que incardina a Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués, que no llegan a ganar el favor del público. En una situación de cierta confusión estética del género, la obra dramática de Cervantes (Demogeot, 1880a: 279-282) es sintomática: el abandono de los géneros popular conduce al descrédito de los dramaturgos.

Al contrario que Cervantes, Lope (Demogeot, 1880a: 282-301) supo entender el gusto popular, y se convirtió en el gran renovador del teatro español. El apartado que el autor de la historia literaria le dedica es muy amplio, y está repleto de fragmentos de sus obras. Demogeot (1880a: 286) divide el teatro lopiano en tres géneros: comedias de capa y espada (Demogeot, 1880a: 286-291), obras históricas (Demogeot, 1880a: 291-296) y dramas religiosos (Demogeot, 1880a: 296-300). En este último grupo encuadra los autos sacramentales, en los que ve una muestra más del medievalismo imperante en España[284]. Tras tratar por extenso al autor, señala la existencia de una escuela en torno a la figura de Lope, a la que pertenecen autores como Tirso (Demogeot, 1880a: 303), Guillén de Castro

[283] «Un sujet d'une réalité frappante mais vulgaire, des caractères révoltants d'immoralité, un dialogue quelquefois pédantesque et clérical, souvent rapide, plein de vie, une pensée toute prosaïque et la prose pour expression, la forme dramatique appliquée à toutes les parties de l'action, sans aucun mélange de récit, même pour les détails les plus rebelles a. toute espèce de représentation, tels sont les traits distinctifs d'une œuvre célèbre dans l'histoire littéraire de l'Espagne, de la tragi-comédie intitulée *Celestina*» (Demogeot, 1880a: 276-277).

[284] «Pour comprendre de pareils spectacles, il faut nous reporter à l'histoire de notre moyen âge. Le moyen Age a duré en Espagne trois siècles de plus que chez nous; mais avec cette compensation, si c'en est une, qu'il a profité des progrès que la forme littéraire avait accomplis pendant cet intervalle il a hérite de la Renaissance italienne, il a fleuri de toute la beauté d'un climat méridional, et grandi de toute la puissance espagnole sous Charles-Quint et Philippe II. Au lieu d'un moyen âge souffreteux et sordide, comme le nôtre, colui de l'Espagne a été magnifique et terrible, exterminant les Mores, les envahisseurs, brûlant juifs et hérétiques; dominateur en Europe, conquérant en Amérique, riche enfin d'une richesse fatale, qui devait amener bientôt la décadence et la misère» (Demogeot, 1880a: 300).

(Demogeot, 1880a: 304-310) y Alarcón (Demogeot, 1880a: 310-313) como miembros de su escuela. El tono de los apartados que dedica a estos autores es elogioso, pero no incluye grandes hallazgos. El interés de los tres autores reside, en buena parte, en que sus obras influenciaron o tuvieron ecos en la dramaturgia francesa: en Molière, en el caso de Tirso; y en Corneille, en el de los otros dos.

Por encima de todos ellos se yergue Calderón (Demogeot, 1880a: 313-338), «par excellence le poète catholique et chevaleresque de l'Espagne du dix-septième siècle» (Demogeot, 1880a: 314). Como hiciera con la de Lope, Demogeot divide la obra de Calderón en función de la temática de las obras. Así, dejando atrás los autos sacramentales, a los que dedica muy poco espacio (Demogeot, 1880a: 315), hablará en un primer momento de sus dramas religiosos (Demogeot, 1880a: 316-322), entre los que destaca *La devoción de la Cruz*[285], *El mágico prodigioso* y *El príncipe constante*, a la vez heroica y religiosa. El siguiente grupo, que llama dramas heroicos, está compuesto por obras que tienen por tema principal el del honor (Demogeot, 1880a: 322-325), como *El médico de su honra*. Por último, señala el grupo de las comedias de intriga o de capa y espada (Demogeot, 1880a: 325-330), cuya falta de coherencia señala[286]. Destaca entre estas *Casa de dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*. Demogeot (1880a: 330-336) dedica también un espacio de su obra a comentar el estilo de Calderón, al que caracterizan las largas tiradas líricas y el abuso de comparaciones. El capítulo dedicado al dramaturgo se cierra con unas consideraciones acerca de los espacios escénicos españoles de la obra, a la estructuración de las representaciones y a la agencia del público español en el desarrollo del género (1880a: 336-339), ideas tópicas que se extraen de autores como Ticknor o Philarète Chasles.

[285] Al analizar la obra de Calderón, el discurso de Demogeot cambia drásticamente y comienza a interpelar al lector a fin de contextualizar la obra en función de los prejuicios del historiador: «Vous n'êtes plus en France vous avez quitté le dix-neuvième siècle. A droite vous avez le couvent, à gauche, l'auto-da-fé, partout le crucifix. Vous pour qui vivre c'est douter, transformez-vous, essayez de croire vous êtes Espagnol. Les sierras sauvages des Alpujarras ou les maisons jaunes de Madrid ont frappé vos yeux lorsqu'ils s'ouvraient au jour. Pour vous il n'a jamais existé de Voltaire. Voyez ce grand symbole ardent et ensanglanté qui plane sur l'Espagne, c'est la croix. Si, vous détachant de la critique vulgaire, répudiant ses tristes formules, vous élevant à la contemplation des variations de la pensée humaine et de ses élans les plus insolites, vous savez vous métamorphoser pour comprendre, lisez, devenu fanatique, le drame fanatique de Calderon» (Demogeot, 1880a: 316).

[286] «Les comédies d'intrigue de Calderon, comme celles de Lope et des autres, ont pour base une ou deux suppositions assez peu vraisemblables, que le poète établit dès le début, et que son public admet avec complaisance, à la seule condition d'en tirer de l'amusement» (Demogeot, 1880a: 326).

Sel siglo XVII es también el momento en el que empieza la decadencia española. Demogeot (1880a: 333-343) dedica un amplio espacio a describir las causas de este decaimiento político y artístico de la nación española. Las más importantes serán el absolutismo de los Austrias menores, y la labor de la Inquisición. Al censurarse el pensamiento crítico, los autores españoles optarán por desarrollar el plano formal de su literatura:

> Il arriva alors en Espagne ce que certaines circonstances atmosphériques produisent dans nos jardins: toute la sève qui ne peut former des fruits se transforme en feuillage. La pensée sérieuse étant interdite, les jeux de l'imagination envahirent sa place'. Toute œuvre littéraire fut poésie; non pas cette poésie de l'âme qui est la vue instinctive, la perception spontanée du vrai, mais celle qui, en dehors de toute émotion sérieuse, s'amuse à combiner des images, des incidents romanesques, celle qui fuit dans un monde fictif, par crainte de heurter les puissances ombrageuses du réel (Demogeot, 1880a: 343-344).

Esta situación, que afectó a todas las manifestaciones literarias, tuvo un especial impacto en la poesía de la época. La crítica de Demogeot (1880a: 345) al culteranismo no deja lugar a dudas: se trata de una «école de mauvais style» caracterizada por «l'abus les plus effréné de la métaphore, du bel esprit, de l'obscurité voulue et recherchée» (Demogeot, 1880a: 345). Sus cabecillas serán Luis de Góngora[287] (Demogeot, 1880a: 345-347) y Baltasar Gracián (Demogeot, 1880a: 345). El autor pone en relación la obra de Góngora con la de Marini, y señala que la propuesta estética de ambos autores tiene su origen en «l'absence de liberté et d'intérêts sérieux» (Demogeot, 1880a: 347). Para finalizar con su repaso por el siglo XVII, el autor dedica unas páginas a la prosa histórica (Demogeot, 1880a: 348-357) de autores como Hurtado de Mendoza, Mariana, Antonio de Herrera o Antonio de Solís, entre otros.

La historia de la literatura española de Demogeot llega hasta finales del XVII. En la conclusión de la obra, el autor lo justifica señalando que:

> Nous voici arrivés aux limites extrêmes du dix-septième siècle. Le dix-huitième intervertit les rôles entre la. France et l'Espagne c'est la seconde qui désormais copie la première. Le petit-fils de Louis XIV devient Philippe V. La littérature castillane, épuisée et stérile, se soumet au goût et à l'influence de la France on parle français dans la société élégante de Madrid; on traduit et on imite nos grands écrivains. Le siècle de Louis XIV

[287] Demogeot (1880a) tan solo hace referencia en una ocasión al conceptismo, que pone al mismo nivel que el culteranismo, y, como este último, como una manifestación literaria que tiene como responsable a Góngora: «Une troupe nombreuse d'admirateurs se rangèrent sous les drapeaux de Gongora et ne jurèrent que par son nom. On leur donna le nom de cultistes et de conceptistes» (Demogeot, 1880a: 345).

> et le siècle de Voltaire jettent dans toute l'Europe un incomparable éclat. L'hégémonie littéraire a passé de l'Espagne en d'autres mains (Demogeot, 1880a: 383).

Al subordinar su relato acerca de la tradición literaria española al mayor conocimiento sobre la francesa, con la pérdida de hegemonía europea de aquella y la asunción por su parte de los modelos franceses a lo largo del siglo XVIII desaparece el interés de Demogeot por la literatura española. Tanto es así que los dos capítulos que van de la historiografía del siglo XVII hasta estas últimas conclusiones abordan temas puramente franceses, de los que se ha ido hablando a lo largo de la obra, como la influencia del teatro español sobre el francés (Demogeot, 1880a: 366-383). Algo parecido ocurría, como hemos visto, con la obra de Puibusque (1843). Como esta, la obra de Demogeot es interesante por su construcción decidida desde un proyecto historiográfico que no se dirige a la literatura española, o al resto de literaturas estudiadas en su colección; sino a la literatura francesa.

3.2.9. *Letteratura spagnuola* (1882), de Licurgo Cappelletti

Franco Meregalli (1990a I: 33) señaló en su «Panorama de las historias de la literatura española», breve capítulo que sirve de introducción a su propia historia de la «civiltà letteraria spagnola» (Meregalli, 1990a, 1990b), que Italia no había tenido la necesidad de elaborar una historia de la literatura española propia durante el siglo XIX, y que no sería hasta la publicación de la *Letteratura spagnuola* de Licurgo Cappelletti (1882) cuando se abriera este camino que los franceses llevaban ya más de medio siglo recorriendo. Esta situación, que se puede achacar a la ausencia o menor implantación de un hispanismo incipiente como el que se estaba gestando en Francia, o a la disponibilidad de los manuales que Andrés y Lampillas compusieron, en italiano, a finales del siglo anterior (Álvarez Barrientos, 1987-1988: 58), comenzaría a cambiar con la aparición de colecciones de libros divulgativos que se popularizaron en la Italia reunificada (Clerici, 2018). En el caso de Cappelletti, sería la colección *Manuali* de la editorial milanesa de Ulrico Hoepli, *collana* que había empezado su andadura en 1875 y seguiría publicando hasta 1971 (Assirelli, 1992), la que diera a la imprenta su manual de historia de la literatura española. Algunos más tarde, la misma editorial publicaría una nueva historia firmada por Bernardino Sanvisenti (1907), de la que hablaremos más adelante.

Las condiciones materiales de este tipo de publicación condicionan las historias de la literatura publicadas por Cappelletti (1882), Sanvisenti (1907) y Boari (1913). Se tratará, por lo general, de historias que sacrifican ya la profundidad de análisis, ya la

exhaustividad del repertorio de autores[288], convirtiéndose en una suerte de esquemas, divididos en secciones cortas y con un débil hilo narrativo. Cappeletti no parece sentirse incómodo con este formato, ya que no era hispanista ni parece autor de otras obras de temática española. El resto de su producción oscila entre la historia italiana y la literatura de este país, con trabajos sobre Boccaccio y Leopardi. En la introducción de la obra, el autor se presenta a sí mismo como un estudioso de la literatura moderna que ha recurrido a trabajos sobre la historia literaria española para compilar el suyo propio[289]. Como ocurría con la obra de Lefranc, pues, la historia de Cappelletti será un remedo de trabajos previos, debidamente citados la mayoría de las veces. Dentro de la nómina de obras que proporciona encontramos títulos con los que ya estamos familiarizados como los debidos a Sismondi (1813), Baret (1863) o Bougeault (1876). Aunque el autor cita fuentes muy variadas, la periodización y algunos elementos de juicio hacen pensar que las historias de Baret y Ticknor (1851-1856) podrían ser las más influyentes.

La obra se divide en diecinueve capítulos que van desde los orígenes de la literatura española hasta la literatura del XIX. El volumen incluye, además, un «Cenno storico sulla letteratura portoghese» de tan solo una treintena de páginas (Cappelletti, 1882: 178-201). Siguiendo la estructura de las obras que toma como referencia, la *Letteratura spagnuola* de Cappelletti se abre con un capítulo dedicado a los pueblos de España y al origen de la lengua española (Cappelletti, 1882: 1-5). Este primer capítulo incluye un pequeño apartado en el que, siguiendo a Sismondi (1813, III: 103), el autor recalca las diferencias entre castellano e italiano[290]. Tras este capítulo, el Cappelletti (1882: 6-12) atiende a los «antichi monumenti» de la literatura española: los *Fueros* de

[288] «Se qualche autore fra i mediocri non è stato ricordato in questo Manualetto, ciò non deve recar meraviglia; ché a voler parlare di tutti coloro che, dal secolo XIII fino ad oggi, scrissero in prosa ed in poesia castiglia, sarebbe necessario, non un libretto di 200 pagine, ma bensì un grosso volumen. Però ho la coscienza di affermare che i nomi più insigni ed i fatti più degni di ricordanza sono stati da trattati con bastante diffusione, e che il lettore, giunto alla fine del volumetto, può dire con sicurezza di aver avuto dinanzi agli occhi un quadro poco men che completo della cultura del popolo spagnuolo, dalle origini fino ai giorni nostri» (Cappelletti, 1882: IV).

[289] «Avendo io coltivato con amore lo studio delle letterature moderne, ho cercato di star sempre al corrente delle pubblicazioni fatte in Europa in questi ultimi anni; e per compilare questa operetta, ho attinto ai lavori dati alla luce durante questo secolo, dal Sismondi, dal Bouterwek, dal Villemain, dal Ticknor, dal Baret, dallo Schack, da Amador de los Rios, dal Wolf, dal Dozy, dal Bougeault, dall'Hubbard, da Antonio Gil de Zarate, e da altri scrittori, i quali trattarono più o meno distesamente della letteratura spagnuola» (Cappelletti, 1882: IV).

[290] «Lo spagnuolo e l'italiano, sebbene abbiano un'origine comune, pure differiscono fra loro in modo segnalatissimo: le sillabe troncate nella contrazione delle parole, e quelle conservate non sono affatto le medesime: di maniera che certe parole provenienti da una stessa origine latina non si rassomigliano più» (Cappelletti, 1882: 4-5).

Ávila; el *Poema del Cid*, del que se citan fragmentos, y su ciclo de romances; y el *Romancero general*. Cappelletti (1882: 10-11) destaca los romances del rey Rodrigo, los infantes de Lara y los de temática morisca. Siguiendo con la literatura medieval, Cappelletti (1882: 12-17) dedica el tercer capítulo a la «poesia individuale», esto es, a las manifestaciones literarias con autoría conocida. El primero de los poetas españoles es Gonzalo de Berceo (Cappelletti, 1882: 12-13), del que destaca sus *Vida de san Milán*, *Milagros de Nuestra Señora* y, en la línea de Baret, *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*, la obra en que mejor se ve el patetismo que la aún rudimentaria poesía de Berceo puede llegar a alcanzar[291]. Tras mencionar el *Libro de Alexandre*, que atribuye a Juan Lorenzo Segura y pone en relación con el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon; el autor pasa a atender la figura de Alfonso X (Cappelletti, 1882: 14), del que se da una nómina de obra[292]. Cappelletti (1882: 14-15) conoce la edición de Pedro José Pidal de obras medievales como el *Libro de Apolonio* o la *Adoración de los reyes magos*. El capítulo concluye con algunos párrafos dedicados a Juan Manuel, el arcipreste de Hita y Pedro López de Ayala.

El cuarto capítulo (Cappelletti, 1882: 18-25) aborda ya el siglo XV, momento de gran desarrollo de la literatura castellana debido, en parte, a la mediación de Juan II[293]. Los autores más destacados de este momento serán Enrique de Villena (Cappelletti, 1882: 19), el marqués de Santillana (Cappelletti, 1882: 19-21), Juan de Mena (Cappelletti, 1882: 21) y Jorge Manrique (Cappelletti, 1882: 22). El más importante de estos cuatros es el marqués de Santillana quien, al que considera el otro gran artífice del esplendor literario castellano junto al rey Juan II. La nómina de poetas incluye también los nombres de Alonso de Cartagena, García Sánchez de Badajoz, Fernando Pérez de Guzmán, Alfonso de la Torre y Rodríguez del Padrón, que solo se mencionan. Alfonso de Baena es destacado como el compilador del *Cancionero* que lleva su nombre (Cappelletti, 1882:

[291] «Una fede veramente sincera e profonda è il merito principale di queste poesie ancora rozze ed informi; e certe scene hanno una grandezza veramente patetica come, ad es., il colloquio tra il Redentore in croce e la sua santa madre, testimone quest'ultima delle sue sofferenze e che domanda di morire insieme a lui» (Cappelletti, 1882: 13).

[292] «Questo principe era stato iniziato alla poesia dai trovatori provenzali: infatti egli ha lasciati alcuni canti in dialetto galiziano, la cui forma si avvicinava molto alla così detta lingua d' oc, o che, come lingua letteraria, precede l'idioma castigliano. Fra le opere in prosa composte da Alfonso X, o che si scrissero sotto la sua direzione, meritano uno speciale ricordo il *Fuero Real*, le *Partidas*, la *Paráfris castellana de la historia bíblica y sagrada*, la *Crónica general de España*; e la *Conquista de Ultremar*» (Cappelletti, 1882: 14).

[293] «Giovanni II, principe indolente e di quasi niuna capacità politica, era però amico delle arti e delle lettere; la musica, la poesia, i tornei erano i suoi passatempi favoriti» (Cappelletti, 1882: 18-19).

22). La sección dedicada a la prosa está copada por historiadores y cronistas. Cappelletti (1882: 24-25) destaca a Fernando Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar o Diego de Velera, entre otros.

Con el fin del siglo XV y la llegada al trono de la casa de Austria (Cappelletti, 1882: 26-35), el esplendor político y cultural de la corona española llega a un apogeo en el que el autor ve el germen de la decadencia en que se sumiría la nación tan solo un siglo más tarde[294]. Carlos I fue, como su bisabuelo Juan II, patrocinador de los cambios que se producen en la literatura española durante su reinado. El mayor de estos será la importación de modelos italianos. Boscán (Cappelletti, 1882: 28) sería el artífice de una revolución en la lírica española[295] cuyo mayo exponente será Garcilaso de la Vega (Cappelletti, 1882: 28-29), que, destacado en el plano formal por su elegancia, no es un poeta inspirado u original. Cappelletti (1882: 29-30) no omite la reacción a esta nueva tendencia, encarnada en Cristóbal de Castillejo. El quinto capítulo sigue con un apartado dedicado a Diego Hurtado de Mendoza (Cappelletti, 1882: 30-33), que, como poeta, es inferior a Garcilaso o Boscán, pero destaca en la prosa con su *Lazarillo de Tormes*, que serviría de inspiración a Lesage[296]. El resto del capítulo está dedicado a fray Luis de León (Cappelleti, 1882: 33-34), Fernando de Herrera (Cappelletti, 1882: 34) y santa Teresa (Cappelletti, 1882: 34-35), de los que apenas se nos da algún dato biográfico y una lista de obras.

El sexto capítulo (Cappelleti, 1882: 36-40) está dedicado a tres géneros narrativos. El primero es el de la épica, en el que destaca a Ercilla y su *Araucana*, obre en la que encuentra elementos «a imitazione dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemne Liberata*» (Cappelletti, 1882: 37). El gusto español por los relatos de aventuras explica el éxito de la novela de caballerías, cuya tendencia a «le esagerazioni ridicole» (Cappelletti, 1882: 38) hizo que perdiera relevancia durante el siglo XVI. La novela pastoral sería la llamada a ocupar el espacio que dejó la de caballerías (Cappelleti, 1882: 38-39). El autor destaca,

[294] "Ma tante conquiste ed una così smisurata potenza, racchiudevano in esse un germe funesto di debolezza e di decadimento: e la storia è là per provare che ogni potenza troppo vasta, e che assorbe diverse nazionalità, non può a lungo mantenersi. E infatti la Spagna a poco per volta cadde in una specie di marasmo, di decadenza, cioè, intellettuale e politica, da cui non ha potuto ancora rialzarsi» (Cappelletti, 1882: 27).

[295] «Questa fu l'origine d'una rivoluzione generate nella poetica spagnuola: Boscán rinunziò all'alessandrino castigliano ed imitò i versi endecasillabi italiani: il giambo diventò il metro di moda. Il sonetto, la canzone, tutte le forme liriche della poesia italiana passarono in Ispagna, secondo i modelli che ne diede Boscan, e dopo di lui il suo amico e discepolo Garcilaso de la Vega» (Cappelletti, 1882: 28).

[296] Recuérdese, a este respecto, el amplio apartado que dedica Baret a la originalidad del *Gil Blas* de Lesage (Baret, 1863: 504-523).

dentro de este género que tiene su inicio en la *Arcadia* de Sannazaro, a Montemayor y Gil Polo. Para acabar con este capítulo, Cappelletti retoma un epígrafe poco destacado de la obra de Sismondi (1813 III: 308-309) al que el ginebrino le da el título, en el índice del tercer volumen, de «Caractère efféminé de la poésie espagnole, à l'époque de la plus grande gloire militaire de la nation». Así, Cappelletti apuntará que

> mentre che l'Europa e l'America venivano, per così dire, inondate dal sangue spagnuolo, Boscan, Garcilaso, Mendoza, Montemayor, tutti quanti soldati, e tutti quanti impegnati in quelle guerre che dovevano, per più d'un secolo, commuovere l'intiera cristianità, si dipingevano da sè stessi come pastorelli intrecciantì ghirlande di fiori, che tremando attendevano dalle loro belle il favore di uno sguardo, che piangevano perché non considerati, o perché l'un dell'altro gelosi, o che dimostravano non possedere nel loro cuore nessun'altro sentimento, nessun'altra umana passione. Nei versi di tutti questi poeti scorgesi una specie di mollezza sibarita, che può benissimo perdonarsi in un popolo snervato dalla servitù, ma che è davvero inconcepibile in uomini figli di una nazione potente e vittoriosa, abituati ad impugnare la spada, e che si vantavano di essere chiamati «i guerrieri di Garlo V» (Cappelletti, 1882: 39-40).

El séptimo capítulo aborda el teatro español desde sus orígenes hasta autores como Juan de la Cueva o Cristóbal de Virués (Cappelletti, 1882: 41-47). Se trata de un recorrido histórico precipitado por un género del que tan solo se destacan obras y autores. Los hitos del desarrollo del teatro español serán los misterios medievales (Cappelletti, 1882: 42); la *Celestina*, cuyo inicio anónimo se atribuye a Rodrigo de Cota (Cappelletti, 1882: 42); Juan del Encina (Cappelletti, 1882: 43); Gil Vicente (Cappelletti, 1882: 43); Torres Naharro (Cappelletti, 1882: 43-44); y Lope de Rueda (Cappelletti, 1882: 44-45), con quien comienza el teatro español propiamente dicho. La importación de modelos extranjeros tiene un efecto similar al que se produce en el género lírico: mientras que buena parte de los dramaturgos –Juan de la Cueva, Pérez de Oliva (Cappelletti, 1882: 45-46)– se suman a esta nueva tendencia, un grupo de autores con Virués a la cabeza se mantienen firmes en el «genere nazionale» (Cappelletti, 1882: 46-47).

A este apartado le sigue un capítulo dedicado por entero a la vida y obra de Cervantes (Cappelletti, 1882: 48-57). A un relativamente amplio relato biográfico en el que se van insertando algunas de las obras menores –la *Galatea*, la *Numancia*– (Cappelletti, 1882: 48-51), sigue un repaso desigual por su producción literaria. Así, frente a la mención del teatro cervantino, el autor se detiene en comentar las *Novelas ejemplares* (Cappelletti, 1882: 51-52), entre las que destaca *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*. El *Viaje del Parnaso*, que, por lo general, no recibe mucha atención en las historias de nuestro corpus, es aquí considera una «opera debole sotto l'aspetto

dell'immaginazione, e d'una versificazione fiacca e prosaica» (Cappelletti, 1882: 52). En las páginas que dedica al *Quijote* (Capelletti, 1882: 52-57), el autor se deshace en elogios hacia la obra[297], apunta su carácter satírico y aboga por la interpretación de la obra que oscila entre lo simbólico[298] y la crítica social[299]. Cabe señalar que Cappelleti (1882: 56-57) la obra apócrifa del *Buscapié*[300], compuesta dos siglos más tarde por el polígrafo Adolfo de Castro (Romero Ferrer y Vallejo Márquez, 2003).

De vuelta al teatro español, Cappelletti dedicará los tres siguientes capítulos al género dramático en el siglo XVI. El primero de ellos, el noveno de la obra (Cappelletti, 1882: 58-67), tiene como autor central a Lope de Vega (Cappelletti, 1882: 58-63), cuyas vida y obra se analizan sin entrar en detalles: es sorprendente que en las cinco páginas que le dedica, solo mencione cinco piezas teatrales, todas en un mismo párrafo a propósito de una cuestión estilística, de las que solo se da el título[301]. Cappelletti (1882: 63-67) presta atención también a la valenciana Academia de los Nocturnos, que incardina en la estela del teatro lopiano, y destaca a Francisco Tárrega, Guillén de Castro, Gaspar Aguilar y Juan Pérez de Montalbán.

El décimo capítulo (Cappelletti, 1882: 68-78) está dedicado a

> quel grande poeta spagnuolo, che i suoi compatriotti considerano siccome il re del teatro, che gli stranieri conoscono como il più celebre in questo genere di letteratura, e che alcuni critici tedeschi pongono al di sopra di tutti gli autori drammatici, i quali hanno scritto in una delle lingue moderne (Cappelletti, 18822: 68).

Como ocurría con el apartado dedicado a Lope, el de Calderón (Cappelletti, 1882: 68-78) contiene una nota biográfica extensa y consideraciones generales sobre su

[297] «In quanto alla sostanza dell'opera, io credo che non esista un libro più reale, più vero, nello stretto censo della parola» (Cappelleti, 1882: 52)

[298] «Cervantes ha fatto nel *Don Chisciotte* il quadro allegorico della vita umana, secondo la sua personale esperienza» (Cappelletti, 1882: 55).

[299] «II Don Chisciotte, fatta astrazione dalla sua nazionalità, e considerandolo sotto un aspetto più universale, più umano, che cosa è dunque? Che cosa ci rappresenta, in una parola, la strana figura dell'ingenioso hidalgo, che corre in cerca di perigliose avventure? L'eroe di Cervantes non è soltanto l'ultimo cavaliere, l'ultimo vestigio dell'aristocrazia feudale, che si crede sinceramente superiore a tutti quelli che incontra per via; ma è anche l'uomo generoso che soffre per la pessima organizzazione della società, che aspira all'età dell'oro, che sente pietà di tutti gli sventurati, delle vedove, degli orfanelli, dei mendicanti, ed anche dei delinquenti; che vuol consacrare la sua vita alia loro protezione, alla loro felicità» (Cappelletti, 1882: 55)

[300] «Fu obbligato a calunniare sé medesimo in un opuscoletto, intitolato il *Busca piè*, che fece correre per le mani del pubblico al fine di svegliare la curiosità de' suoi compatriotti» (Cappelletti, 1882: 56).

[301] «Tale è lo stile che domina nel *Re Vamba*, nelle *Stolidezze giovanili di Bernardo de Carpio*, nei *Merli (o balestriere) di Toro*, ecc. Altri drammi che dipingono i costumi del momento, come *La Toledana vivace* o *La Bella brutta*, hanno un linguaggio più torso o più raffinato» (Cappelletti, 1882: 62).

producción teatral que no llega a aterrizar en obras concretas. Cappelletti se deja guiar por las ideas de Schlegel, a las que suma las de Giosuè Carducci a propósito de los autos sacramentales. Con todo, el autor de la *Letteratura* se posiciona claramente a favor de la prevalencia de Calderón sobre Lope. El capítulo se cierra con algunos párrafos dedicados a tres obras del repertorio calderoniano: la *Devoción de la cruz*, *A secreto agravio secreta venganza* y *La vida es sueño*. El undécimo capítulo (Cappelletti, 1882: 79-87) es una nómina de autores teatrales con la que Cappelletti señala la hegemonía del modelo propuesto por Lope. Entre los autores, encontramos Antonio de Solís, Tirso de Molina, Agustín Moreto y Juan Ruiz de Alarcón.

El siguiente capítulo está dedicado a la lírica del XVII (Cappelletti, 1882: 88-101), que considera de menor calidad que el teatro de esta época. El habitual ritmo apresurado que caracteriza a la obra se mantiene en este apartado, algo más amplio que los vistos hasta ahora, en el que Cappelletti atiende a un grupo de poetas que abre Francisco de Rioja y cierra Villegas. Más allá de la nómina de autores y obras, el capítulo se estructura en torno a tres nodos. El primero de ello es el de la decadencia que empieza a ser ostensible en la literatura española. Cappelletti (1882: 92) llega a esta idea tras tratar a Rioja y a los hermanos Argensola, por quienes aún muestra alguna admiración. La decadencia llegará, no obstante, con el reinado de Felipe IV y dos escuelas que critica duramente: el conceptismo y el culteranismo. Los conceptistas (Cappelletti, 1882: 92-93), con Alonso de Ledesma al frente, «andavano in cerca dei pensieri sottili (*conceptos*), delle raffinate eleganze (*agudezas*), delle metafore ambiziose, delle iperboli stravaganti, dei giuochi di parole». Góngora (Cappelletti, 1882: 93-96) sería el iniciador del *cultismo*, una «detestabile setta di cui fu infatuata o, meglio, ammorbata tuta quanta la nazione» (Cappelletti, 1882: 93). El estilo gongorino, basado en neologismos y abusos retóricos, crearía escuela: además de Gracián, al que acusa de dar corpus teórico a la escuela (Cappelletti, 1882: 96), autores como Lope o Cervantes sucumbirían a la moda en algunas de sus obras. Cappelletti (1882: 96-101) se sirve del esquema narrativo del conflicto para introducir en su decurso histórico a un Quevedo que sería el adversario directo de Góngora y los gongoristas. Al igual que ocurría con Góngora, su estilo tendría un imitador en Esteban Manuel de Villegas (Cappelletti, 1882: 101).

Los dos siguientes capítulos, el decimotercero (Cappelletti, 1882: 102-113) y decimocuarto (Cappelletti, 1882: 114-123), cubren la prosa desde el XVI hasta el XVII, a excepción de los géneros o autores ya comentados. En el primero, Cappelletti atiende exclusivamente a la prosa histórica de una extensísima nómina de autores: Florián de

Ocampo (Cappelletti, 1882: 103), Esteban de Garibay (Cappelletti, 1882:103-104), Jerónimo Zurita (Cappelletti, 1882: 104), Juan de Mariana (Cappelletti, 1882: 104-107), Diego Hurtado de Mendoza (Cappelletti, 1882: 107), Antonio de Solís (Cappelletti, 1882: 107), Francisco de Moncada (Cappelletti, 1882: 108), Francisco Manuel de Melo (Cappelletti, 1882: 108-110), el propio Carlos I (Cappelletti, 1882: 110-111), Luis de Ávila y Zúñiga (Cappelletti, 1882: 111), Pedro Mejía (Cappelletti, 1882: 111), Carlos Coloma (Cappelletti, 1882: 111-112), Diego Pérez de Hita (Cappelletti, 1882: 112), Sandoval (Cappelletti, 1882: 112), Cabrera (Cappelletti, 1882: 112), Bernardino de Mendoza (Cappelletti, 1882: 112), Luis del Mármol Carvajal (Cappelletti, 1882: 112), López de Gómara (Cappelletti, 1882: 112), Bernardo Díaz del Castillo (Cappelletti, 1882:112-113), fray Bartolomé de las Casas (Cappelletti, 1882: 113), José de Sigüenza (Cappelletti, 1882: 113) y Martín de Roa (Cappelletti, 1882: 113). Más narrativo que el anterior, el segundo capítulo sobre la prosa cubre los escritos políticos de Antonio Pérez (Cappelletti, 1882: 114-115), que fue introducido en el repertorio de autores por Baret (1863: 377-389); y fray Antonio de Guevara (Cappelletti, 1882: 114-116). De estos, pasa a la prosa religiosa, cuyo mayor exponente será Luis de Granada (Cappelletti, 1882: 116). El resto del capítulo se dedica a la novela[302] picaresca (Cappelletti, 1882: 118-123). Además de tratar las obras de Mateo Alemán y Vicente Espinel, Cappelletti (1882: 122-123) dedicará unas últimas palabras al *Gil Blas* de Lesage.

La mayor parte del decimoquinto capítulo (Cappelletti, 1882: 124-132) se dedica a dar cuenta de la decadencia política e intelectual en la que España se sume con el reinado de Carlos II. Tanto este como el siguiente capítulo siguen de cerca el modelo de los que Baret (1863: 553-586) dedica al siglo XVIII. Así, tras estas consideraciones de orden histórico-político, Cappelletti pasa a tratar la obra de los poetas dieciochescos, iniciando con la *Poética* de Luzán hasta las composiciones de Nicasio Álvarez de Cienfuegos, pasando por Cadalso[303], Vicente García de la Huerta, Tomás de Iriarte, Félix María Samaniego y Meléndez Valdés. En el capítulo XVI (Cappelletti, 1882: 132-140) cubrirá el teatro de la época y la prosa. Entre los dramaturgos, destaca a Francisco Bances Candamo, Agustín Montiano y, sobre todo, a Antonio Leandro Fernández de Moratín, al

[302] «Poco ci rimane a dire del romanzo spagnuolo nel secolo XVII, avendo noi già parlato del *Don Chisciotte* di Cervantes e del *Lazarillo de Tormes* di Diego Hurtado de Mendoza» (Cappelletti, 1882: 117).

[303] Al que Baret (1863: 557-559) incluye en este grupo de autores por haber escrito poemas anacreónticos que nunca llega a citar. Cappelletti (1882: 128) no hace mención a esta circunstancia, y solo trata la prosa del autor.

que se reconoce en su faceta de historiador del teatro español. El apartado sobre prosa incluye las obras del padre Feijoo, Martín Sarmiento y José Francisco de la Isla. Además, incluye un apartado sobre erudición, o prosa de ideas, en el que comenta los trabajos de Tomás Antonio Sánchez, Rodríguez de Castro, Enrique Flórez, Luis José Velázquez y los hermanos Mohedano. Cappelletti (1882: 139) menciona también el *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnola* de Francisco Javier Lampillas.

Los tres últimos capítulos de la obra cubren el siglo XIX[304]. El primero de ellos (Cappelletti, 1882: 141-156) comienza con un repaso histórico por los reinados de Carlos III, Carlos IV, José Bonaparte y Fernando VII. La guerra contra los franceses sirvió de material a Manuel José Quintana (Cappelletti, 1882: 142-143) para sus composiciones patrióticas, como también ocurrió con otros autores entre los que se señala a Juan Nicasio Gallego. La censura impuesta por Fernando VII se volvió contra estos autores patriotas, así como con Martínez de la Rosa (Cappelletti, 1882: 144-148), a quien reconoce su actividad política, pero no calidad literaria. Mejor opinión le merece Ángel de Saavedra, duque de Rivas (Cappelletti, 1882: 148-151), en cuya obra se vislumbra claramente la evolución del clasicismo[305] a una reivindicación del «vecchio genio spagnuolo» (Cappelletti, 1882: 151) de la que se acabaría beneficiando el resto de los autores de la época. Del duque de Rivas, el autor pasa a Espronceda (Cappelletti, 1882: 151-154), «il vero poeta moderno», cuya producción literaria es analizada a la misma vez que su trayectoria vital. Los últimos autores de este primer apartado sobre el XIX serán José Zorrilla (Cappelletti, 1882: 154-155) y Ramón de Campoamor (Cappelletti, 1882: 156-157).

El décimo octavo capítulo (Cappelletti, 1882: 157-167) está dedicado en su mayoría a mostrar los avances del teatro español a la luz de las ideas románticas. Como en ocasiones anteriores, el apartado es una sucesión de autores y obras, con alguna consideración general acerca del género dramático. El primer autor atendido es Antonio Gil de Zárate (Cappelletti, 1882: 157-159) cuyo teatro histórico fue censurado en más de una ocasión. Le siguen unos párrafos dedicados a Juan Eugenio de Hartzenbusch

[304] A partir de este momento, Baret deja de ser el autor de referencia de Cappelletti, que pasa a seguir las obras de Hubbard (1876) y Ticknor (1851-1856).

[305] «Fino all'epoca del suo primo esilio (1823) don Angelo de Saavedra era un giovine ardente, dotato d'una immaginazione vivissima, attaccato a tutte le regole del classico comporre, e che scriveva tragedie e commedie, secondo tutti i principi dell'arte conosciuta. Dopo il 1830, trovossi a contatto dei grandi scrittori francesi, o alla lettura di Shakspeare, di Byron, di Walter Scott, il suo spirito s'infiammò. Compresa che l'imitazione delle vecchie forme non può mai giungere a costituire un poeta creatore; se ne distaccò affatto, e si decise a non più imitare i classici del secolo XVII» (Cappelletti, 1882: 149).

(Cappelletti, 1882: 159-160), del que se destacan *Los amantes de Teruel* y sus ediciones de Tirso y Ruiz de Alarcón. Bretón de los Herreros (Cappelletti, 1882: 160-161) se distinguirá por su espíritu vivo y su originalidad, mientras que García Gutiérrez (Cappelletti, 1882: 161) es recordado como el dramaturgo más romántico. Cappelletti (1882: 162) menciona a Tomás Rodríguez Rubí antes de centrarse en Tamayo y Baus, en quien ve una reacción a los preceptos románticos (Cappelletti, 1882: 162) a la que se sumarían Gertrudis Gómez de Avellaneda y Adelardo López de Ayala. Tras este repaso por los últimos dramaturgos españoles, Cappelletti (1882: 164-167) dedica las últimas páginas a tres autores de prosa histórica y política: Modesto Lafuente, Pedro José Pidal y el marqués de Miraflores.

Por último, el decimonoveno capítulo (Cappelletti, 1882: 168-177) es una miscelánea en la que incluyen trabajos de crítica literaria, oratoria, filosofía y novela. La primera de estas secciones está dedicada por entero a Amador de los Ríos y su historia de la literatura (Cappelletti, 1882: 168-169). En una nota al pie, el autor trazará un panorama de las historias de la literatura española:

> La storia della letteratura spagnuola non difetta di scrittori, specialmente stranieri, i quali hanno intrapreso ad illustrarla. Il Bouterwek vi consacrò due volumi. Quindi Augusto Schlegel, grande ammiratore di Calderon, tradusse le opere di questo insigne commediografo. Schack fece la *Storia del teatro spagnuolo*, piena di particolari curiosi ed interessanti. Il Sismondi, nella sua *Letteratura del mezzogiorno d'Europa*, segui l'impulso dato dalla Germania, e fece conoscere alla Francia le ricchezze troppo ignorate della Penisola Iberica. I Francesi posseggono poi i lavori di Ampère, di Villemain, di Viardot, di Damas-Hinard, di Filarete Chasles, del Baret, del Bougeault, dell'Hubbard, ecc. Finalmente un americano di Boston, il Ticknor, ha fatto l'opera più completa e più esatta intorno alla *Storia della letteratura spagnuola*, opera che è stata tradotta in quasi tutte le lingue d'Europa (Cappelletti, 1882: 169, nota 1).

En cuanto a la oratoria –«eloquenza»– (Cappelletti, 1882: 169-), el autor relaciona su desarrollo con la implantación de un régimen democrático, da una lista de grandes oradores –Olozaga, González Bravo, Ríos Rosas– y pasa a analizar las figuras de Donoso Cortés (Cappelletti, 1882: 169-171) y Emilio Castelar (Cappelletti, 1882: 171-174). Tras esto, Cappelletti (1882: 174-) dedica algunas páginas a tratar las obras filosóficas españolas, que considera tendentes al espiritualismo y ajenas a los debates europeos[306]. Sus mayores cultivadores serán Ramon Martí, Jaime Balmes y Pablo Piferrer, por una

[306] «Infatti le fredde teorie dei filosofi della Germania e dell'Inghilterra non possono allignare presso una nazione attiva, entusiasta, che sente vivamente, e solo verso il cielo rivolge tutte le sue aspirazioni ideali» (Cappelletti, 1882: 174, nota 1).

parte; y Julián Sanz del Río, por encima de todos ellos. En cuanto a la novela última (Cappelletti, 1882: 176), el autor se limita a citar a Escosura, José Selgas y Cecilia Böhl de Faber.

La obra se cierra con un párrafo en que Cappelletti señala el progreso intelectual de la España de los últimos años, y toma una posición política clara a favor del partido liberal:

> Oggidì la Spagna è entrata in una via di progresso intellettuale veramente prodigioso; e molti sono gli scrittori tuttora viventi, o morti da poco tempo, veramente degni di essere ricordati in una completa storia della letteratura spagnuola. E noi non ignoriamo certamente ciò che deve la critica al dotto marchese di Pidal […]; la letteratura e le lingue orientali ai signori de Gayangos, Alcántara e Catalina; e le belle arti e la loro storia a don Pedro de Madrazo. Questi illustri personaggi, in uno agli economisti, ai giureconsulti, ed agli uomini di Stato spagnuoli, appartenenti alle varie gradazioni del partito liberale […] si sono addossati il sacro compito di far risorgere la loro illustre e generosa nazione (Cappelletti, 1882: 176-177).

Así, concluye la primera historia de la literatura española escrita en Italia. A pesar de esta circunstancia, no es una obra especialmente recordada ni con una influencia destacable en las que la siguieron. Su seguidismo con los modelos extranjeros, algunos con posturas enfrentadas como los de Baret y Hubbard, la llevan a incurrir en algunas contradicciones, sobre todo en lo que atañe al enjuiciamiento de las influencias extranjeras en la literatura española: lejos de lo que veremos en obras posteriores, muchas veces se critica la imitación de modelos italianos. Meregalli (1990a: 33) apunta que hay algunos elementos que Cappelletti pasa por alto, como la literatura mística. En cualquier caso, hay que destacar el papel de Cappelletti a la hora de sintetizar un gran número de manuales de referencia extranjeros, ofreciendo un resumen sistematizado que servirá de punto de partida a autores posteriores.

4. Segundo periodo: 1906-1941

4.1. Consideraciones generales

Si el periodo comprendido entre las historias de Malmontet y Cappelletti es el de la fundación y construcción del hispanismo francés, especialmente, y, en menor medida, italiano; el que comienza con la *Letteratura spagnola* de Boari (1913) y el *Manuale di letteratura spagnuola* de Sanvisenti (1907) y culmina con la publicación de las historias de Finardi (1941) y Boselli y Vian (1941) ha de ser entendido como un momento de expansión y consolidación de la disciplina. La labor de los grandes hispanistas[307] que desarrollan su magisterio en el quicio del siglo XIX –Menéndez Pelayo, Croce, Morel-Fatio, Martinenche, Farinelli, entre otros– da sus frutos y ofrece una nueva hornada de estudiosos de la literatura y la cultura españolas que se instalan ya en un campo abonado por grandes críticos, y que tiene quien recoja sus frutos.

Cabe señalar, no obstante, las grandes diferencias que se establecen entre el hispanismo francés e italiano de este momento. Si el siglo XIX había sido un periodo de gran desarrollo de la historiografía literaria española en el territorio francés, en este segundo periodo somos testigos de una suerte de repliegue. Esta circunstancia se puede achacar al mayor grado de especialización del hispanismo francés, cuya producción adquiere, durante este periodo, la forma de monografías, estudios breves, ediciones de obras y artículos en sus ya existentes circuitos académicos. Por el contrario, el hispanismo italiano, que cuenta con, por así decirlo, con una infraestructura menor produce en estos escasos cuarenta años media docena de historias literarias destinadas a públicos muy diversos, como veremos.

El desarrollo de los estudios hispánicos en Europa coincide con un proceso análogo en España. En este aspecto, cabe señalar a tres figuras claves, de desigual influencia en el hispanismo extranjero y estrechamente relacionadas entre sí: Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. De los tres, será Menéndez Pelayo el más influyente a lo largo de este periodo, como se ha señalado en numerosas ocasiones (Resina, 2009; Pozuelo Yvancos, 2011 y 2019; Gargano, 2014). En torno al autor santanderino se establecerán redes de contactos, como atestigua su epistolario (Morón Arroyo, 1994; Clarke, 2015), que informarán el desarrollo de las tradiciones italiana y

[307] Es difícil considerar hispanistas, en un sentido estrecho del término, a algunos de estos autores. Es el caso de Croce, cuyo hispanismo ha sido objeto de estudio en repetidas ocasiones (Segre, 1993; Mombelli, 2022).

francesa. La obra crítica de Menéndez Pelayo se convierte en una referencia obligada de la que los hispanistas extranjeros toman diversos elementos: sus ideas acerca de la literatura medieval o sobre el teatro áureo, su conceptualización de la identidad española, etc. Su *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días* (Menéndez Pelayo, 1890-1908) estará en la base de la canonización de ciertos autores, o de ciertas obras –es el caso de la *Oda a Lepanto*, de Herrera–. Pérez Isasi (2009: 377-404) estudió la contribución de este crítico a la consolidación de la filología española a finales del siglo XIX e inicios del XX. Más adelante, siguiendo también los trabajos de Pérez Isasi (2009, 2014) hablaremos de la impronta de otros críticos e historiadores españoles en los trabajos de este periodo de nuestro corpus.

Esta progresiva especialización del campo de estudios, apreciable a partir de las obras, en cierto sentido, fundacionales de Sanvisenti (1907) y Mérimée (1908), convive, no obstante, con otras dos tendencias historiográficas. Por un lado, en el contexto italiano se consolida la vertiente didáctico-divulgativa que se había iniciado ya con la obra de Cappelletti. Las historias de Sanvisenti (1907)[308] y Boari (1913) se publican en colecciones de manuales editadas por grandes editoriales y que tienen como público objetivo un lector no especializado. Esto no es óbice para que Sanvisenti componga una historia firmemente asentada en una metodología academicista, que da cuenta de las últimas obras de la crítica. Sin embargo, la historia que el autor y Ferrarin publican años después, inserta en una colección de historias de literaturas extranjeras, supone un paso atrás en esta concepción, optando por un discurso menos especializado. De alguna manera, este modelo nos retrotrae el paradigma de la *hispanofilie* que marca la producción historiográfica francesa del siglo anterior. Ahora bien, mientras que la curiosidad gala por la cultura y la historia españolas se debe a determinados acontecimientos históricos, las propuestas italianas se enmarcan en una estrategia de mercado.

Por otro lado, cabe señalar las historias de Legendre (1930) y Boselli y Vian (1941). En estos textos, publicados en los prolegómenos de la II República y en la posguerra, respectivamente, asistimos a un proceso de ideologización del discurso histórico-literario que se separa de los estándares de las obras previas. El catolicismo de Legendre y el posicionamiento fascista de Boselli y Vian (Roca Blaya, 2024) imprimen sus textos de criterios de selección y valoración que afectan a la elaboración del repertorio

[308] Los *Manuali hoepli* incluían obras que iban desde manuales para aprender a jugar al billar hasta métodos de didáctica de lenguas extranjeras. La situación es análoga en la *Biblioteca del popolo* en la que aparece la obra de Boari.

y la jerarquización de los autores. A pesar de todo, las convenciones historiográficas y la influencia de determinadas obras, que comparten con el resto de las historias del momento, hacen de ambos trabajos historias perfectamente homologables al resto. En realidad, el percibir estas historias como más ideologizadas no deja de ser un efecto derivado de su falta de continuidad, esto es, a que el relato que proponen se percibe como un proyecto ideológico fallido (Macherey, 2014: 104). En el fondo, como el resto de las historias de nuestro corpus, no son sino ejemplos del carácter construido de las explicaciones históricas, lo que, como señalábamos más arriba.

El periodo comprendido entre el inicio del siglo y el fin de la Guerra Civil se nos presenta, por tanto, como un momento de expansión y consolidación de las tradiciones interpretativas francesa e italiana, lo que, en el plano historiográfico, supondrá el desarrollo de nuevas formas de entender la historia literaria, aunque la tradición romántico-idealista siguiera vigente durante los primeros años.

4.1.1. Pervivencia del ideario romántico e historia positivista

Cuando hablamos de pervivencia del ideario romántico, nos referimos a una doble realidad. Por un lado, en la medida en que las historias literarias están vinculadas en origen a la idea romántica de nación, esto es, se construyen como historias que tienen como principio rector la idea de *Volksgeist* y se conciben como ejercicios críticos para recuperar la esencia de un pueblo a través de la literatura que este produce (Hutcheon, 2006: 233-235), cualquier obra de nuestro corpus confiere una especial atención a la cuestión del carácter nacional. Las historias de este periodo no son menos, y siguen partiendo de una esencialización de lo español en torno a ideas como la de honor o la religiosidad. Esta idea preestablecida de lo que es verdaderamente español posibilita introducir criterios evaluativos como el de la fidelidad a la idiosincrasia española (Mainer, 2000: 76-80).

Por otro lado, y en relación con esto último, podemos hablar de un legado romántico a la hora de valorar algunas obras concretas de la tradición española. El caso más claro es el de Calderón, para el que, a lo largo de este periodo, se siguen invocando las ideas de Schlegel y las desarrolladas en el marco de la polémica calderoniana (Pérez Isasi, 2006). El enjuiciamiento de este dramaturgo, pero también de otros como Lope o Tirso, es debido, por tanto, a este ideario romántico por el que se destaca la originalidad y el carácter popular de las obras literarias. Los autores que optan por estéticas influenciadas por otras literaturas europeas –la lírica italianizante del XVI, o toda la

literatura del XVIII, por ejemplo– serán acusados de pervertir el gusto nacional. El caso más claro es el de Góngora (Mérimée, 1908: 211-218), autor que se irá revalorizando a lo largo del periodo. En este aspecto, hay que señalar la importancia de las ideas croceanas acerca del barroco y la España postridentina (Croce, 1967), que llevan a entender la artificiosidad estilística como una muestra de decadencia. Estas ideas, de total vigencia en Sanvisenti (1907) y Bacci (1923) irán perdiendo fuelle a lo largo del periodo: en Boselli y Vian (1941) encontramos ya una reivindicación del barroco siguiendo las ideas de Wölfflin, al que acceden, probablemente, por vía de Farinelli.

En las últimas obras de este periodo se hace ostensible una mayor cercanía con una concepción positivista de la historia[309]. Esta, aunque mantiene el interés por la cuestión nacional característico del historicismo romántico, se caracteriza por una tendencia a la recopilación de datos en detrimento de la narración histórica y por la pretendida objetividad que se consigue a través de este método. Contrasta, por tanto, con las historias ideologizadas de Legendre, Boselli y Vian, en tanto que en estas el relato justifica la inclusión y valoración de autores. La obra que mejor expone el desarrollo de esta tendencia es la desconocida *Storia della letteratura spagnola* de Sanvisenti (1941). La obra es, en realidad, un trasunto de la historia de Hurtado y González Palencia (1921), obra en la que los autores se vanaglorian de haber primado el dato concreto a la narración (Pozuelo Yvancos, 2000a: 60). La obra de Sanvisenti tiene como característica principal, por tanto, el delimitar un corpus que excede, en mucho, al que encontramos en otras historias. La dificultad a la hora de enjuiciar y trazar la jerarquía de ese amplísimo número de autores hace de la obra de Sanvisenti un manual útil para consultar datos concretos, pero no para entender el desarrollo de la literatura española.

Estas dos tendencias historiográficas pueden ponerse en relación con algunas de las obras que son elevadas al rango de modelos a lo largo de este periodo.

4.1.2. Modelos extranjeros y obras fundacionales

Más allá de los ecos de obras como la de Ticknor, que sigue influyendo a Bacci (1923) o Sanvisenti (1907; Sanvisenti y Ferrarin, 1945), son dos las historias que se convierten en referentes de las italianas y francesas del momento. Por un lado,

[309] Antonio Niño (1988) ha puesto en relación el desarrollo del positivismo con la renovación de los estudios hispánicos. Esto, junto al mayor peso de lo hispánico en las universidades francesas, tanto en el ámbito literario como en el lingüístico, estarían detrás de la consagración de los estudios hispánicos en Francia.

encontramos la *A history of Spanish Literature* de Fitzmaurice-Kelly (1898). La obra de este hispanista británico fue traducida rápidamente al español y al francés, y reeditada en numerosas ocasiones (Romero Tobar, 1999: 28-29). La historia de Fitzmaurice-Kelly es clave en la modernización de la historiografía literaria, en la medida en que supone una superación de los modelos decimonónicos sin caer en la deriva positivista. A lo largo del texto, el hispanista desarrolla un «estilo interpretativo» (Pozuelo Yvancos, 2000a: 57-58) sobre el que sustenta una jerarquización efectiva de las obras de su repertorio. Uno de los elementos más apreciados de la obra de Fitzmaurice-Kelly (1898: 399-412) es la amplia nota bibliográfica con la que se cierra su texto. En esta, el hispanista consigna y canoniza historias literarias[310] y obras críticas sobre la literatura española debidas a hispanistas de distintas tradiciones. Esta suerte de repertorio bibliográfico contiene obras de carácter general y otras usadas en capítulos específicos. Hasta la publicación del *Manuel de l'hispanisant* (Fouché-Delbosc, 1920) y el *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola* de Giovanni Maria Bertini (1941), se trata de un estado de la cuestión de obligada consulta para todo aquel interesado en la historia de la literatura española.

En las antípodas de la historia de Fitzmaurice-Kelly, la debida a Hurtado y González Palencia se va asentado como la historia española de referencia en el extranjero. En este periodo de primera mitad de siglo, la obra más claramente influida por este trabajo es el de Finardi, aunque Meregalli (1990a: 33) señala que la *Storia della letteratura spagnola* de Boselli y Vian «heredó las posturas conservadoras y la exactitud informativa» de esta. Si la obra de Fitzmaurice-Kelly proporciona a los hispanistas un modelo narrativo y un repertorio bibliográfico actualizado, la de los españoles aporta un recorrido exhaustivo del que extraer datos concretos sobre autores, géneros o periodos. La ingente cantidad de autores incluidos por Hurtado y González Palencia rara vez llega a pasar a las historias extranjeras, ni siquiera en las obras que les son más fieles –Finardi (1941) y Larrieu y Thomas (1952)–: los hispanistas seleccionan de entre su contenido y, con ello, lo dotan de una jerarquía, al menos hasta un cierto punto. Es curioso, no obstante, la renuencia a incorporar lo que en nuestra opinión es uno de los elementos más destacables de la historia de estos autores. Estamos hablando de los cuadros sinópticos que estos colocan al principio de sus capítulos y que, de alguna manera, consiguen dar una visión de conjunto irrecuperable de la parte textual de la obra.

[310] Entre ellas, las de Baret, Demogeot o Cappelletti (Fitzmaurice-Kelly, 1898: 399).

Más allá de estos modelos ajenos a las dos tradiciones que venimos estudiando a lo largo de este trabajo, es necesario señalar que al principio de este periodo se publica una historia en cada uno de los países que sirve de hecho fundacional de una historiografía academicista. Con solo un año de diferencia, el *Manuale di letteratura spagnuola*, de Sanvisenti (1907), y el *Précis d'histoire de la Littérature Espagnole*, de Mérimée (1908), se nos presentan como sendas propuestas que dan cuenta del estado de los estudios sobre literatura española en sus respectivos países. El *Manuale di letteratura spagnuola* de Bernardo Sanvisenti vendría a ser la primera historia de la literatura española en lengua italiana en la que encontramos una propuesta autónoma, en la que el grueso de la bibliografía proviene de estudios italianos, en parte de los que él mismo había publicado, y se hace notar la voz del autor. Desde este punto de vista han de entenderse su rechazo a algunas posiciones instaladas en el discurso historiográfico, como veremos en el apartado que dedicados a la obra. En la línea de Fitzmaurice-Kelly, la obra de Sanvisenti cuenta ya con un estilo propio.

Por su parte, la obra de Mérimée supone un cambio de paradigma en la historiografía literaria del hispanismo francés. Si se piensa en su antecesora, la de Demogeot (1880a), se hace clara la distancia que separa a ambas obras. Su solvente bibliografía, que incluye ediciones y estudios de la inmensa mayoría de las obras tratadas, se complementa con un interés por cuestiones de estilo, de lengua. Es en este sentido en el que podemos considerar que la obra de Mérimée tiene ya un carácter especializado, filológico. Más tendente al positivismo que la de Sanvisenti, en parte por ser una obra de mayores dimensiones, en algunos momentos el discurso de Mérimée raya en la recopilación de autores y nombres, sobre todo en la última parte del texto. Hay que destacar, no obstante, la decisión del autor de ir más allá de los límites habituales a la hora de tratar la literatura última, y atreverse a introducir sus ideas acerca de autores contemporáneos, algunos de los cuales –Clarín, Unamuno, Valle Inclán– acabarían perpetuándose en una posición central del canon.

4.1.3. Otras obras de carácter historiográfico

No tendría sentido tratar de trazar un panorama de la producción académica sobre la literatura española semejante al que consignábamos al inicio del capítulo anterior dadas las grandes diferencias observables entre ambos periodos. En el periodo que va de 1907 a 1941, nos encontramos en un momento en el que el campo del hispanismo francés e italiano ha alcanzo un grado de institucionalización y ha creado vías de difusión que hacen

que el número de estudios se multiplique exponencialmente. Nos parece interesante, no obstante, señalar algunas obras y algunos estudiosos que marcan el desarrollo de la historiografía literaria francesa e italiana del momento. Cabe señalar que, aunque en este periodo aparezcan obras de capital importancia como las de Menéndez Pidal o Marcel Bataillon, estas no serán integradas al discurso historiográfico hasta pasados unos años. En este sentido, nos limitaremos a hablar de aquellas que tienen influencia directa sobre nuestros autores.

Dejando atrás a Menéndez Pelayo, del que ya hemos hablado, hay que destacar la labor de algunos autores franceses e italianos que se convirtieron en guías para los hispanistas que se dedicaron a la labor historiográfica. Entre los franceses, merece destacar la influencia de las ideas de Morel-Fatio, cuyas reflexiones sobre el teatro áureo (Morel-Fatio, 1885) o la mística (Morel-Fatio, 1908) tendrían gran difusión en obras como las de Mérimée o Legendre. La importancia de este autor no se limita a la recepción de su obra crítica. Morel-Fatio será fundador junto a Pierre Paris, Georges Cirot y Georges Radet, entre otros, del *Bulletin hispanique* en 1899 (Chevalier, 1988: 28). Esta revista se convertiría en uno de los órganos principales del hispanismo francés, en la medida en que recogería contribuciones de sus máximos exponentes, incluiría notas sobre novedades editoriales e incluso informaría sobre ofertas de trabajo. Fouché-Delbosc, por su parte, fundaría la *Revue Hispanique*, que se descontinuaría en 1933[311].

En Italia, la figura de mayor influencia, junto a la de Benedetto Croce[312], es probablemente la de Arturo Farinelli. Antonio Gargano (1996) dedicó un estudio a trazar la influencia de este sobre el primer hispanismo italiano. Su *Italia e Spagna* (Farinelli, 1929), que supone una revisión de las tesis de Croce, se convertirá en una obra fundamental para tratar las relaciones culturales entre ambos países. La estrecha vinculación de Farinelli con la cultura alemana[313] explica el mayor peso de la romanística centroeuropea en la tradición italiana, y el mayor conocimiento de autores como Wölfflin,

[311] La relación de rivalidad entre ambas revistas ha sido objeto de estudio por parte de Niño (1988: 147-154).

[312] Su influencia se ha de limitar, no obstante, a un repertorio de ideas y de juicios críticos. La reforma de la historia literaria propuesta por Croce (1969), consistente en la renuncia a la dimensión sociológica y nacional de la explicación histórica (Mainer, 2000: 81), no llega a tener prédica en las historias literarias de nuestro corpus. Si acaso en la de Samonà (1960) se atisba alguna herencia de las ideas esteticistas croceanas, en esa preocupación por la *letterarietà* de la literatura

[313] Antes de la publicación de su *Italia e Spagna*, había publicado un *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Literatur* (Farinelli, 1892) en el que trataba las relaciones literarias entre España y Alemania.

más allá de los habituales Schlegel, Schak o Wolff, presentes también en la tradición francesa. Aparte de Meregalli, los autores se remiten a obras de Ernesto Monaci, Pio Rajna, Cesare de Lollis, Eugenio Mele, Antonio Restori, Luigi Sorrento, Mario Casella o Lucio Ambruzzi, la mayoría de ellos instalados en el marco de los estudios romanísticos. En cuanto, a historias breves o resúmenes de la historia de la literatura española, los hispanistas italianos del momento parecen tener presentes los de Mario Casella (1936) o Elena Emmanuele en su *Resumen histórico de la civilización española* (1931).

Entre los autores españoles, encontramos una gran variedad de críticos. Es curiosa la atención que algunos autores –sobre todo, Legendre– le prestan al *Idearium español* de Ángel Ganivet. Más frecuentes son las referencias a Américo Castro, Adolfo de Castro, Adolfo Bonilla o Ramiro de Maeztu. En cualquier caso, la referencia a estudios españoles es relativamente limitada. Las obras que cuentan con apartados bibliográficos reflejan gran cantidad de ediciones por parte de críticos españoles, pero no tantos estudios generales.

Antes de pasar a atender los cambios que se producen a nivel de canon en este periodo, nos parece interesante señalar que, a medida que se produce esta institucionalización que venimos destacando a lo largo de estas páginas, el perfil del historiador de la literatura se va especializando. Si en el periodo anterior nos encontrábamos con autores con nula o escasa pertenencia o interés por el campo de los estudios hispánicos –el caso de Cappelletti es, probablemente, el más notorio, pues en realidad algo así como un divulgador–; a partir de este momento los responsables de las historias de la literatura española de nuestro corpus empezarán a ser personas relacionadas con centros de enseñanza superior, y especializadas en aspectos concretos de la literatura o la cultura española. Aunque autores como Boari siguen respondiendo al modelo de Cappelletti o Lefranc, el proceso de especialización e institucionalización alcanzará progresivamente al perfil de los historiadores. Ya hemos comentado la posición sistémica de Mérimée en el campo del hispanismo francés; en el caso italiano, Boselli y Vian se presentan a sí mismos como ligados a la Real Academia Española[314] y la universidad de Sevilla[315], respectivamente. Es interesante señalar, por tanto, que los autores de nuestro

[314] De acuerdo con la página oficial de la institución, Boselli era académico correspondiente en el extranjero a partir de 1936.

[315] Además de a esta institución, Vian estaría vinculado a la universidad de Valencia. En una interesante entrevista con Alessia Cassani (1998), Vian comenta su relación con las universidades española en el periodo de la posguerra, además de dar un cuadro testimonial del hispanismo de los años 30 y 40.

corpus lo son, a su vez, de estudios sobre aspectos concretos de la literatura española. Al inicio de cada apartado dedicado a sus textos, hemos colocado un pequeño repaso por su producción científica, lo que sirve para explicar a qué aspectos prestan más atención.

4.1.4. Reajustes en el canon

Si bien se puede observar una gran continuidad entre los esquemas canónicos que encontramos en las historias de nuestro primer periodo y las de este segundo momento, es cierto también que, por lo general, se constatan una serie de cambios de gran calado a la hora de valorar algunos elementos concretos de la tradición literaria. Estos cambios no son extensibles a todas las historias de nuestro corpus. Algunas de ellas, como ya hemos visto, bien por seguidismo de los modelos anteriores, bien por condicionantes materiales como su extensión reducida, se mantienen firmemente ancladas en los modelos decimonónicos.

La recepción de las ideas de Menéndez Pelayo, sobre todo aplicadas al periodo medieval y áureo, no suponen tanto un cambio de paradigma como una reafirmación en algunos juicios que ya encontrábamos en el periodo previo. Si bien es cierto que se suele asumir su clasificación de las comedias de Lope, no parece que las ideas de Menéndez Pelayo sobre el papel de Lope en el panorama teatral español del momento (Oleza, 2016), aunque sí se aprecia una cada vez mayor atención al teatro de Tirso y Alarcón. El teatro áureo pasa a tener, por tanto, dos autores mayores –Lope y Calderón–, y otros dos que aspiran a compartir escalón con ellos. Volviendo a Menéndez Pelayo, su división del periodo romántico (Romero Tobar, 2012) en dos corrientes, la histórica o nacional y la subjetiva, tuvo una mucho mayor fortuna y se instala en la inmensa mayoría de nuestras historias.

Cabe señalar el paulatino proceso de revalorización de la figura de Góngora a lo largo del siglo. Si en Sanvisenti (1907) y Mérimée (1908) sigue siendo el principal responsable de la corrupción del gusto nacional, y su obra, sinónimo de oscuridad; en Boari, el tratamiento es ya ambiguo, y la valoración negativa convive con el reconocimiento de sus méritos en lo que al desarrollo del lenguaje poético se refiere (Boari, 1913: 43-44). Sanvisenti, en su obra con Ferrarin, señala ya este cambio al apuntar que «La sorte di Góngora è stranissima. La posterità è andata gradatamente spostando il giudizio su di lui fino a capovolgerlo totalmente» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 264). Finardi (1941) dará cuenta de la reapropiación del poeta cordobés por parte de los autores del 27, mientras que a Boselli y Vian (1943) la obra de Góngora les sirve de apoyo para

una reivindicación total del Barroco español, desmarcándose de las ideas croceanas por las que este sería el arte de la contrarreforma, y, por tanto, una manifestación de la decadencia artística.

En cuanto al siglo XVIII, encontramos la pervivencia del relato de la decadencia de esta centuria. Hay algunos autores que se desmarcan de este marco narrativo –es el caso de Sanvisenti (1907: 183-192)–, pero la idea general es la de que se trata de un periodo de poca importancia, y, al que, por tanto, se confiere poca importancia; en el que España pasa a ser algo así como «una specie di protettorato» (Boari, 1913: 56). Autores como Boselli y Vian (1943: 131) se refieren al siglo como un mero periodo de transición entre el Siglo de Oro español. Sin embargo, la valoración del XIX no es tampoco homogénea, y hay autores que consideran que es un siglo aún más pobre que el anterior (Bacci, 1923: 245-249).

Por lo general, es ostensible la cara diferencia en la atención que se presta a los siglos que van del XV al XVII, y los más recientes. Este desequilibrio se expresa ya en la forma que adquiere el discurso histórico a la hora de repasar estos últimos siglos. Mientras en los primeros nos encontramos con consideraciones generales, agrupaciones genéricas y una mayor fluidez de la narración; lo más común es que, al llegar al XVIII, el registro de las obras cambie y se adopte la forma de un repertorio de nombres y autores débilmente cohesionados entre sí. Hay excepciones, especialmente en aquellas obras en las que el modelo narrativo-interpretativo se muestra más sólido desde un primer momento (Legendre, 1930; Boselli y Vian, 1941).

4.2. Análisis del corpus

4.2.1. *Letteratura spagnola* (1906), de Efraim Boari

La poca atención que, por parte de la crítica, ha suscitado la *Letteratura spagnola* de Efraim Boari[316] (1913) contrasta con la amplia bibliografía dedicada a la *collana* en la que apareció, la *Biblioteca del Popolo* de la editorial milanesa Sonzogno (Barile, 1986, 2018; Bonifácio, 2019), y al fenómeno de las colecciones de libros divulgativos que se produce en Italia desde la reunificación hasta la guerra (Clerici, 2018), de la que hemos hablado a propósito de las historias de Cappelletti (1882) y Sanvisenti (1907), ambas aparecidas en *Manuali Hoepli*.

Boari presenta una historia breve de la literatura española que responde a las limitaciones formales de la *Biblioteca del Popolo*[317], esto es, resumida a unas sesenta páginas, con lo que esto conlleva para la organización y desarrollo de la *Letteratura*: la mayor parte de esta es una enumeración de autores y obras, de los que se destaca ya algún aspecto de la biografía, ya su argumento. Cabe señalar que, con anterioridad a la publicación de esta historia, había aparecido en esta misma colección una *Storia di Spagna*[318], y dos manuales a cargo de Luigi Zuccaro –su *Grammatichetta spagnuola* (1881) y el *Pequeño manual de lectura española*[319] (1884)–, que dan cuenta del interés de la colección por la lengua, la literatura y la historia de España, aunque sea a nivel comercial. No es de extrañar, por tanto, que el autor del texto no parezca tener relaciones con el hispanismo italiano. Se trata de un colaborador habitual de la editorial milanesa, que habría traducido obras de autores como Maupassant, Musset o Gorki, y que es, además, autor de manuales sobre fotografía y colaborador en una historia de la literatura italiana publicada por la misma colección, a la que habría aportado un opúsculo sobre el *trecento* (Boari, 1911). Aunque el autor no aporta ninguna bibliografía, la *Letteratura spagnola* de Boari parece seguir muy de cerca a Fitzmaurice-Kelly (1898) y su *A history of Spanish Literature*. Más allá de las coincidencias en la denominación de algunos

[316] Giovanni Maria Bertini (1941) fija la fecha de publicación en 1906. La edición que manejamos, no obstante, está fechada en 1913.

[317] «Ogni volumetto consta di 64 pagine di fitta composizione, edizione stereotipa, e contiene un completo trattatello elementare di scienza pratica, di cognizioni utili ed indispensabili, dettato in forma popolare, succinta chiara, alla portata d'ogni intelligenza» (Boari, 1913: s. p.).

[318] A la que el autor se remite al inicio de su *Letteratura spagnola* (Boari, 1913: 1, nota 1).

[319] Entre los fragmentos propuestos, no todos literarios, hay textos extraídos del *Quijote*; de la novela *Clemencia*, de Cecilia Böhl de Faber; poemas de Meléndez Valdés y Manuel José Quintana.

apartados[320], hay fragmentos en la obra del italiano que parecen extraídos directamente de la de Fitzmaurice-Kelly, como veremos.

La brevísima historia de Boari se divide en siete capítulos que abarcan desde «i primi tempi» (Boari, 1913: 7) hasta la literatura contemporánea[321] (Boari, 1913: 59). El primero de estos apartados (Boari, 1913: 3-6) es una introducción en la que el autor da cuenta de los límites del concepto de literatura española[322], de los pueblos colonizadores del territorio nacional –esto es, romanos[323], visigodos y árabes–, del origen y la formación de la lengua española, y, por último, de las primeras manifestaciones literarias de mano de trovadores y juglares.

No será hasta el siguiente capítulo, «I primi tempi» (Boari, 1913: 7-18), que empiece la historia propiamente dicha. Las primeras manifestaciones de la literatura «in Ispagna come altrove» (Boari, 1913: 7) son la lírica religiosa y la epopeya. Ya en el apartado anterior, Boari había señalado que «la letteratura castigliana incomincia approssimativamente nel secolo XII, epoca alla quale risalgono il *Misterio de los Reyes Magos* ed il gruppo di *cantares* chiamato *Poema del Cid*» (Boari, 1913: 5). A propósito del primero, el auto apuntará que los misterios españoles derivan de la eucaristía, pero también «dalle rappresentazioni sacre franco-latine, portate al di là dai Pirenei dai monaci benedettini» (Boari, 1913: 7). Tras resumir someramente el contenido del *Auto de los Reyes*, Boari pasa al «primo grande monumento della letteratura spagnola» (Boari, 1913: 8), el *Cid*, que destaca como «un poema essenzialmente spagnolo, corso da un soffio d'ispirazione e di rude poesia, pieno d'impeto, di forza eppur semplice come tutto ciò che è immortale» (Boari, 1913: 8). El autor recoge también otras manifestaciones anónimas de la época como la *Gesta de los Infantes de Lara*, el *Cantar de Rodrigo*, el *Libro de Apolonio*, la *Vida de santa María egipciaca* o la *Disputa del Alma y el Cuerpo*.

[320] Llama la atención, sobre todo, que ambos autores se refieran a un periodo como la época de Lope de Vega –«The age of Lope» (Fitzmaurice-Kelly, 1898: 211-274); «L'epoca di Lope de Vega» (Boari, 1913: 30-40)»–, denominación que no se encuentra en otras historias de la literatura en nuestro corpus.

[321] El último autor incluido es Gaspar Núñez de Arce, quien había muerto diez años antes de la publicación de la obra.

[322] «La storia della letteratura spagnola dovrebbe, a rigor dei termini, comprendere le opere scritte nelle quattro principali lingue iberiche: galiziano, basco, catalano, castigliano. Ma il galiziano, per la sua natura, dev'essere piuttosto compresso nella storia letteraria del Portogallo; il basco –dialetto difficilissimo– non ha una vera letteratura; e la letteratura catalana, pur essendo importantissima, ha caratteri così distinti ed originali da meritare una trattazione a parte. Quindi noi ci limiteremo alla storia delle opere letterarie scritte in castigliano, la lingua di Cervantes, di Lope de Vega, di Quevedo, di Calderón» (Boari, 1913: 3).

[323] No falta la lista de autores hispanolatinos, entre los que se incluye a Séneca, Lucano, Marcial, Quintiliano, Juvenco, Prudencio y Liciniano de Cartagena.

El primer autor cuyo nombre conocemos es Gonzalo de Berceo, quien «non fu certo un grande poeta; le sue ingenuità rasentano persino il ridicolo e soprattutto difetta d'immaginazione» (Boari, 1913: 9). Boari indica que buena parte de la producción de Berceo se debe a la influencia de trovadores franceses, a cuyas obras el autor habría añadido «una sua speciale visione realista» (Boari, 1913: 9)[324]. La valoración de la obra de Alfonso X será mucho más positiva. Su principal mérito, señala Boari, es el de «aver resa chiara ed esatta la lingua castigliana» (Boari, 1913: 10). De entre su obra destaca las *Siete partidas*, la *Grande e General Estoria* y las *Cantigas de Santa María*. Tras citar *El libro del caballero Cifar*, en el que ve un antecedente del *Amadís*, y el *Poema de Yuçuf*[325] (Boari, 1913: 11), el autor pasa a destacar a los dos mayores escritores del siglo XIV: Juan Ruiz, arcipreste de Hita (Boari, 1913: 11-12), y don Juan Manuel (Boari, 1913: 12). El autor de la *Letteratura spagnola* destaca, asimismo, el *Poema de Alfonso Onceno*, «l'ultima delle antiche epopee castigliane» (Boari, 1913: 12); a Sem Tob, Pero López de Ayala y Enrique de Villena. De estos dos últimos se destaca su papel en la introducción de los modelos italianos[326] que marcarían el porvenir de la literatura española. A partir de este momento, el criterio de cercanía con lo italiano adquiere mayor importancia en el enjuiciamiento de las obras. Vemos un caso claro en las páginas dedicadas a la poesía de finales del XIV y del siglo XV. Boari señala que la «scuola italiana» (Boari, 1913: 14) se asienta en España de la mano de Francisco Imperial, aunque sus principales autores serían el Marqués de Santillana, al que «appartiene la gloria d'aver importato il sonetto» (Boari, 1913: 14); y Juan de Mena. Junto a estos dos autores, presentes de forma continuada en el canon, encontramos a una serie de autores destacados únicamente por pertenecer a esta escuela, como son Ferrante Sánchez Talavera y Ruy Páez de Ribera (Boari, 1913: 14). Fernán Pérez de Guzmán será presentado como «un italianizzante» (Boari, 1913: 15), mientras que, entre los poetas aragoneses de la corte de Alfonso V[327], el más destacado será Carvajal, «provatosi anche in lingua italiana» (Boari, 1913: 15). Este mismo criterio sirve para valorar la prosa del momento, en la que destaca a Juan de Lucena, imitador de

[324] Se trata de un resumen de las ideas que encontramos en Fitzmaurice-Kelly (1898: 57-61). La coincidencia es tal que hasta se toma la expresión «by his realistic eye» (Fitzmaurice-Kelly, 1898: 61).

[325] «La singolarità di questa storia consiste nell'impiego di caratteri arabi per la trascrizione fonetica del castigliano. Non è del resto l'unico del genere: altri ve ne sono e costituiscono la letteratura così detta *aljamiada*» (Boari, 1913: 11).

[326] El primero, como traductor del *De casibus virorum ilustrium,* de Boccaccio; y el segundo, de Dante y Cicerón.

[327] «Il re conquistatore di Napoli (1443) e protettore di eruditi come Giorgio di Trebisonda ed Enea Silvio Piccolomini, il futuro Pio II» (Boari, 1913: 15

Bartolomeo Fazio (Boari, 1913: 16), o en los cultivadores del romance, como Ambrosio Montesino, influenciado por Jacopone da Todi (Boari, 1913: 17)[328].

Aunque operante a lo largo de la obra como criterio que justifica la inclusión de autores, Boari no se limita a listar los escritores españoles influenciados por modelos italianos. El catálogo de poetas del XV se completa con nombres como Gómez y Jorge Manrique, a propósito del cual es especialmente elogioso (Boari, 1913: 16), haciéndose eco de la traducción al inglés de Longfellow. En el teatro medieval la figura central será Juan del Encina, al que otorga el título de «patriarca del teatro spagnolo» (Boari, 1913: 17). Este primer capítulo se cierra con un rápido repaso por la novela de la época, copada por *Amadís de Gaula* (Boari, 1913: 17-18), y, en menor medida, la *Cárcel de Amor*, de Diego de san Pedro (Boari, 1913: 18); una sección dedicada a la *Celestina* (Boari, 1913: 18); y una mención a los historiadores de la época de los Reyes Católicos, Andrés Bernáldez y Hernando del Pulgar.

El segundo capítulo tiene por título «Il Rinascimento» (Boari, 1913: 19-22). Es el más breve de la obra, y comienza destacando cómo los Reyes Católicos fomentaron la introducción de modelos extranjeros en la cultura española[329], lo que revitaliza la literatura nacional y establece canales de contacto entre España e Italia[330], así como con Portugal[331]. Esta situación es la que posibilita el inicio de la «letteratura italianizzante» (Boari, 1913: 21) a la que dará comienzo la obra de Boscán[332], aunque el autor más

[328] Aunque estas comparaciones con la tradición italiana puedan parecer atribuibles a Boari, lo cierto es que encontramos ya las equivalencias en la obra de Fitzmaurice-Kelly (1898: 118). Boari parece haber seleccionado entre los autores del repertorio del británico a aquellos que tuvieran relación con la literatura italiana. Tomando como ejemplo el relato de ambos autores a propósito de la lírica religiosa de esta época, Boari mantiene las líneas que Fitzmaurice-Kelly (1898: 118-119) dedica a Ambrosio de Montesino, en las que encontramos la comparación con Jacopone da Todi; pero obvia el espacio dedicado en el trabajo del británico a Juan Padilla, Garci Sánchez de Badajoz o Pedro Manuel de Urrea (Fitzmaurice-Kelly, 1898: 119-120), a los que se limita a enumerar –en el caso de los dos primeros– o, directamente, omite.

[329] Boari (1913: 19) da una lista de intelectuales italianos que ocupaban puestos destacados en la academia española –Lucio Marineo, Alessandro y Antonio Geraldino, etc.–, de traducciones de obras clásicas que se realizan durante su reinado, y de los autores españoles que pasaron e hicieron carrera en Italia –Benedetto Gareth, Bartolomé de Torres, entre otros–.

[330] «Se gli italiani invasero la Spagna, una folla di spagnoli si recò in Italia, ne imparò la lingua, si mise alla pari coi nostri umanisti, tentando anche di eguagliare i nostri poeti […]. Gli Italiani, alla loro volta, rimangono influenzati dagli Spagnoli» (Boari, 1913: 20).

[331] «La lingua castigliana entrò anche in Portogallo col poeta lusitano *Gil Vicente*, che scrisse 42 commedie, dieci delle quali in spagnolo» (Boari. 1913: 20).

[332] «Amico di Andrea Navagero, fu da questi ispirato all'imitazione dei nostri cinque centisti, ed egli cominciò traducendo elegantemente il *Cortegiano*, di Baldassare Castiglione. Introdusse il verso sciolto e l'ottava rima nella metrica spagnola imitando –ed anche plagiando a volta a volta– Tasso, Ariosto, Bembo, Petrarca ed altri nostri maggiori» (Boari, 1913: 21).

destacado será Garcilaso de la Vega. El resto de los autores de esta segunda venida de la «scuola italiana» serán Sá de Miranda, Gutierre de Cetina, Fernando de Acuña y Diego Hurtado de Mendoza (Boari, 1913: 21). Los autores que no se suman a esta estética italianizante –Cristóbal de Castillejo, Antonio de Villegas– son considerados representantes del «spirito conservatore» (Boari, 1913: 21). Mientras que en poesía se opera esta asimilación de los modelos italianos, en la prosa «la trasformazione non fu però né così rapida né così profonda» (Boari, 1913: 21). Los únicos autores que Boari incluye son Antonio de Guevara, Bernal Díaz del Castillo, Juan de Ávila y Juan Valdés (Boari, 1913: 21-22). Mención aparte merece el *Lazarillo*, al que dedica únicamente unas líneas en las que lo coloca como el iniciador del género de la novela picaresca –«ossia l'epopea comica» (Boari, 1913: 22)–, que continuarían Quevedo y Alemán.

«L'epoca di Filippo II», el tercer capítulo (Boari, 1913: 23-29), comienza con un fragmento extraído de Fitzmaurice-Kelly (1898: 165-166) a propósito de la querella entre los dramaturgos partidarios del «uso nuevo» y los del «uso antiguo»[333]. La figura principal de la comedia popular será Lope de Rueda (Boari, 1913: 23-24), a propósito del cual cita un pasaje de Cervantes sobre el teatro del momento. La nómina de autores teatrales se completa con los nombres de Juan de Timoneda, Juan de Malara, Juan de la Cueva, Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Joaquín Romero de Cepeda y Miguel Sánchez (Boari, 1913: 24-25). En cuanto a la lírica, Boari señala que la escuela italianizante de Garcilaso y Boscán se divide en dos fracciones: la escuela sevillana, con Baltasar de Alcázar y, sobre todo, Fernando de Herrera al frente (Boari, 1913: 25); y la salmantina, cuyo autor más destacado será fray Luis de León (Boari, 1913: 25-26). La épica es «un altro genere letterario che gli spagnoli di quest'epoca presero a trattare imitando i poeti italiani» (Boari, 1913: 26). Los principales autores serán Luis Barahona de Soto, Juan Rufo y Alonso de Ercilla, hacia el que se muestra crítico[334]. Boari (1913: 27-28) dedica un apartado a la mística, en el que solo trata detenidamente a santa Teresa y san Juan, citando, eso sí, a otros autores como Malón de Chaide o Diego de Estella. Aún menos espacio dedicará a la novela pastoril, que reduce a imitación de modelos italianos –Sannazzaro– y portugueses –Ribeiro, Montemayor– (Boari, 1913: 28). Los últimos géneros que incluye en este capítulo serán el de la prosa didáctica, con menciones

[333] A diferencia del británico, Boari no ofrece nombres de los autores de cada bando.

[334] «Ercilla era più temperamento di storico che di poeta e la sollevazione del Cile è narrata fedelmente, ma in maniera troppo poco ispirata. Egli trovò molti epigoni però valgono ancor meno» (Boari, 1913: 26-27).

a Jerónimo de Zurita, Hurtado de Mendoza, José de Acosta y Ambrosio de Morales; y el de la filosofía, en el que destaca a Juan de Dios Huarte y Oliva Sabuco de Nantes[335] (Boari, 1913: 28-29).

La coincidencia de la muerte de Felipe II y la aparición del primer libro de Lope de Vega lleva a Boari a señalar el comienzo de la «epoca di Lope de Vega» (Boari, 1913: 30-41), y, con ella, del siglo de Oro. El capítulo comienza con un repaso, siguiendo el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando, por los distintos tipos de compañías teatrales de la época –el bululù, la cangarilla, el carambaleo, la garnacha, la bojiganga, la farándula y la compañía– (Boari, 1913: 30-31). De ahí pasa a Cervantes (Boari, 1913: 31-35), al que dedica un apartado con pocas novedades: incluye una noticia biográfica, un repaso por sus obras "menores" –*Galatea*, *Numancia*, y la producción lírica y teatral–, un espacio mucho mayor dedicado al *Quijote*, algunos apuntes acerca de la recepción del autor, y apartados más breves sobre las *Novelas ejemplares*, el *Viaje del Parnaso*, las *Ocho comedias y ocho entremeses* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. El apartado que dedica a Lope (Boari, 1913: 35-38) sigue el mismo esquema, aunque presta menos atención a obras concretas para centrarse en la novedad que supone la propuesta lopiana en el teatro áureo y su carácter esencialmente español[336]. Al tratar la novela de la época coloca a Mateo Alemán, Francisco López de Úbeda y Vicente Martínez Espinel (Boari, 1913: 38) como continuadores de la novela picaresca, y a Ginés Pérez de Hita como el inventor del «romanzo ispano-moresco» (Boari, 1913: 38-39). La lírica, dirá Boari (1913: 39), da «frutti poco notevoli»: destaca únicamente a José de Valdivieso, José de Villaviciosa y Bernardo de Valbuena. Por último, dedica un apartado a los prosistas (Boari, 1913: 39-41) en el que incluye a Antonio Pérez, Juan de Mariana, el Inca Garcilaso de la Vega, Pedro de Rivadeneyra, Juan Márquez, Cipriano de Valera, Bernardo Aldrete y Alonso López.

El capítulo que dedica al siglo XVII (Boari, 1913: 41-52) comienza con un comentario acerca de la hegemonía española en la cultura europea. El primer autor tratado será «il capo del movimiento innovatore», Luis de Góngora (Boari, 1913: 42-44), en cuya valoración es ambiguo. Por un lado, considera el culteranismo como un desarrollo del

[335] No hemos encontrado mención de ninguno de los dos en ninguna de las obras que conforman nuestro corpus, ni en la producción de Fitzmaurice-Kelly.

[336] «Tuttavia la gloria di Lope non è universale come quella di Shakespeare: tutte le sue più splendide doti sono doti spagnole. Egli è il genio del suo Popolo, mentre Shakespeare è il genio dell'umanità» (Boari, 1913: 38).

marinismo italiano –«di questo è la copia riveduta e peggiorata» (Boari, 1913: 43)–, pero también como la escuela hegemónica en la que se iniciaron Tirso y Calderón. Boari repite los lugares comunes acerca de la lírica de Góngora, pero le reconoce su calidad y la contribución a la poesía española –«Góngora lasciò la lingua spagnola assai più rica di quanto l'avesse trovata, e ciò non costituisce un piccolo merito» (Boari, 1913; 44). Frente a la innovación gongorina, el autor coloca a los poetas tradicionalistas como Jáuregui, Villegas o Francisco de Rioja (Boari, 1913: 44). La tercera gran corriente lírica será el conceptismo (Boari, 1913: 44-46), cuyo principal autor será Quevedo. Boari es más elogioso con la prosa quevediana que con su lírica.

De vuelta al teatro, el autor de la *Letteratura Spagnola* elabora una lista de los principales dramaturgos: Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, entre otros (Boari, 1913: 46-49). Mucha más atención dedicará a Calderón de la Barca (Boari, 1913: 49-51), que subordina a Lope[337] salvo por sus autos sacramentales. La nómina de dramaturgos se completa con los apartados dedicados a Moreto, Antonio Coello y Antonio de Solís. Por último, Boari (1913: 51:52) dedica un apartado muy condensado a los prosistas, entre los que incluye a Francisco de Moncada, Saavedra Fajardo, Castillo Solórzano, Céspedes y Meneses, María de Zayas, Baltasar Gracián o Miguel de Molina, entre otros.

Si hasta aquí la historia de Boari presenta una narración precipitada y poco profunda, en los dos últimos capítulos, los dedicados al XVIII (Boari, 1913: 52-55) y al XIX (Boari, 1913: 55-60), la obra se convierte en una lista de autores y obras a los que se presta muy poca atención. El desinterés de Boari por el XVIII, aún mayor que el de Fitzmaurice-Kelly, lo lleva a juicios de valor como «i poeti spagnoli di quest'epoca si contano a miriadi: in compenso, però valgono ben poco e basterà citare i nomi dei meno peggio» (Boari, 1913: 53)[338] o «l'erudizione di quest'epoca non è rappresentata che da qualche gesuita autore di storie noiose» (Boari, 1913: 55). El canon dieciochesco se limita, pues, a una decena de nombres: Luzán, Feijoo, Isla, Montiano, Nicolás Fernández de Moratín, Cadalso, Jovellanos, Meléndez Valdés, Ramón de la Cruz y Leandro Fernández de Moratín.

[337] «Ed invero, malgrado l'originalità sia creduta il suo maggior merito, Calderón non fece che coltivare il campo dissodato da Lope, togliendogli a prestito le idee, i personaggi, la tessitura del dramma, e spesso, in momenti d'accidia, togliendo di sana pianta interesse d'autori precedenti» (Boari, 1913: 49-50).

[338] «More than one hundred and fifty competed at a poetic joust held in honour of St. Aloysius Gonzaga and St. Stanislaus Kostka in 1727. But none of all the tribe is of real importance» (Fitzmaurice-Kelly, 1898: 345).

Algo parecido ocurre, como decíamos, con el apartado dedicado al XIX, aunque para este siglo el repertorio de autores es algo más amplio[339]. Más interesantes son las consideraciones con las que el autor abre el apartado a propósito de la decadencia de la literatura española, en las que el autor considera la literatura española del XVIII como «una specie di protettorato» francés (Boari, 1913: 56). El capítulo se cierra con un «rapidissimo cenno» (Boari, 1913: 58) por la literatura contemporánea en el que incluye a Campoamor, Valera, Pereda, Pérez Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Echegaray y Núñez de Arce. Tras este, la obra concluye dando cuenta de las difíciles relaciones entre castellanos y catalanes[340], y con una exhortación patriótica, más en consonancia con el proyecto nacional italiano que con lo expuesto a lo largo de la obra, en la que el autor llama a redescubrir la cultura española trazando un paralelismo con la situación de la italiana:

> Noi Italiani che così giustamente ci sdegniamo contro chi continua a crederci un popolo di briganti e di lazzaroni, abbiamo più d'ogni altro il dovere di aiutare la Spagna a farsi conoscere.
>
> Anche in Ispagna vi sono città fiorentissime […]; anche la Spagna, oltre ai suoi letterati, conta una schiera di valorosi giornalisti, di educatori, d'artisti […]. Anche la Spagna sente il desiderio di accelerare il suo rinnovamento, e di mettersi al pari colle altre nazioni civili.
>
> Releghiamo quindi nel regno della leggenda la Spagna di Cervantes e del Doré; la Spagna degli edifici cadenti […] ed apriamo le braccia a questa nostra sorella che al pari di noi si è svegliata solo un po' in ritardo dal sogno d'un passato di potenza e di gloria (Boari, 1913: 59-60).

A pesar de sus limitaciones formales, la obra de Boari es interesante para comprobar la influencia de la historiografía literaria extranjera en las primeras historias de la literatura españolas compuestas en Italia. El seguidismo de una obra canónica como la de Fitzmaurice-Kelly (1898) no ha de extrañar por parte de un autor que, por lo demás, no tiene relaciones conocidas con el hispanismo italiano. Aun así, la simplificación de la historia del británico se conjuga en Boari con una reivindicación de la importancia de la

[339] En la lista encontramos a Quintana, Juan Nicasio Gallego, el duque de Rivas, José María Blanco, Alberto Lista, Espronceda, Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Tamayo y Baus, Bécquer, Larra, Mesonero Romanos, Trueba y Cossío, Concepción Arenal o Emilio Castelar, entre otros (Boari, 1913: 56-59).

[340] «È noto che il dissidio continuo tra Catalani e Castigliani si riflette dalla politica nella letteratura, producendo un dualismo non sempre profittevole allo svolgersi di una letteratura nazionale» (Boari, 1913: 59).

literatura italiana en la génesis de algunos de los principales autores españoles, y una puesta en valor de los lazos que unen a dos países como Italia y España.

4.2.2. *Manuale di letteratura spagnuola* (1907), de Bernardo Sanvisenti

Como señala Meregalli (1990: 33), el *Manuale di letteratura spagnuola* de Bernardo Sanvisenti sería la obra que sustituyera[341] la *Letteratura spagnuola* de Licurgo Cappelletti (1882), publicada veinticinco años antes, ambas en la misma colección de la editorial milanesa Urlico Hoepli. El de Sanvisenti era un perfil mucho más especializado que el de su antecesor, Cappelletti: profesor en la Università Bocconi di Milano, para la fecha de publicación de su historia era ya autor de un estudio sobre la influencia de Dante, Petrarca y Boccaccio en la literatura española (Sanvisenti, 1902), un par de trabajos sobre Macías y Cristóbal de Castillejo (Sanvisenti, 1904a y 1904b), y un ensayo sobre las fuentes de *Curial e Güelfa* (Sanvisenti, 1904c). Estas obras, conocidas y criticadas por autores como Arturo Farinelli (Gómez Soler, 2013: 132), serían solo las primeras de una trayectoria investigadora[342] en la que encontramos trabajos sobre el *Quijote* o la picaresca, pero también dedicados a autores más recientes como Donoso Cortés, Castelar o Pérez Galdós. Sanvisenti participaría junto a Arturo R. Ferrarin en la redacción de una *Letteratura spagnuola* (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 207-309), de la que hablaremos más adelante.

Volviendo a su *Manuale*, este está divido en cinco grandes apartados[343] que van desde los orígenes hasta los novelistas de la segunda mitad del XIX, como Pérez Galdós,

[341] En la propia portada de la obra se lee «in sostituzione del manuale *Letteratura spagnuola* di L. Cappelletti» (Sanvisenti, 1907: s. p.). En un texto en español que el autor coloca a modo de introducción de la obra, señala que «en la colección de Manuales del Comm. Hoepli se hallaba ya el de historia de la literatura española, desde hace veinticinco años; al tomar el encargo de hacer otra edición de él, pensé yo desde luego que de ninguna manera sería oportuna una refundición del mismo. Las muchas indagaciones históricas que se han publicado tanto sobre puntos particulares de la literatura española, como sobre aspectos de conjunto, el mayor conocimiento que ahora alcanzamos de cosas de España, mis personales estudios sobre estos asuntos desde hace ocho años y la intención de proseguirlos por siempre, me movieron a hacer completamente de nuevo el manual que se me había encomendado» (Sanvisenti, 1907: ix).

[342] «Grande afición tengo al estudio de la civilización española de que es vasto y augusto reflejo la literatura de España, la que no solo produjo brillantes genios nacionales, sino también algunos cuyo sello es tan original y cuya luz tan brillante que todo el mundo culto los admira, y como a parte de sí mismo los considera. Por eso espero dar en el porvenir ensayos más sólidos y valiosos de mi estudio y de mi amor a las cosas de España» (Sanvisenti, 1907: XI).

[343] Estos apartados son: «Le origini» (Sanvisenti, 1907: 1-23), «Gli influssi italiani in Ispagna e i primordi del Rinascimento» (Sanvisenti, 1907: 24-53), «Gli studi classici in Spagna e la conseguente evoluzione delle lettere spagnuole» (Sanvisenti, 1907: 54-79), «L'età aurea» (Sanvisenti, 1907: 80-127) y «La letteratura moderna e contemporanea» (Sanvisenti, 1907: 128-182).

Pereda o Pardo Bazán. Se trata de la típica división ternaria, pero con una mayor división en los apartados en los que Sanvisenti había trabajado antes de la composición de la historia. En la introducción del volumen, encontramos algunas ideas que cabe señalar. Por un lado, Sanvisenti (1907: X) señala que la publicación en 1904 de una versión francesa de la historia de Fitzmaurice Kelly (1898) cambiaron sus planes de realizar una amplia bibliografía hispánica[344], ya realizada por el británico en esta edición de su obra. Más interesante es el uso del español en la introducción de un trabajo redactado completamente en italiano, y la defensa que Sanvisenti hace de la originalidad de la obra:

> Así bajo este aspecto, podrá tener mi obrita su originalidad, como original es en la división de la materia, en la manera con que la presenté, en la concepción y el juicio de los más notables hechos literarios, y en todos los casos particulares en que mis indagaciones particulares me inclinan a tener opinión diferente de la de mis predecesores.
>
> Pues mi obrecita, bien que sea un resumen de historia literaria, no es resumen de los estudios de otro; y si pudo tomar por guía el muy buen trabajo de Fitzmaurice no le tomó por pauta (Sanvisenti, 1907: X)

Pasando al contenido de la obra, el primer capítulo (Sanvisenti, 1907: 1-23) cubre el periodo que va de 1150 a 1418, al que el autor le da el título de «Le origini». Las habituales páginas dedicadas a los orígenes de la lengua española y a los pueblos que conquistaron el territorio peninsular (Sanvisenti, 1907:1-5) incluyen, como novedad, unos párrafos dedicados a la influencia judía en los orígenes de la literatura española, en los que se destaca el papel de autores no necesariamente judíos como Juda Levi, Ibn Gabirol o Ibn Hazm; y un pequeño apunte acerca de los orígenes de la literatura vasca. Sanvisenti señala la influencia directa de Francia sobre los primeros monumentos de la literatura española, lo que se explica por las muchas relaciones culturales entre los dos territorios que estaban unidos por un canal «che gli spagnuoli chiamavano *via francese*» (Sanvisenti, 1907: 6), esto es, el Camino de Santiago. Los juglares y trovadores aseguraron este continuo cultural, lo que dio lugar a «una letteratura franco-spagnola di lingua, analoga alla franco-itliana del nostro Evo Medio» (Sanvisenti, 1907: 7). Esta influencia se observa en el *Auto de los Reyes Magos*, de inspiración cluniacense (Sanvisenti, 1907: 8); el *Libro de Apolonio* o *Vida de Santa María Egipciaca*, entre otros.

[344] «Siendo esta muy copiosa en las citas de libros y no pudiendo yo hacer competencia al grande crítico inglés, dada la lastimosa escasez de estudios críticos españoles que en las bibliotecas de Milán se padece, he mudado de parecer, poniendo a mi bibliografía lindes más pequeños. Abandonando la ventaja que hubiera conseguido sobre Fitzmaurice en citas de revistas, decidí contentarme con dar al fin de mi obra indicación de en donde se hallen impresos los textos y, si lo hay, señalar algún estudio importante sobre autores o asuntos» (Sanvisenti, 1907: X).

La obra central del canon medieval será, no obstante, el *Cid* (Sanvisenti, 1907: 9-11), al propósito del cual Sanvisenti no llega a afirmar una influencia francesa determinante[345]. El autor señala la existencia de un Cid histórico (Sanvisenti, 1907: 11) cuyas hazañas militares lo convirtieron en un héroe nacional sobre el que construiría el poema. La obra de Berceo (Sanvisenti, 1907: 12-13), que se lista casi al completo, será reducida a la reelaboración de fuentes francesas, latinas y griegas. Sanvisenti quita importancia al *Fuero de Avilés* (Sanvisenti, 1907: 13), que está escrito en dialecto asturiano, y considera más interesantes unos *Diez mandamientos* «scritti da un navarrese», los *Anales toledanos*, la *Estoria de los Godos* y el *Fuero Juzgo* (Sanvisenti, 1907: 13).

Alfonso X (Sanvisenti, 1907: 13-16), «che regnò male sul suo regno e molto lodevolmente in quello delle lettere» (Sanvisenti, 1907: 13), será un vector importante del desarrollo humanístico de la literatura española[346]. El hispanista destaca a dos autores de su escuela, Jacobo de las Leyes y Fernando Martínez de Zamora, y realza la importancia de su labor como traductor y poetas. Su hijo, Sancho IV (Sanvisenti, 1907: 16-17) continuó con su legado con la *Gran conquista de ultramar*. El resultado último de la escuela alfonsí sería la aparición del *Libro del caballero Zifar*, que bebe de las fuentes traducidas por su escuela y en la que el autor observa un antecedente de la picaresca (Sanvisenti, 1907: 17).

El siglo XIV será una época de gran progreso literario en el que destaca especialmente la literatura aljamiada, con obras como el *Poema de Yuçuf* (Sanvisenti, 1907: 17-18). Sanvisenti destaca, asimismo, títulos como el *Tratado de la doctrina*, de Pedro de Berague; la *Revelación de un ermitaño* o la *Danza de la muerte*. En cuanto a los autores más importantes de la época, encontramos a la triada de Juan Ruiz (Sanvisenti, 1907: 18-20), autor de «la prima opera ironica, umoristica d in parte burlesca della letteratura spagnuola»; don Juan Manuel (Sanvisenti, 1907: 21-22) y Pero López de Ayala (Sanvisenti, 1907: 22-23), con cuya primera aproximación a la literatura italiana cierra el periodo de los orígenes.

[345] «Non sarebbe opportuno crede ad un influsso diretto della Francia sulla Spagna in questo caso, ma d'altronde sarebbe difficile l'esclude un impulso francese nella conformazione esteriore del poema» (Sanvisenti, 1907: 10).

[346] «Io do gran peso a tale risultato ottenuto da Alfonso X, poiché se è vero che lo sviluppo continuo ed ordinato delle prose dipende all'essere le stesse state per tempo, da una mente superiore, costrette a narrare il risultato delle scienze, limandosi e polendosi in contatto dell'assiduo lavorio del pensiero, la prosa spagnuola ebbe questa ventura gran tempo innanzi alla francese medesima» (Sanvisenti, 1907: 14).

El segundo capítulo (Sanvisenti, 1907: 24-53) tiene por tema la influencia primera de la literatura italiana sobre la española en el periodo que va de 1419 a 1516. Como hemos señalado anteriormente, Sanvisenti era autora de estudios monográficos sobre este periodo (Sanvisenti, 1904a), lo que explica la dilación a la hora de tratar este periodo. El apartado se abre con unos párrafos dedicados a Dante, Petrarca y Boccaccio (Sanvisenti, 1907: 24-25) que dan paso al que fuera su introductor en la península, Francisco Imperial (Sanvisenti, 1907: 26). Sanvisenti da una lista de autores que se oponen a los modelos dantescos, entre los que incluye a Alfonso Álvarez de Villasandino, Diego de Valencia, Pérez de Guzmán, Martínez de Medina y Manuel de Lando (Sanvisenti, 1907: 27), todos ellos incluidos en el *Cancionero* de Baena (Sanvisenti, 1907: 26-28). Esta reacción, dice Sanvisenti, es muestra de la fortuna de la propuesta de Imperial, a la que se sumaron autores como Ruy Páez de Ribera y Gonzalo Martínez de Medina (Sanvisenti, 1907: 28). Más importantes que estos para el triunfo de los nuevos modos italianizantes serán Juan de Mena (Sanvisenti, 1907: 28-30) e Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (Sanvisenti, 1907: 30-34). En palabras del autor:

> Nell'Imperial avemmo l'apostolo della nuova arte, nel de Mena l'imitatore riflesso della stessa, nel Santillana il divulgatore elegante, continuo, convinto: poiché non va dimenticato come egli spendesse non poche Somme ad acquistare libri italiani, inviando a posta nel nostro paese suoi corrispondenti, e come ovunque per sin nelle glosse e ne' commenti e nelle citazioni sfoggiasse con speciale simpatia la sua cultura italiana (Sanvisenti, 1907: 34-35).

Sanvisenti colocará en la estela del marqués de Santillana a Gómez Manrique, Diego de Burgos y Diego Guillén de Ávila (Sanvisenti, 1907: 35). Sanvisenti señala un segundo grupo conformado por autores «troppo leggermente creduti dantisti» que solo tiene en común con Alighieri «lo sfondo allegorico delle loro opere» (Sanvisenti, 1907: 36). Entre estos autores señala a Juan de Narváez, Pedro Guillén de Segovia, Alonso Hernández, Diego del Castillo, Ambrosio Montesino y Juan de Padilla (Sanvisenti, 1907: 36-37).

Más alejados del influjo italiano sitúa el autor a escritores como Enrique de Villena (Sanvisenti, 1907: 37-38) y a buena parte de los poetas incluidos en el *Cancionero* de Baena, algunos de los cuales había mencionado ya antes (Sanvisenti, 1907: 38-40). Esta atención a la escuela castellana no es óbice para que vuelva a conducir el discurso hacia momentos de influencia de la literatura italiana, en este caso a cargo de Boccaccio y los debates sobre las mujeres que abriría su *Corbaccio*. Como cultivadores de este

género de disputa coloca el italiano a Álvaro de Luna; Alfonso Martínez, arcipreste de Talavera; Hernán Mexía y Pedro Torrellas, como difamadores de las mujeres; y a Diego de Valera, Joan de Spinosa y Cristóbal de Acosta.

Tras esto, la obra pasa enumerar los muchos autores de prosa histórica –Álvaro García de Santa María, Diego Enríquez del Castillo, Alfonso Fernández de Palencia, Fernán Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar, etc.– (Sanvisenti, 1907: 42-43) y filosófica –Alfonso de la Torre y Juan de Lucena– (Sanvisenti, 1907: 44). Comienza, tras esto, un apartado bastante deslavazado en el que se va de las formas narrativas a la lírica y al teatro. Así, inicia se con un apartado dedicado a Diego de San Pedro (Sanvisenti, 1907: 44), al que le siguen algunas consideraciones sobre la poesía popular de carácter narrativo y satírico, esto es, la *Danza de la muerte*, las *Coplas de la Panadera*, las *Coplas de Mingo Revulgo* (Sanvisenti, 1907: 45-46). Se vuelve a mencionar el *Cancionero* de Baena, al que se suma el de Hernando del Castillo. Y se completa esta enumeración desordenada con párrafos sobre Dom Pedro (Sanvisenti, 1907: 46), al que se destaca como poeta y dramaturgo; un grupo de poetas en que se incluye a Carvajal, Andújar, Tapia y de la Torre (Sanvisenti, 1907: 46-47); y algunas líneas sobre Antón de Montoro, Juan Álvarez Gato y Jorge Manrique (Sanvisenti, 1907: 47).

Para terminar este segundo capítulo, Sanvisenti (1907: 47-49) presta atención a la novela de caballerías, de la que se da una lista de obras que va del *Amadís* hasta obras como *Caballería celestial del pie de la Rosa fragante* o *Caballero de la clara estrella*, ya escritas a finales del XVI. El romance será presentado como el género español de aventuras por excelencia, y se proporciona una clasificación de estas composiciones en cinco grupos: romances históricos, carolingios, bretones, de imaginación y líricos (Sanvisenti, 1907: 50-51). Por último, el autor vuelve la vista sobre el teatro y destaca la *Celestina* como la obra dramática más cumplida de la época, no sin señalar otros títulos relevantes para el género teatral como *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota (Sanvisenti, 1907: 51-53).

Con el curioso título de «Gli studi classici in Spagna e la conseguente evoluzione delle lettere spagnuole» (Sanvisenti, 1907: 54-79), Sanvisenti agrupa la producción literaria de los reinados de los Austrias mayores. El autor comienza apuntando que entre este periodo y el anterior «non vi è soluzione ideologica di continuità» (Sanvisenti, 1907: 54), aunque después señale que:

> Si può dire che, sommariamente parlando, una più inoltrata adolescenza di generi letterari e di tipi d'arte prima nati o manifestatisi, caratterizza il nuovo periodo che studiamo; a dar al quale tuttavia una figura sua propria, basterebbe il fiorire degli studi classici sul suolo iberico, il teatro nazionale, la letteratura mistica. Onde è che i fenomeni scaturiscano in gran parte gli uni dagli altri con un mirabile allacciamento psicologico e prima di giungere al fatto nuovo, che ad un osservatore superficiale potrebbe sembrare isolati, avvenga di verne i graduali precedenti con speciale compiutezza (Sanvisenti, 1907: 54-55).

Uno de los resultados de la continua influencia italiana sobre la literatura española será el nacimiento de los estudios clásicos y de un humanismo del que serán exponentes autores como Antonio de Nebrija o Francisco López de Villalobos (Sanvisenti, 1907: 55-56). La traducción de obras italianas siguió en aumento, y las relaciones de la corona de Aragón con territorios en la península Itálica resultó en que autores como Benedetto Gareth o Juan de Tapia escriban en italiano (Sanvisenti, 1907: 56-57). En cualquier caso, lo que marca un antes y un después en las relaciones entre las dos tradiciones literarias, será la hegemonía que alcanzará el verso italiano tras su importación por parte de Juan Boscán, que en el plano puramente literario fue un poeta mediocre, y su perfeccionamiento de las manos de Garcilaso de la Vega (Sanvisenti, 1907: 57-58). La escuela iniciada por estos dos autores tendría su continuación en la obra de Sa de Miranda, Gutierre de Cetina, Fernando de Acuña o Diego Hurtado de Mendoza (Sanvisenti, 1907: 58-59). La nómina de autores reacios a la incorporación de los metros italianos es ligeramente más amplia en la obra de Sanvisenti (1907: 60-61): además de Cristóbal de Castillejo, cuya sinceridad pone en duda[347], incluye a Antonio de Villegas, Francisco de Castilla y Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa. Siguiendo con la lírica, Sanvisenti colocará a Herrera como el mayor exponente de la escuela sevillana y uno de los grandes defensores de Garcilaso (Sanvisenti, 1907: 61-62). Luis de León será, en cambio, la cabeza visible de la escuela salmantina (Sanvisenti, 1907: 62-63). La diferencia entre estas dos escuelas, dice el hispanista, tiene «un valore soltanto locale, poiché nella realtà non abbiamo delle differenze tali nell'arte delle due scuole» (Sanvisenti, 1907: 62). En

[347] «Io son d'avviso che si debba stimarlo un ingegno molto bizzarro, di fondo certamente umoristico, quanto facile maneggiatore del verso; che la stessa elevazione di alcune sue poesie depone troppo favorevolmente del suo intelletto, perché potesse sul serio opporsi e denigrare la nuova scuola; e che quella sua poesia nella quale sembra prender di mira gli italianisti, per il suo tono scherzoso e per la prova che l'autore vi fa di metri italiani, ha piuttosto a l'aria di una giocosa prova di bizzarria, che non d'una guerra o d'una polemica» (Sanvisenti, 1907: 60).

cualquier caso, el mayor interés de la obra de fray Luis es la de iniciar la literatura mística[348], que tendrá en santa Teresa a su mayor exponente[349] (Sanvisenti, 1907: 63-66).

Dejando atrás la lírica, Sanvisenti pasa a abordar la épica y la novela pastoral, dos géneros que serían ampliamente influenciados por los modos italianos. En el caso de la primera (Sanvisenti, 1907: 66-67), ve la impronta del *Orlando furioso* en varias obras como las *Lágrimas de Angélica* de Barahona Soto; aunque esta influencia no es ostensible en la obra principal, la *Araucana* de Ercilla. Mucho más evidente será la influencia sobre la pastoral (Sanvisenti, 1907: 67-68), que, iniciada en lengua española con la *Diana* de Montemayor, tendrá en Sannazaro su modelo.

En el género teatral, tras una mención recapituladora a Gómez Manrique y la *Celestina*, volvemos a encontrarnos con un apartado estructurado entorno a cuatro autores: Juan del Encina (Sanvisenti, 1907: 68-69), Bartolomé Torres Naharro (Sanvisenti, 1907: 69-70), Gil Vicente (Sanvisenti, 1907: 70-71) y Lope de Rueda (Sanvisenti, 1907: 71-73). Sanvisenti completa su capítulo con una mención a los autores reacios a la incorporación de formas italianas por parte de Lope, como es Juan de la Cueva; y con una primera reflexión acerca del carácter popular y masivo que el género teatral iba adquiriendo en España (Sanvisenti, 1907: 73-74).

El resto del capítulo trata a autores de prosa no ficcional, que se desarrolla especialmente durante el reinado de Carlos I (Sanvisenti, 1907: 74-75). El autor dividirá estas manifestaciones con un criterio genérico: literatura didáctica (Sanvisenti, 1907: 75-77), en la que tienen cabida obras de Fernando Pérez de Oliva o Antonio de Guevara; prosa histórica (Sanvisenti, 1907: 77-79), desde Pedro Mejía y Florián de Ocampo hasta Hurtado de Mendoza; y, por último, la filosofía y erudición (Sanvisenti, 1907: 79), con autores como Luis Vives o José de Acosta.

El capítulo sobre «L'età aurea» (Sanvisenti, 1907: 80-127) comienza con unas reflexiones acera de las distintas escuelas estilísticas –culteranismo, conceptismo– y sigue con un repaso por géneros del periodo que va de 1598 a 1700, esto es, el reinado de los tres Austrias menores. Acerca de la denominación de esta época como siglo de Oro, dice Sanvisenti (1907: 80-82) que, ante la renuencia de algunos de incluir a autores como

[348] «Con Luis de León c'inoltriamo pienamente in quel complesso e ricco, quanto glorioso movimento psicologico che è costituito dalla letteratura mistica, la quale va dalla prosa ascetica alla lirica religiosa» (Sanvisenti, 1907: 63).

[349] «In essa i caratteri del misticismo spagnuolo sono evidente, quanto più portati al Massimo grado per la superiorità speciale della sua psiche: voglio dire l'unione mirabile del senso pratico, coll'idealità del più spirituale sentimento religioso» (Sanvisenti, 1907: 64).

Góngora en el momento de mayor esplendor de las letras españolas, se ha de entender esta época pensando que «dato lo splendore vigoroso del pensiero artistico spagnuolo […], si sia anche potuto determinare qualche eccesso» (Sanvisenti, 1907: 81). Góngora y su escuela culteranista estarían dentro de esta tendencia al exceso, pero también Quevedo y los conceptistas.

Comenzando el repaso por géneros, Sanvisenti pone su atención en la prosa, en la que incluye desde la erudición hasta la novela. Comienza con la novela picaresca, señalando como imitadores del *Lazarillo* a Mateo Alemán, Francisco López de Úbeda y Vicente Espinel (Sanvisenti, 1907: 81-82). Sanvisenti ve en la picaresca «un fondo storico nazionale» (Sanvisenti, 1907: 82) y pone en relación este tipo de novelas con las formas biográficas[350] que empiezan a darse en la literatura española. Toma por tal obras como el *Estebanillo González* o *El donado hablador*, así como las de Salas Barbadillo o Castillo Solórzano. A estas obras que oscilan entre la picaresca y lo biográfico en opinión de Sanvisenti, hay que sumar la novela de costumbres, donde ubica a autores como Liñán y Verdugo, María de Zayas, o Juan de Zabaleta (Sanvisenti, 1907: 85-86).

El siguiente autor en la lista de novelistas de Sanvisenti (1907: 86-95) es Cervantes, a quien dedica un amplio apartado. Su inclusión entre los prosistas supone hacer caso omiso de la producción teatral cervantina, que solo se menciona para subordinarla a la de Lope (Sanvisenti, 1907: 90). Aunque es el único que diferencia explícitamente entre obras mayores y menores (Sanvisenti, 1907: 92), el apartado del italiano no se aparta de las convenciones acerca de Cervantes: el *Quijote* será la obra que concentra «tutta la potenza artistica» (Sanvisenti, 1907: 91) del autor y se interpreta desde unas coordenadas idealistas (Sanvisenti, 1907: 94-95); las *Novelas ejemplares* habrían sido bastante para conseguirle «l'immortalità, poiché costituiscono nella loro acuta e cristallina prosa una bella rappresentazione dell'anima umana in genere e della spagnuola in ispecie» (Sanvisenti, 1907: 92); la *Galatea* es una novela de juventud que escribe siguiendo la moda de la literatura pastoral (Sanvisenti, 1907: 92); y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, novela mediocre, constituyen el canto del cisne de su producción (Sanvisenti, 1907: 91). Sanvisenti cierra este apartado con algunas indicaciones acerca de la recepción de Cervantes, dada sobre todo por el *Quijote* donde «conserva tutte le più

[350] «La simpatia per tale lettura che ne incoraggiò la produzione numerosa, e la somiglianza che si trova tra i romanzi picareschi veri e propri e alcune opere biografiche ad essi coeve. Crediamo insomma che nei riguardi della vita picaresca e dell'arte picaresca s'abbiano a notare rapporti analoghi a quelli che indietro notammo a proposito dell'arte caballeresca e della vita caballeresca» (Sanvisenti, 1907: 84-85).

belle caratteristiche dell'ingegno spagnuolo, ma si solleva a quell'altezza che lo fa di dominio d'ogni nazione civile» (Sanvisenti, 1907: 95).

Sigue el apartado dedicado a la prosa con la histórica, en la que destacan Juan de Mariana, el Inca Garcilaso de la Vega, Francisco de Moncada o Francisco Manuel de Melo (Sanvisenti, 1907: 95-96), además de una mención a Antonio Pérez. Sigue con las obras de Cipriano de Valera, Saavedra Fajardo, Bernardo Aldrete y Alonso López (Sanvisenti, 1907: 97), que sitúa entre lo erudito y lo técnico. Los mayores exponentes del culteranismo en prosa será Juan de Robles y Jerónimo Exquerra de Reyes (Sanvisenti, 1907: 97-98). Baltasar Gracián será considerado el mejor escritor «di critica» (Sanvisenti, 1907: 98) y como uno de los teóricos del conceptismo. En la prosa religiosa, destaca a Nieremberg, Sigüenza, María Coronel y Arana y Miguel de Molinos (Sanvisenti, 1907: 98-99).

Pasando a las formas en verso, Sanvisenti (1907: 99-100) señala el continuismo carente de esplendor de las composiciones épicas, con autores como Villaviciosa, Valdivielso o Bernardo de Valbuena. La lírica fue mucho más copiosa en cantidad, aunque, por lo general, mediocre. Sanvisenti (1907: 100-101) hace una mención a las muchas obras de carácter antológicos que se han conservado, y a la producción de los Argensola, en los que observa ya una preocupación por la forma que antecede a Góngora. Su valoración de este último (Sanvisenti, 1907: 101-103) es ambivalente: si bien señala sus excesos retóricos, le reconoce su capacidad de «rimuovere lo spirito della nazione» (Sanvisenti, 1907: 102). Sanvisenti divide la producción gongorina en tres etapas[351], y la pone en relación con otras escuelas estéticas que, anteriormente, habían apuntado a un mayor interés por la forma. De igual manera, tratará la disputa gongorina y la creación de una escuela culteranista, con autores como Medrano, Pellicer o el conde de Villamediana (Sanvisenti, 1907: 103-104). Quevedo (Sanvisenti, 1907: 104-106), el más ilustre opositor al gongorismo, es presentado como un autor que encarna el campo literario español de la época:

> Nel Quevedo s'ammira ancor oggi il critico, lo scrittore di cose storiche e politiche, il romanziere, il poeta. Incominciò come critico entrando nel dibattito vivacissimo che fu causato dalla santificazione di Teresa di Gesù; combatté poscia il Góngora non solo

[351] «Il suo primo tipo di versi si ricollega alla scuola dell'Herrera […]; un altro modo di poetare ben segnalato per la sua immunità da ornamenti e per la sua semplicità; il terzo modo fu quello che provocò grande movimento a' tempi suoi e che consiste nell'abuso delle inversioni, nelle costruzioni antitetiche, le quali ingenerano l'oscurità dell'espressione, mentre ammagliano per la ricercatezza e rarità delle immagini» (Sanvisenti, 1907: 101-102).

> facendosi editore delle poesie di Luis de León e dando i suoi saggi poetici così profondi di pensiero, ma anche col contrapporre allo studio della frase lo studio del concetto ed è specialmente ricercato in quelle sue prose che hanno un fine trattatistico (Sanvisenti, 1907: 105).

Esta visión de conjunto tan positiva del autor contrasta con la falta de concreción a la hora de abordar su obra: solo se destaca el *Buscón* y los *Sueños*.

El resto del capítulo (Sanvisenti, 1907: 106-127) se dedica al teatro, en el que Sanvisenti (1907: 106) encuentra un género que «non va scevro dei difetti dell'età stressa, pur mantenendosi ad un livello superiore anche in autore che possono sembrare di minor ingegno». Lope de Vega (Sanvisenti, 1907: 107-112) será, junto a Calderón, el autor al que más atención se preste. Su producción literaria será abordada por entera, destacando algunas obras poco visitadas como su *Triunfo de la fe en el Japón*, y otras que suelen aparecer en su repertorio: la *Dorotea*, o sus composiciones líricas, por ejemplo. De igual manera se hará una lista con sus principales obras dramáticas –*El perro del hortelano, El castigo sin venganza, El mejor Alcalde el rey, El acero de Madrid*, etc.–. La conclusión de esta sección es quizá la parte más interesante del espacio dedicado a Lope, pues en ella compara al autor con Cervantes y Shakespeare, destacando la capacidad de aquel para condensar el genio nacional español[352]. Entre los seguidores del modelo lopiano colocará a Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Pérez de Montalbán, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua, Diego Jiménez de Enciso y Zúñiga, Antonio Hurtado de Mendoza, Quiñones de Benavente y Cristóbal de Monroy y Silva (Sanvisenti, 1907: 102-117).

El apartado dedicado a Calderón (Sanvisenti, 1907: 117-125) comienza con un Sanvisenti que matiza la posición alemana romántica sobre el dramaturgo:

> All'estero venne considerato come il *representatif man* del genio spagnuolo. Questa ultima opinione è falsa, ritenuta nell'ampiezza datale dai critici tedeschi del *romanticismo* e da quelli che seguendo loro giudicarono il Calderón, è invece vera se la si reduce a dire ch'egli fu il tipico rappresentante della Spagna, nel principio del suo politico decadimento e che svolse nel suo teatro quei sentimenti di inconcussa devozione al re, alla religione, al punto d'onore, che sono, se non tutta, gran parte della psiche spagnuola, e, per di più, quella maggiormente conosciuta (Sanvisenti, 1907: 117).

[352] «Per tanto se il Cervantes è universalmente immortale per la creazione di caratteri tipici, come lo Shakespeare, Lope de Vega invece lo è piuttosto per avere colla sua arte dato una imperitura rappresentazione del genio nazionale al tempo suo, e d'avere colla figurazione dell'anima e del corpo, direi, della Spagna, creato lo stampo del teatro moderno» (Sanvisenti, 1907: 112).

El estudio de la obra de Calderón se realiza de manera extensa, dividiéndola en categorías temáticas: se empieza hablando de sus comedias de capa y espada, y de ahí se pasa a las de tema mítico, los dramas de base histórica, los trágicos, los filosóficos. También se le reconoce como el mayor exponente de dos géneros: la zarzuela y el auto sacramental. De las más de treinta obras de Calderón señaladas, se desarrolla especialmente *El alcalde de Zalamea*, de inspiración lopiana (Sanvisenti, 1907: 120-121); *La vida es sueño* (Sanvisenti, 1907: 121-124); y, en menor medida, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la Cruz* y *El príncipe constante* (Sanvisenti, 1907: 124). Al igual que con Lope, el apartado sobre Calderón se cierra con una lista de dramaturgos que siguieron su estela: Juan de Caxés, Rojas Zorrilla, Moreto, Solís y Rivadeneyra, Antonio Coello, entre otros (Sanvisenti, 1907: 125-127).

Llegado al quinto y último capítulo de la obra, «La letteratura moderna e contemporanea» (Sanvisenti, 1907: 128-182), el autor se opone a limitar este momento de la literatura española a la idea de decadencia:

> Quel periodo, invero, che si suol chiamare di decadenza e chi segna l'intervallo tra l'età aurea e i tempi più propriamente moderni, non può a rigore di osservazione chiamarsi tale, se per decadenza è lecito intendere l'assopimento e il successivo tacersi di ogni letteratura, o almeno la produzione di deformi tipi d'arte e la mancanza assoluta di originalità artistica.
>
> L'età poi che si suol chiamare moderna viene caratterizzata dall'associarsi della Spagna a quelle forme di pensiero e di arte, che dischiuse all'Europa la rivoluzione francese dapprima e poscia la letteratura delle razze nordiche (Sanvisenti, 1907: 129).

Lo que caracteriza a este periodo moderno no es, pues, la decadencia de una literatura que ya durante el siglo anterior había dado muestras de fatiga, sino el cambio de paradigma en lo que a los influjos foráneos se refiere. Sanvisenti (1907: 130-131) que el XVIII español no es un periodo de decadencia, sino de «raccoglimento», y de seguidismo de los modelos europeos[353]. Este cambio se describe en la práctica como un proceso de aculturación que resulta en una pérdida de identidad. El capítulo está planeado para describir esta situación.

[353] «L'età più moderna sorse per l'imitazione francese in Ispagna; tuttavia siccome col procedere del tempo, oltre all'essersi mantenuto un tal quale influsso dell'Italia, si verificò anche l'efficacia della letteratura del nord d'Europa, io credo più scientifico avvertire tosto l'avviarsi della letteratura spagnola ad assumere quei caratteri internazionali, a cui oggigiorno vediamo tendere le letterature dei nostri paesi; dimostrare come anche la Spagna, dopo aver dato la propria letteratura, si avvia a segnare la sua traccia in tipi d'arte che divengono di dominio comune al nostro continente» (Sanvisenti, 1907: 131).

El primer autor señalado será Ignacio de Luzán, autor de una poética al modo de Boileau (Saanvisenti, 1907: 133) que marca el comienzo de la influencia francesa. Como seguidores de las ideas estéticas de este, el hispanista italiano coloca a autores como Antonio Nasarre, Agustín Montiano o José Velázquez. Crítico con algunas posturas de Luzán, pero seguidor también del pensamiento francés, sería José Gerardo de Hervás. La crítica que Luzán dirigió hacia la estética tiene su correlato en una serie de autores que se dedican a proponer reformas culturales para la nación. En este grupo incluye Sanvisenti (1907: 134-135) a Feijoo, Marín Sarmiento, Mayans y Siscar o Juan Francisco Masdeu. Entre estos autores críticos destaca José Francisco Isla (Sanvisenti, 1907: 135-136), al que compara con Baretti y destaca como autor de *Fray Gerundio de Campazas*.

El teatro español no acusaría altibajos a lo largo del XVIII porque durante este periodo siguió siendo tratado por autores de primer orden como Nicolás Fernández de Moratín, José Cadalso[354] y Vicente García de la Huerta (Sanvisenti, 1907: 136-137), al que tacha de demasiado patriótico. De estos autores pasa a los fabulistas Samaniego e Iriarte, que tomaron como modelo a La Fontaine (Sanvisenti, 1907: 137). Ramón de la Cruz será destacado como un dramaturgo «fedele al genio spagnuolo» (Sanvisenti, 1907: 137-138), al que siguen en sus obras populares y costumbristas Ignacio González del Castillo y Luciano Francisco Comella, autor que «sarebbe affatto tralasciato dagli storici» (Sanvisenti, 1907: 138) si no hubiera mantenido una polémica con Leandro Fernández de Moratín. Este (Sanvisenti, 1907: 138-139) será señalado como un autor informado por los temas y formas europeas, pero original en sus propuestas dramáticas. Jovellanos (Sanvisenti, 1907: 139-140) será incluido al final de este apartado dedicado mayormente al teatro por su drama *El delincuente honrado*, aunque se apunte que la mayoría de su obra versó sobre asuntos políticos.

El panorama lírico de la España del momento «non fu dei migliori» (Sanvisenti, 1907: 141), por lo que solo se dedica espacio a Meléndez Valdés (Sanvisenti, 1907: 140-141). También serán mencionados como autores con un cierto reconocimiento en la época José León y Mansilla, Gabriel Álvarez de Alarcón o las místicas María del Cielo y Gregoria de santa Teresa. Más interesante es la lista de poetas que se incluyen únicamente para ser censurados: José de Salazar y Hontiveros, «un indecente scrittore di versi»; Juan de la Concepción, «esagerato gongorista»; José Antonio Butrón, «autore di un poemaccio

[354] Una vez más incluido entre los dramaturgos, aunque no se destaque ninguna pieza teatral de su autoría.

su S. Teresa»; o el marqués de Lazán, autor de una obra «fuori dagli orizzonti dell'arte» (Sanvisenti, 1907: 142).

Tras este repaso por la lírica, Sanvisenti (1907: 142-143) cierra una primera parte del capítulo con una nómina de autores de los que solo se dice que son «persone di genio». Son autores poco conocidos, de los que no se da ninguna notica; solo se les nombra. Los únicos que reciben un poco más de atención son Eugenio Gerardo Lobo y Diego Torres Villarroel. Con Manuel José Quintana (Sanvisenti, 1907: 143-144) se produce el tránsito del modelo francés al "nórdico", esto es, románticos. El resto de los autores que incluye en esta época de transición son Juan Nicasio Gallego, Blanco y Crespo y Alberto Isla (Sanvisenti, 1907: 144-145). Sanvisenti insiste en que estos autores no son románticos, sino que, en algunos aspectos, que no concreta, sus obras empiezan a presentar características afines al romanticismo, que en España sería auspiciado por la reacción a los modelos franceses (Sanvisenti, 1907: 145-147).

Además de esta circunstancia, Sanvisenti señala que el romanticismo tuvo facilidad para implantarse en España por la presencia que en esta tenían las fuentes medievales, las leyendas populares, etc. Gracias a agentes dinamizadores de esta transición como Nicolás Böhl de Faber (Sanvisenti, 1907: 145-146) y Martínez de la Rosa (Sanvisenti, 1907: 147), se produce una temprana asunción de la estética romántica que tiene sus mayores exponentes en el duque de Rivas (Sanvisenti, 1907: 148) y Espronceda (Sanvisenti, 1907: 148-150). Como figuras menores dentro de este movimiento encontramos Ventura de la Vega y Ventura Ruiz Aguilera (Sanvisenti, 1907: 150-151). También Gustavo Adolfo Bécquer (Sanvisenti, 1907: 151) será considerado un romántico menor, aunque cuantitativamente se le dedique el mismo espacio que al duque de Rivas o José Zorrilla (Sanvisenti, 1907: 152). La nómina de poetas románticos se completa con los nombres de Juan Arolas, José Selgas y Nicomedes Pastor; y con un grupo de poetas cultos (Sanvisenti, 1907: 153) como Manuel de Cabanyes, Gabriel García Tasara, Carolina Coronado, Vicente Venceslao Querol, Evaristo Silió y Joaquín María Bartrina.

El teatro fue el otro género especialmente proclive a incorporar la estética romántica (Sanvisenti, 1907: 154-156), aunque, en opinión del autor, aquellos «di più gustosa lettura sono a scegliersi tra gli artisti indipendenti dal movimento romantico» (Sanvisenti, 1907: 154). Entre estos destaca a Tomás Rodríguez Rubí, Eulogio Florentino Sanz, Narciso Sáenz, Manuel Bretón de los Herreros, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Adelardo López de Ayala y Tamayo y Baus (Sanvisenti, 1907: 155-156).

Antes de pasar al recorrido por la prosa del periodo, Sanvisenti (1907: 156-157) traza un paralelismo entre el gusto por la estética romántica y los ideales políticos liberales[355]. En la producción prosística de la época se verá una afinidad clara de estos dos polos estético-ideológicos. Sin embargo, Sanvisenti no tiene problema en señalar que también entre los autores conservadores se encuentran nombres dignos de mención. Así, comenzando con la prosa crítica[356], en la que destaca los artículos de Larra (Sanvisenti, 1907: 158) y los cuadros de Estébanez Calderón y Mesonero Romanos (Sanvisenti, 1907: 158-159). También destaca en este apartado los escritos de carácter político o filosófico de autores como Donoso Cortés (Sanvisenti, 1907: 159), Emilio Castelar (Sanvisenti, 1907: 159-160), Jaime Balmes (Sanvisenti, 1907: 160), Concepción Arenal (Sanvisenti, 1907: 161) y José María Quadrado (Sanvisenti, 1907: 161-162).

Llegado a la novela, Sanvisenti (1907: 162-164) destacará que su figura principal sea la de una mujer, Cecilia Böhl de Faber, a la que considera la iniciadora de una saga de autores, que trata en las siguientes páginas, entre los que destaca a Antonio de Trueba, Enrique Gil y Carrasco, Francisco Navarro Villoslada, Manuel Fernández y González (Sanvisenti, 1907: 163-165), e incluso Pedro de Alarcón (Sanvisenti, 1907: 165-166).

Con estos autores, Sanvisenti acaba su repaso por el siglo XIX y aborda su contemporaneidad:

> Peraltro riservo questo nome a comprendere un ultimo gruppo di scrittori, che, o sol da qualche anno son morti o sono tuttavia viventi. Questo faccio non perché solo una differenza materialmente temporale possa intercedere fra i letterati che presenteremo e quelli da ultimo presentati; ma per altre maggiori, d'indole morale. In vero la loro arte li fa in genere assai diversi dai già descritti autori, sia per innovazioni tentate, sia per più internazionali forme estetiche seguite; mentre d'altra parte l'essere essi di sì recente data, impedisce a noi di darne un giudizio, se non completamente oggettivo, tale almeno da scostarsi dall'impressione personale (Sanvisenti, 1907: 166).

Así, Sanvisenti pasa a listar a una serie de autores cuya inclusión en el discurso va justificando. Comienza con los poetas Ramón de Campoamor (Sanvisenti, 1907: 166-167) y Gaspar Núñez de Arce (Sanvisenti, 1907: 167-168), a los que considera los más populares del momento. Juan Valera (Sanvisenti, 1907: 168-171) es presentado como

[355] «Arrivati a questo punto ci giova ritornare rapidamente col pensiero su quanto si espose del periodo romantico, per riflettere e forse anche solo insistere sul fatto che idee liberali e idee romantiche, sommariamente, andarono d'accordo; che quegli spagnuoli i quali nella politica vagheggiarono una rinnovazione della patria su una base liberale furono in arte romantici» (Sanvisenti, 1907: 156-157).

[356] «Rappresentata specialmente da quegli spagnuoli che videro con tanto dolore il decadere della loro grande patria e l'impossibilità di essa a ristare dalla rovina» (Sanvisenti, 1907: 157).

«uno degli spiriti realmente superiori della Spagna dell'oggi» (Sanvisenti, 1907: 168), y recordado especialmente por *Pepita Jiménez*. Los dos mayores novelistas serán José María de Pereda (Sanvisenti, 1907: 171-172) y Benito Pérez Galdós (Sanvisenti, 1907: 172-174), a los que considera enemigos en el plano ideológico. A Emilia Pardo Bazán (Sanvisenti, 1907: 174) se la limita a una imitadora de los modelos franceses e ingleses. Por su parte, a propósito de Leopoldo Alas Clarín (Sanvisenti, 1907: 175) se lamenta que solo haya dado una novela, *La Regenta*, «degno dei migliori capolavori nazionali e stranieri». En su faceta de cuentista, Sanvisenti (1907: 175) lo considera superior a Antonio de Valbuena. Como novelistas menores (Sanvisenti, 1907: 175-176) el autor proporciona una de más de una docena de nombres entre los que encontramos a Blasco Ibáñez, Ganivet o el padre Coloma.

En el género dramático, José Echegaray (Sanvisenti, 1907: 177-178) será la figura central indiscutible. También se menciona a los hermanos Álvarez Quintero, Leopoldo Cano, Eugenio Sellés, José Feliu, entre otros dramaturgos. El Nobel de Echegaray permite relacionar a este con Ramón y Cajal (Sanvisenti, 1907: 178), e introducir con él la prosa de no ficción. Así, en el género histórico destaca a Cárdenas y a Cánovas del Castillo (Sanvisenti, 1907: 178-179). También se dedicará un párrafo a los juristas, pero la atención a estos dos géneros prestada es mucho menor que la que se dedica a los estudiosos y críticos de la literatura española. Serán tres los autores fundamentales para Sanvisenti: Milá y Fontanals (Sanvisenti, 1907: 179-180), Menéndez Pelayo (Sanvisenti, 1907: 180-181) y Menéndez Pidal (Sanvisenti, 1907: 181).

El *Manuale di letteratura spagnuola* de Bernardo Sanvisenti se consolida, así, como la primera historia de la literatura española en lengua italiana en la que encontramos una propuesta autónoma, y, hasta cierto punto, como el propio autor reclama en su prólogo, original. Su actualizada bibliografía, que ocupa una decena de páginas (Sanvisenti, 1907: 183-192); su rechazo a algunas posiciones instaladas en el discurso historiográfico, como la reducción del XVIII al paradigma de la decadencia; y su intento de elaborar un corpus de autores contemporáneos, por lo general bastante acertado, hacen de la obra una propuesta innovadora e instalada en unas coordinadas que no son ya las de la divulgación o la curiosidad. A pesar de los límites que la colección impone al texto, Sanvisenti ofrece una historia detallada, en la que se minimizan las notas biográficas a favor de una mayor atención a la producción literaria. La continuación de la labor de historiador de la literatura española que supone su colaboración con Arturo R. Ferrarin,

casi cuarenta años después de la aparición de este *Manuale*, será el culmen de la propuesta historiográfica de Bernardo Sanvisenti.

4.2.3. *Précis d'histoire de la Littérature Espagnole* (1908), de Ernest Mérimée

Ernest Mérimée es una figura clave para entender el hispanismo de principios del siglo XX en Francia. Cofundador junto a Alfred Morel-Fatio, Pierre Paris, Georges Cirot y Georges Radet del *Bulletin hispanique*[357] en 1899 (Chevalier, 1988: 28), Mérimée fue un asiduo colaborador a la revista, en la que publicó al menos ciento sesenta trabajos entre 1899 y 1926[358], periodo en el que trata desde la épica medieval hasta el teatro de los Álvarez Quintero. En contacto con escritores destacados como Juan Valera (Decoster, 1964) y críticos como Menéndez Pelayo (Morón Arroyo, 1994: 229), Mérimée afronta la redacción de su historia de la literatura española desde una posición privilegiada que le brinda la floreciente facultad de letras de Toulouse, una de las dos sedes del hispanismo de la época (Niño, 2007: 11; Varela Fernández, 2019: 20). Su labor tiene buena acogida por parte del hispanismo francés. La obra sería reeditada en al menos dos ocasiones, y también traducida al español (Mérimée, 1931) y al inglés (Mérimée, 1930).

El *Précis*, «destiné surtout aux étudiants eu aux élèves de nos établissements d'enseignement» (Mérimée, 1908: XIII) se divide en seis épocas, además de un pequeño apartado sobre la historia de la lengua y los pueblos españoles (Mérimée, 1908: 1-11): «Le Moyen Age» (Mérimée, 1908: 13-91), «La Renaissance (Mérimée, 1908: 93-145), «Le Grand Siècle» (Mérimée, 1908: 147-365), «Le Néo-Classicisme» (Mérimée, 1908: 367-408), «Le Romantisme» (Mérimée, 1908: 409-443), y «La Période contemporaine» (Mérimée, 1908: 445-502). Cada capítulo viene precedido por un resumen histórico del periodo a tratar, que se complementa, en la mayoría de los casos, con un recorrido por las manifestaciones artísticas de la época, fuera y dentro de España. Así, por ejemplo, el resumen que precede al capítulo dedicado al siglo de Oro (Mérimée, 1908: 147-152) da cuenta, brevemente, del reinado de los cinco reyes de la dinastía de Habsburgo, menciona

[357] La labor de la revista para la expansión y consolidación del hispanismo es clave. Como señala Chevalier (1988: 29), «le *Bulletin hispanique* publie en particulier une véritable chronique universitaire: il signale les créations de chaires d'espagnol (elles sont rares) et les soutenances de thèses (plus rares encore); il publie des notes bibliographiques sur le programme d'agrégation et des extraits des rapports sur le même concours». Entre la lista de colaboradores con la revista encontramos nombres de la talla de Menéndez Pidal, Américo Castro, Claudio Sánchez Albornoz, José Antonio Maravall, Leo Spitzer o Marcel Bataillon.

[358] Son datos de la propia revista, disponibles en https://www.persee.fr/authority/176385. El artículo de 1926 se publica de forma póstuma. Su muerte en 1924 es recogida por la revista, que publica una necrológica a cargo de Georges Cirot (1924) y homenajes de Henri Guy (1924) y René Vallois (1924).

los cuadros del Greco o Velázquez, y trae a colación las obras de Ariosto o Rabelais. A propósito de esta innovación en la estructura de los capítulos, señala Mérimée que:

> Il faut remarquer que si la littérature d'un peuple n'est que l'une des manifestations de son génie, elle n'en est point toujours ni nécessairement la principale. Le résultat de son activité politique, ou sociale, ou religieuse, ou artistique, peut, à un moment donné, être plus important, plus caractéristique que tous les autres. En tout cas, dans la vie de cette nation, ainsi qu'en un organisme vivant, tout devient tour à tour matière à action et réaction. La beauté littéraire ou artistique n'est que l'épanouissement, à une date et en un point déterminés, d'une force organisée, une fleur qui puisse comme toutes les parties de la plante, sa vie et sa sève dans le sol ou dans l'air ambiant, lesquels eux-mêmes influent sur la nature de cette plante et de cette fleur. L'histoire définitive, c'est donc celle de la civilisation, qui seule embrasse toutes les manifestations de la vie, et en peut déterminer l'importance relative: l'histoire littéraire n'en est qu'une face. Nous avons trop souvent, dans notre enseignement, constaté la justesse de cette vérité, l'utilité de cette méthode, pour ne pas essayer de nous y conformer même en ce simple résumé (Mérimée, 1908: XVI-XVII).

Pasando al primer capítulo, la obra de Mérimé se abre haciendo referencia a las influencias literarias que recibe la primera literatura española (Mérimée, 1908: 21-22), la mayoría de ellas de origen francés. La influencia de estos modelos se hace ver en la epopeya y en las obras del mester de juglaría (Mérimée, 1908: 22-29). En este sentido, Mérimée (1908: 25) señala que «l'étude de la littérature épique de la France éclaire souvent d'un jour inattendue l'histoire de l'épopée espagnole, presque toute disparue». A pesar de esta influencia extranjera, el autor observa la convivencia de modelos puramente nacionales con los heredados de los juglares. Entre las obras conservadas, la más importante será el *Poema del Cid* (Mérimée, 1908: 29-33), que sigue siendo considerado un primer monumento de la literatura española en el que se plasma la identidad nacional de esta nación. Mérimée (1908: 29) conoce e incorpora las obras sobre el *Cid* de Menéndez Pidal[359]. El repaso por la épica medieval incluye, asimismo, las composiciones del ciclo del Cid, para las que sigue los estudios de Milá y Fontanals.

Pasando a la primera poesía «savante» (Mérimée, 1908: 34-36), Mérimée fecha a lo largo del siglo XIII la aparición y el desarrollo del mester de clerecía. Las obras atribuibles a esta corriente serán anónimas en su mayoría *–Poema de Yuçuf, Poema de Fernán González–*, y tendrá un carácter nacional en tanto que serán cultivadas en toda la península. No será hasta Berceo (Mérimée, 1908: 36-39) que encontremos un poeta que

[359] Caber recordar que Mérimée fue editor y traductor al francés de esta composición medieval (Merimée, 1910).

se hace cargo de la autoría de sus obras. El apartado que se dedica a este autor analiza toda su producción literaria, y da notas acerca de su estilo. El resto de obras comprendidas en este apartado serán el *Libro de Aleixandre* (Mérimée, 1908: 40-42), el *Poema de Fernán González* (Mérimée, 1908: 42-43) y el *Libro de Apolonio* (Mérimée, 1908: 43-44). También mencionará otras obras menores como el ya mencionado *Poema de Yuçuf*, y la *Vida de san Ildefonso* (Mérimée, 1908: 44-46). Fuera de la dicotomía establecida entre mester de juglaría y de clerecía, Mérimée (1908: 45-48) coloca a obras como la catalana *Libre dels tres Reys d'Orient*, *Vida de santa María Egipciaca*, la *Disputa entre el alma y el cuerpo* y la *Razón de amor con los denuestos del agua y del vino*.

Tras mencionar el carácter religioso de las primeras manifestaciones dramáticas españolas como el *Auto de los Reyes Magos* (Mérimée, 1908: 48-49), el autor pasa a abordar la popularidad de la lírica «galicienne» (Mérimée, 1908: 49-52). Mérimée apunta que en un primer momento toda la lírica se escribía en gallego y siguiendo modelos provenzales introducidos a través del Camino de Santiago. Es el caso, señala, del género de las cantigas, cuyo estilo y clasificación genérica aborda (Mérimée, 1908: 51-52). La alusión a la lírica galaica lo lleva a enlazar con la obra de Alfonso X (Mérimée, 1908: 58-62), la cual analiza extensamente como elemento dinamizador del progreso literario español. La producción del rey castellano será atendida en tres apartados: obra histórica (Mérimée, 1908: 60-62), con su *Crónica general*; las *Siete partidas* como obra legislativa (Mérimée, 1908: 62); y la lírica (Mérimée, 1908: 62-63), para la que retoma lo apuntado sobre las cantigas.

En la misma línea que Alfonso X, Mérimée coloca a Sancho IV y Juan Manuel, ambos familiares del rey. Del primero (Mérimée, 1908: 63-64) destacará sobre todo su obra legislativa. Mucha m´ás importancia le conferirá a la obra de Juan Manuel (Mérimée, 1908: 64-69), que trata con gran interés. Así, tras analizar someramente obras como el *Libro de la caballería* o la *Crónica abreviada*, Mérimée se centra en el *Conde Lucanor*, al que dedicará la mayoría del apartado. El francés da cuenta de la variedad de sus fuentes y del estilo del compendio de ejemplos, en el que, siguiendo a Menéndez Pelayo, ve al primer autor español con un estilo personal. La falta de originalidad de sus obras no es un demérito:

> Mais les qualités ne manquent point. Il faut noter d'abord la clarté et la solidité de la langue et de la phrase: rien n'a bougé. L'auteur dit nettement, encore que lourdement, ce qu'il veut dire. La pensée est simple, sans recherche, ni mauvais goût, pauvre, mais

> honnête. Cette constatation d'une vertu qui deviendra rare plus tard dans toute la littérature espagnole, est extrêmement importante (Mérimée, 1908: 68).

La contribución de Juan Manuel es la de fraguar un estilo, un tono que encontraremos a lo largo de la literatura medieval en obras como la *Celestina* o el *Corbacho*.

Mérimée (1908: 69-71) dedicará un capítulo a la prosa histórica del momento en el que destacará especialmente dos obras: la *Gran conquista de ultramar* y la *Crónica troyana*. Aunque da cuenta de estos escritos, los considera obras carentes de originalidad construidas siguiendo modelos latinos o franceses. Lo mismo ocurre con la prosa literatura didáctico-moral (Mérimée, 1908: 71-74), de gran vigor en la época que va de Alfonso X a Juan II. El hispanista, que ya había mencionado algunos de estos libros a propósito del *Conde Lucanor*, destaca obras como el *Calila e Dimna*, el *Sendebar* o la *Disciplina clericalis*, que, no obstante, «n'ont, au fond, qu'une fort médiocre valeur et manquent d'originalité» (Mérimée, 1908: 74). Muy al contrario, el *Libro del caballero Cifar* (Mérimée, 1908: 74-75) es incluido como la primera novela de caballerías española. En esta obra, apunta Mérimée, están prefigurados los rasgos que van del *Amadís* al *Quijote*.

En el plano de la lírica, lo más relevante de este periodo será la gran cantidad de producciones de carácter satírico-moral (Mérimée, 1908: 76-89). De entre los muchos autores del momento, Mérimée destaca a tres: Juan Ruiz, arcipreste de Hita; Pero López de Ayala y Sem Tob. El *Libro de buen amor* del arcipreste (Mérimée, 1908: 76-82), será para Mérimée (1908: 76) «l'œuvre la plus significative et la plus brillante du XIVe siècle». El historiador dedica un amplio apartado al análisis de la obra, en el que incluye un resumen de su argumento, comentarios acerca de sus fuentes y se apunta a la recepción francesa de la obra por parte de Rabelais y La Fontaine. Siguiendo los estudios críticos sobre la obra, Mérimée recoge la posibilidad de que el autor no fuera realmente un religioso, que toma de Puymaigre. El gran mérito de la obra es, no obstante, el de servir de reflejo de la sociedad del momento:

> La satire y coule abondante, éclatante, d'autant plus redoutable, que la colère et la *splendida bilis* du moraliste indigné en sont absentes. Les grands voleur et les petits filous, le clergé simoniaque et déréglé, les moines ignorants, les femmes impudiques, les flatteurs et les entremetteuses, agents actifs de la décomposition sociale, les paysans cupides, les marchands trompeurs, tous ceux qui se prosternent devant la toute puissance *que el dinero ha*, tous ces types se coudoient et se mêlent dans la plus extravagante promiscuité (Mérimée, 1908: 81).

Por su parte, López de Ayala (Mérimée, 1908: 82-86) será considerado una persona importante en la política castellana del siglo XIV. De su mucha producción se destaca especialmente el *Rimado de palacio*[360], y, de este, la parte moral, que considera «la plus vivante et la plus touchante» (Mérimée, 1908: 85). Mérimée considera que esta última parte de un libro, por lo demás, caótico al modo del *Libro de Buen Amor*, merecen ser puestas al mismo nivel que la obra del arcipreste[361]. El apartado dedicado a Sem Tob es bastante más corto (Mérimée, 1908: 86-88), y se centra sobre todo en el contenido moral de sus producciones. El autor hace referencia también a otros poemas de la época (Mérimée, 1908: 88-90), como el *Poema de Alfonso Onceno* o la *Danza de la muerte*. El capítulo se cierra con una mención (Mérimée, 1908: 91) a la poesía cortesana que recogen los cancioneros, de los que hablará en el siguiente apartado.

El segundo capítulo de la obra, al que le da el nombre de «La Renaissance», se divide en dos apartados: por un lado, el reinado de Juan II; y, por otro, el de Enrique IV y los Reyes Católicos. Comenzando, pues, con el reinado de Juan II, rey al que se reconoce su labor de patrocinador de las artes, Mérimée (1908: 100-103) retoma el tema de la poesía cortesana y estudia los distintos cancioneros que se compilan a lo largo de esta época. El francés lista cinco colecciones: el *Cancionero de Baena,* el *Cancionero de Londres,* el *Cancionero de Stúñiga,* el *Cancionero General* y el *Cancionero de Resende*. De todos ellos, al que más importancia le dé será el *General*. Antes de tratar a los poetas incluidos en estas compilaciones, Mérimée (1908: 103-104) aborda la obra de otros autores no presentes en estas colecciones. Empieza con Enrique de Villena (Mérimée, 1908: 103-104), del que destaca su *Arte de Trovar*, una de las últimas muestras de la influencia provenzal sobre la literatura española. La valoración del hispanista de este autor no es especialmente positiva:

> Cet homme si savant, si inquiétant même, par sa curiosité universelle, qu'on le soupçonna d'être sorcier, qu'on lui prêta les aventures les plus fantastiques et qu'on brûla soigneusement sa bibliothèque après sa mort, fut, sur quelques points, un initiateur auquel le talent manqua (Mérimée, 1908: 104).

[360] Mérimée (1908: 84) señala que la obra está compuesta por partes escritas en distintos momentos. Así, diferencia una parte anterior a 1380, y otra que se habría escrito entre 1398 y 1404.

[361] «Ces chansons d'inspiration poétique médiocre, de mètres très variés, doivent, à côté de celles de Juan Ruiz, occuper une place importante dans la poésie lyrique castillane» (Mérimée, 1908: 86).

Con el marqués de Santillana (Mérimée, 1908: 104-105) se empieza a percibir la influencia de la literatura italiana. De la producción de este autor se destacan sus *Sonetos fechos al itálico modo* y, sobre todo, la *Carta Prohemio*:

> Ce document n'est précieux que pour l'histoire, pour l'étude des procédés (*galas y primores*) du Gai-Savoir et pour la connaissance des auteurs contemporains. Il nous montre que les informations de Santillana étaient étendues, ses lectures provençales, italiennes et françaises très variées, et sa bibliothèque […] aussi bien fournie que celle de Villena, quoique l'antiquité ne lui ait guère été accessible que dans les traductions (Mérimée, 1908: 106).

El verdadero «chef du chœur des poètes» (Mérimée, 1908: 107) de esta época será Juan de Mena (Mérimée, 1908: 107-109). Sus dos obras principales son *Laberinto de Fortuna* y la *Coronación*. Mérimée lo considera un autor de gran influencia sobre sus contemporáneos, pero valora negativamente que su uso abigarrado del lenguaje abriera el camino a escuelas posteriores que pervertirían la poesía castellana[362]. El apartado sobre la lírica en el reinado de Juan II se cierra por un repaso de los poetas menores, muchos de ellos incluidos en los cancioneros (Mérimée, 1908: 110-113): González de Mendoza, Pedro Vélez de Guevara, Macías, Francisco Imperial, Villasandino, entre otros. También se hará una mención a los poetas de la corte de Alfonso V de Aragón, estructurados como grupo en torno a Lope de Stúñiga (Mérimée, 1908: 113).

En cuanto a la prosa de este periodo, Mérimée la divide en tres géneros: prosa histórica, novela y prosa moral. La prosa histórica (Mérimée, 1908: 114-117) tendrá como mayor representante a Pérez de Guzmán, aunque también se incluyen a autores como Gómez de Ciudad Real o Rodríguez de Lena. En la novela, el autor más destacado será Rodríguez de la Cámara con su *Siervo libre de amor* (Mérimée, 1908: 117-118). También será mencionado Alfonso Martínez de Toledo, el arcipreste de Talavera (Mérimée, 1908: 118-120), cuyo *Corbacho*, imitación de la obra casi homónima de Bocaccio, será considerada muy inferior al *Libro de Buen Amor*. Por último, Mérimée (1908: 120-121) incluye a Alonso de la Torre y su *Visión deleitable de la Filosofía y artes liberales* como muestra de la prosa filosófica, o de ideas.

La segunda parte del capítulo, que cubre el reinado de Enrique IV y el de los Reyes Católicos, comienza con una sección dedicada a los "poetas de cancionero" (Mérimée,

[362] «Nous serions plutôt tentés de déplorer l'influence funeste de cet abstracteur de quintessence qui engagea la poésie et la littérature de son pays dans une voie qui devait leur être funeste. Mena est le vrai précurseur de Góngora, dont il annonce déjà tous les défauts» (Mérimée, 1908: 109).

1908: 122-128). Bajo esta denominación incluye prácticamente a todos los autores líricos del momento, desde Antón de Montoro o Gómez Manrique hasta Rodrigo de Cota o Ambrosio Montesino. Al único de todos ellos al que le presta una cierta atención es a Jorge Manrique (Mérimée, 1908: 124-126), cuyas *Coplas a la muerte de su padre* analiza fijándose especialmente en su estilo. Este primer apartado sobre la poesía de este periodo se cierra con unos párrafos acerca de la poesía satírica, esto es, de las coplas como las de *Mingo Revulgo* o la *Panadera* (Mérimée, 1908: 128-129).

Pasando a la prosa, el apartado comienza con el habitual repaso por la prosa histórica (Mérimée, 1908: 129-133), en el que se destaca, entre otros muchos autores, a Hernando del Pulgar y a Pérez de Guzmán. El resto del apartado versará sobre las formas narrativas, comenzando con la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro (Mérimée, 1908: 133-134), que se había mencionado ya al hablar del *Siervo libre de amor*. Mérimée ve en ambas obras una actualización del género de las disputas o cuestiones amorosas, de gran popularidad entre los autores cultos, que seguiría vigente en época de Garcilaso con sus pastores Salicio y Nemoroso. El acontecimiento fundamental de este periodo será, no obstante, el *Amadís de Gaula*, de Montalvo (Mérimée, 1908: 135-139). El *Précis* incluye un resumen del argumento de la novela en el que se incide especialmente en las características del protagonista –su lealtad, su amor desaforado, etc.–, que, junto al modelo narrativo, serían imitadas por todos los seguidores del género. En cuanto a la españolidad del *Amadís*, Mérimée se pronuncia claramente:

> On a prétendu qu'il n'y avait rien d'espagnol dans Amadis, dont la patrie est ailleurs, et que la géographie, les noms, les traditions, le merveilleux, les paysages, tout enfin fait songer à une civilisation différente. Et certes l'on a raison, si l'on ne s'attache qu'au décor, à ce qu'il y a d'extérieur dans la fable. Mais au fond, remarque justement M. Brunetière, «il n'y a jamais eu de roman ni plus romanes, ni plus chevaleresque, ni par conséquent plus espagnol». En réalité, aucun libre d'imagination ne répondait mieux aux aspirations, à l'idéal chevaleresques, sentimental et moral de cette époque, et, s'il n'en eût pas été ainsi, son succès serait inexplicable (Mérimée, 1908: 138).

El éxito de la novela de caballerías se expandiría a toda la península, como atestigua el *Tirant lo Blanch* de Martorell (Mérimée, 1908: 139).

La *Celestina* (Mérimée, 1908: 139-143) será incluida como una obra narrativa más cercana a la novela que al teatro por primera vez. Tras dar cuenta de los debates sobre la autoría de la obra, Mérimée la considera una obra central en la historia de la literatura española. El autor apunta la deuda de la *Celestina* con el *Libro de Buen Amor*, y señala que la falta de originalidad no va en detrimento de la calidad del texto:

> Mais, en dépit de tous ses emprunts (dont la liste détaillée serait longue), il reste original. Sa langue, son style égalent les plus beaux de la littérature toute entière, et nous n'en exclurions pas le style de Cervantes lui-même, si la *Célestine* avait la mesure, le goût, l'élégance vraiment classique du *D. Quichotte*, et si la grammaire et le vocabulaire, à cette époque, avaient définitivement acquis la précision et la fixité qu'une longue suite de bons écrivains allaient lui donner (Mérimée, 1908: 142-143).

Por último, Mérimée (1908: 143-145) dedica unas páginas al teatro de la segunda mitad del siglo XV. En este momento la figura principal será Juan del Encina, al que se lo otorgó el título de padre del teatro español[363]. Mérimée hace un repaso por sus principales obras dramáticas y destaca especialmente su *Arte de la poesía* «qui, s'il ne contient pas grand chose que l'on ne retrouve avant lui, dans les *preceptistes* provençaux particulièrement, s'inspira du moins de la science plus moderne de […] l'humaniste Antonio de Nebrija» (Mérimée, 1908: 145).

El tercer capítulo de la obra, que tiene por objeto el Siglo de Oro, es el más extenso de todos: supone un tercio del *Précis* de Mérimée. El capítulo se divide en tres partes, que, a su vez, están ordenadas por un criterio genérico: la primera cubre el reinado de Carlos I, la segunda toma la literatura desde el reinado de Felipe II hasta la muerte de Lope de Vega, y la tercera, desde este momento hasta el inicio del XVIII.

La primera parte comienza atendiendo a la poesía. Como ocurría con la época anterior, esta (Mérimée, 1908: 153-154) también estará caracterizada por la imitación de modelos extranjeros, sobre los que el hispanista francés no tiene una buena opinión:

> Il n'est point douteux que la double imitation des grands modèles classiques et italiens n'ait été très profitables à la perfection de la forme poétique et qu'elle n'ait fournie un idéal de beauté inconnu ou à peine entrevu jusque-là. La poésie et la littérature en général acquirent, par l'étude et la fréquentation des chefs d'œuvre, quelques-unes de ces qualités qui caractérisent les classiques. Mais n'y perdirent-elles point par contre quelque chose de leur originalité et de leur sincérité ? Le divorce entre la littérature et la vie réelle ne date-t-il pas de cette époque, ou du moins ne devint-il pas particulièrement sensible à cette époque ? La poésie lyrique, en particulier, quoique s'inspirant d'autre principe littéraire ne va-elle pas, plus encore que dans l'âge précédent, se désintéresser de toutes les grandes questions, de toutes les fortes passions contemporaines, et, par là ouvrir, le champ à toutes les conventions, à tous les artifices, à tous les caprices d'une imagination sans frein et sans contrepoids dans les réalités ? (Mérimée, 1908: 153-154).

A propósito del italianismo, Mérimée dibuja un conflicto entre dos escuelas a las que se adscriben los autores líricos. Por un lado, en la escuela italiana, encontramos a

[363] «S'il n'a proprement fondé ce théâtre, il l'a du moins émancipé, sécularisé et enrichi. Après lui, ainsi que nous le verrons, la production dramatique ne cesse plus» (Mérimée, 1908: 145).

Boscán (Mérimée, 1908: 154-155). Aunque el hispanista comenta su obra coma el autor queda reducido a ser el introductor del soneto en España[364]. El autor principal será, sin embargo, Garcilaso de la Vega (Mérimée, 1908: 155-157). Aunque el hispanista reconoce su influencia sobre el resto de la lírica del momento, la valoración de este poeta es mayormente negativa:

> Nous sommes assurément moins sensibles que les compatriotes et les contemporains de Garcilaso au mérite de ses poésies. Le genre pastoral, artificielle et langoureux, n'est plus en honneur; les allusions si nombreuses nous échappent souvent ou nous laissent indifférents : les imitations trop multipliées ne nous paraissent plus un mérite, mais plutôt l'indice d'une médiocre originalité. Et malgré tout c'est un fait : ce poète mort si jeune a eu une influence incontestable sur la langue et les lettres (Mérimée, 1908: 157).

Además de estos dos autores, Mérimée (1908: 157-158) ubica en esta escuela a otros poetas como Sáa Miranda o Hernando de Acuña, entre otros. El autor prestará algo más de atención a poetas como Hurtado de Mendoza (Mérimée, 1908: 158-160), que también mencionará en el apartado sobre la picaresca; y Gutierre de Cetina (Mérimée, 1908: 160-161).

Por su parte, la escuela nacional tendrá como líder a Cristóbal de Castillejo (Mérimée, 1908: 161-163), muy a la zaga de los representantes de los italianistas. Otros autores de esta escuela serán Antonio de Villegas, Jiménez de Urrea o Gregorio Silvestre (Mérimée, 1908: 163-164). Aunque la lista de estos autores se agranda en comparación con otras historias literarias, apenas se da información sobre estos autores. La poesía de Jorge Montemayor (Mérimée, 1908: 164) estará a caballo entre las dos escuelas.

El *Précis* incluye, asimismo, un pequeño apartado dedicado a la poesía dicáctica de esta época, en la que se menciona sobre todo a dos autores: Luis de Escobar y Alfonso López de Corelas. Sin embargo, además de esta lucha entre italianistas y nacionalistas, el acontecimiento poético más importante de este momento es la aparición de colecciones de romances (Mérimée, 1908: 163-173). El romancero será la mayor expresión de la lírica popular castellana, y un repositorio de toda la historia nacional[365]. Mérimée recoge dos clasificaciones de los romances: una con un criterio cronológico que los reparte en cinco

[364] «Boscán n'est point un poète de génie, tant s'en faut; c'est un homme de goût qui sait ce qu'il veut et qui l'exécute. Il a réussi à orienter définitivement le goût public vers l'Italie; il a introduit, ou remis en honneur, cinq combinaisons métriques qui vont faire fortune» (Mérimée, 1908: 157).

[365] «On le voit, c'est à peu près toute l'histoire, toute la civilisation, toute la vie de l'Espagne qui est concentrée dans cet énorme amoncellement de matière poétique, cristallisée lentement dans les pages du *Romancero*» (Mérimée, 1908: 169).

categorías –primitivos, juglarescos, eruditos, artísticos y populares–, y otra, con criterio temático –épicos, caballerescos, moriscos, literarios, didácticos y populares–.

El apartado sobre la prosa comienza, como de costumbre, con unas páginas sobre la prosa histórica (Mérimée, 1908: 174-177) que, en esta ocasión, incluyen como novedad su división en historia nacional e historia de las Américas. La nómina de autores que se incluyen es bastante amplia; baste señalar, entre ellos, a Ocampo, Bartolomé de las Casas o López de Gómara. Pasando a la prosa didáctica, en este campo destacarán especialmente Antonio de Guevara (Mérimée, 1908: 177-179) y Juan de Valdés (Mérimée, 1908: 180-182), aunque recoge el nombre de otros muchos escritores, algunos de ellos ya incluidos en el apartado sobre prosa histórica.

Llegando al ámbito de la novela, Mérimée (185-187) comenzará señalando la pervivencia y la fortuna de la novela de caballerías. El hispanista cita una gran cantidad obras y autores, y se detiene en el fenómeno de las novelas de caballería a lo divino, con autores como Sempere o Villaumbrales. Sin embargo, la popularidad del género lleva paulatinamente a su erosión, lo que catapulta a la hegemonía literaria a la novela pastoral (Mérimée, 1908: 187-189). La obra principal será la *Diana* de Montemayor, que cosechó un gran éxito y fue editada al menos diecisiete veces en un lapso corto de tiempo. Es en este momento en el que aparece por primera vez la llamada novela morisca, muy relacionada con la prosa histórica. El mayor exponente de este género será la *Historia del Abencerraje y de la hermosa Jarifa*, que aparece inserta en un *Inventario* de Antonio de Villegas, posible autor de la obra. Mérimée (1908: 190) señala como una circunstancia inédita que en una misma década, la que va de 1550 a 1560, aparezcan tres nuevos géneros que cosechan tanto éxito en España: la novela pastoral, la morisca y, por último, la novela picaresca (Mérimée, 1908: 191-193). A propósito de esta última, dará una definición del género[366], la considerará un fenómeno europeo que tuvo una especial fuerza en España y recalcará su apego a la realidad social de la España del XV:

> Il est clair que ce genre ne peut exister que dans une société dont l'état moral et économique laisse à désirer, et que cette littérature spéciale répond aussi à un état particulier de la civilisation. C'est que déjà vers le milieu du siècle on apercevait les

[366] «On entend par nouvelle *picaresque* celle dont les personnages sont empruntés à cette clase particulière de gens de basse extraction, qui vivent aux dépens d'autrui, se mettent résolument au-dessus des conventions sociales ou des lois et ne demande leurs moyens d'existence qu'à leurs industrie, à la fertilité d'une imagination peu scrupuleuse. Ces aventuriers, en Espagne, ce sont les *Picaros*» (Mérimée, 1908: 191).

> premiers symptômes d'un bouleversement profond dans les conditions sociales (Mérimée, 1908: 191).

La obra principal será el *Lazarillo de Tormes* (Mérimée, 1908: 193), que marcará las características del género. Los rasgos más destacados son su simplicidad lingüística y su realismo[367].

Por último, en cuanto al teatro (Mérimée, 1908: 194-200), este goza de gran vigor tras el impulso dado por Juan del Encina en el periodo anterior. Tanto es así que en torno a este autor se crea toda una escuela dramática a la que pertenecen López de Yanguas, Luis Hurtado o Lucas Fernández, autores menores en los que Mérimée (1908: 196) solo atisba «un écho, un peu affaibli, mais fort intéressant encore». El gran dramaturgo del momento será Torres Naharro (Mérimée, 1908: 197-199), al que se le tacha de demasiado italianizante. Mención aparte merece Gil Vicente (Mérimée, 1908: 199-200), al que se considera el padre del teatro portugués, y cuya obra es una muestra de «saveur populaire et une fraîcheur d'imagination» (Mérimée, 1908: 200).

La segunda parte, la más extensa del capítulo, comienza atendiendo a la poesía lírica, que Mérimée divide en tres grupos siguiendo un criterio meramente cronológico. En el primero de estos grupos (Mérimée, 1908: 203-211) destacan dos autores: fray Luis de León y Fernando de Herrera. Las diferencias entre estos dos autores llevan al hispanista a plantear una división de la lírica del momento en dos escuelas, cada una capitaneada por uno de estos poetas. Encontraríamos, así, una escuela de castellana, o de salamanca, que se caracteriza por la simplicidad del lenguaje, con un fray Luis (Mérimée, 1908: 207-208) que merecería los halagos de Quevedo al frente; y una escuela andaluza, que hace uso de una lengua mucho más ornada, liderada por Herrera (Mérimée, 1908: 208-210), al que se acusa de abrir la vía al cultismo. También se destaca a otros autores como Vicente Espinel o Pedro Padilla (Mérimée, 1908: 210-211).

En el segundo grupo se produce esa perversión del gusto que había anticipado Herrera. La figura central de este momento es la de Luis de Góngora (Mérimée, 1908: 211-218), en cuya producción se distinguen dos etapas: la primera es popularizante, y, la segunda, culteranista. Para Mérimée, el gongorismo es sinónimo de «obscurité» (Mérimée, 1908: 212). Esta escuela, a la que pertenecen autores como Carrillo y Sotomayor, se caracteriza por el abuso retórico y tiene su correlato europeo en el

[367] «Le réalisme vigoureux des esquisses, la précision du trait, la simplicité alerte du style font de ce récit un petit chef-d'œuvre» (Mérimée, 1908: 193).

marinismo italiano. Reflexionando sobre el uso alambicado de la lengua que caracteriza a los poetas de este momento, Mérimée señala que:

> Le cultisme ou gongorisme […] n'est en effet que la manifestation la plus superficielle, la plus extérieure, et je dirais presque la plus bénigne, d'un mal profond. Il ne s'attaque qu'à la forme, et il eut du moins l'avantage […] d'enrichir et d'assouplir la langue poétique […]. Mais le vice profond, constitutionnel, qui apparait à divers moments depuis les origines, et qui éclate avec plus de virulence à ce moment, c'est cette recherches constante de pensées fines, brillantes, futiles, exprimées sous une forme inattendue, à l'aide d'alliances de mots, d'antithèses, d'équivoques, qui permettaient à l'auteur de montrer la subtilité de son esprit aux dépens d'ordinaire du bons sens: c'est le *conceptisme*. Le conceptisme est à la pensée (*concepto*) ce que le cultisme est au mot (Mérimée, 1908: 214).

De esta manera, tanto conceptismo como culteranismo pasan a pensarse desde la figura de Góngora, el iniciador de una decadencia que afecta tanto a la forma como al fondo de la literatura contemporánea. Aunque algo menos duro que el resto de los historiadores, Mérimée no deja de señalar el proselitismo de cultistas y conceptistas, ni de apuntar que los grandes autores de la época «ne seront vraiment grandes […] que lorsqu'ils y échapperont et dans la mesure où ils y échapperont» (Mérimée, 1908: 215). Más allá de Góngora, se incluye en este segundo momento al conceptista Alonso de Ledesma y a los hermanos Argensola (Mérimée, 1908: 215-218).

Queda, por último, un tercer grupo (Mérimée, 1908: 218-221) repleto de nombres de poetas intermedios como Villamediana o Rodrigo Caro. El autor más destacado es Quevedo (Mérimée, 1908: 219), del que destaca su originalidad y talento, aunque se le considera mejor prosista. La nómina de poetas se completa con Francisco de Borja, Juan de Jáuregui y Villegas, entre otros.

La épica (Mérimée, 1908: 221-234) sería uno de los géneros con mayor desarrollo a lo largo de esta época. Mérimée divide el género siguiendo un criterio temático. De esta manera, encontramos una épica de temas religiosos (Mérimée, 1908: 223-225); una de tipo histórico (Mérimée, 1908: 225-231), muy ligada a la actualidad y las crónicas, en la que incluye a la *Araucana*; un tercer grupo de carácter novelístico y fabuloso (Mérimée, 1908: 231); y, por último, obras que tematizan argumentos clásicos o que parodian al resto de composiciones épicas (Mérimée, 1908: 232-234). También será especialmente productiva la poesía didáctica (Mérimée, 1908: 234-235), casilla en la que Mérimée incluye el *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope, y el *Viaje del Parnaso*, de Cervantes.

Ya en los géneros en prosa, Mérimée atiende primero a aquellos «en déhors du roman» (Mérimée, 1908: 237). Así, señala que la abundante prosa histórica (Mérimée, 1908: 237-243) tendrá como mayores representantes a Juan de Mariana (Mérimée, 1908: 238-239) y a Diego Hurtado de Mendoza (Mérimée, 1908: 240-242). Se incluye en este apartado a la literatura mística (Mérimée, 1908: 242-254), cuyos antecedentes medievales –Ramon Llull, por ejemplo– se señalan. El repertorio de autores místicos es exhaustivo[368], aunque se destaca especialmente a san Juan, santa Teresa, Luis de Granada, Luis de León y, en menor, medida, Malón de Chaide. En cuanto a la prosa didáctica (Mérimée, 1908: 254-260) señala en especial a Gracián (Mérimée, 1908: 259-260), al que ubica de lleno en el conceptismo; y a Quevedo (Mérimée, 1908: 255-260), cuya obra divide en política y moral y religiosa. El apartado sobre esta prosa más allá de la novela se completa con una miscelánea en la que se incluye a filósofos, críticos, eruditos, oradores y al género epistolar (Mérimée, 1908: 261-265), del que solo se destaca a Antonio Pérez.

La novela áurea desarrolla los géneros que se habían señalado en el apartado anterior. Así, Mérimée (1908: 266-270) indica el éxito de la novela pastoral con una amplia lista de autores y obras en la que incluye a Cervantes y Lope. Menos fructífera es la novela morisca (Mérimée, 1908: 271-272), en la que solo destaca la obra de Ginés Pérez de Hita. La obra de Cervantes (Mérimée, 1908: 273-290) tiene un apartado monográfico, en el que se incluye una nota biográfica del autor y se analiza detenidamente su producción novelística y teatral. La obra central es el *Quijote* (Mérimée, 1908: 283-289), al que se dedica buena parte del capítulo. Al hablar del estilo de esta novela, Mérimée apunta que:

> Nous voudrions aussi pouvoir étudier le style du *Don Quichotte,* où il y a tant de négligences, de Lourdes incidentes, de répétitions, en un mot, tant de traces manifestes d'improvisation et d'insouciance, mais qui, en dépit de tout, reste un modèle inimitable de naturel, de grâce aisée et souriante, ample et souple, se prêtant à tous les tons, coloré, plein d'idiotismes pittoresques, simple et franc à une époque où se perdaient le sens et le goût de la simplicité (Mérimée, 1908: 289).

[368] «Forment une milice innombrable, presque tous revêtus de l'habit religieux, les Dominicains avec Luis de Granada; les Franciscains, avec San Pedro de Alcántara lui-même, Juan de los Ángeles, Diego de Estella; les Carmélites, avec San Juan de la Cruz, sainte Thérèse, Jerónimo Gracián, Miguel de la Fuente; les Augustins, avec Fr. Luis de León, Malón de Chaide, Orozco, Fonseca, Márquez; les Jésuites, avec San Francisco de Borja, Luis de la Puente, Pedro de Rivadeneira, Alonso Rodríguez, Álvarez de Paz, Nieremberg. – Il faudrait joindre encore à ces bataillons de toutes robes les laïques, et même les hétérodoxes, les Servet, les Valdés, les Molinos» (Mérimée 1908: 245).

Afectas a esta simplicidad cervantina serán, también, las novelas picarescas (Mérimée, 1908: 290-298). Mérimée pone un primer nivel al *Guzmán de Alfarache*, cuyos estilo y estructura analiza; y, en un segundo rango, al resto de autores, entre los que incluye a Quevedo, Espinel, Salas Barbadillo, entre otros.

El tratamiento del teatro del periodo supone una novedad. Si en otras obras de nuestro corpus hemos señalado la existencia de apartados exentos que cubren la historia de este género de forma autónoma, Mérimée opta por incluirla dentro de su *Précis*, pero manteniendo esa forma histórica: en lugar de apartados estancos, Mérimée opta por una continuidad narrativa, dividida en apartados, que realza la evolución y el desarrollo del género. De esta manera, comienza con un apartado que llama «La formation de la Comedia» (Mérimée, 1908: 299-301), en el que aborda la obra de Lope de Rueda y su escuela. De ahí pasa a hablar de la polaridad entre la escuela sevillana y la valenciana (Mérimée, 1908: 301-308), y cómo esta última influye especialmente en un Lope de Vega con el que se produce el «Triomphe de la Comedia» (Mérimée, 1908: 309-321). El decurso se interrumpe para atender cuestiones materiales del teatro (Mérimée, 1908: 321-323), pero sigue con la escuela de Lope (Mérimée, 1908: 323-334), en la que incardina a Tirso, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón, Montalbán, Quiñones de Benavente, entre otros.

La tercera y última parte de esta época es la que recoge el inicio de la decadencia de la literatura española. La distribución tripartita asimétrica del siglo de Oro hace que esta última sección quede bastante mermada, en comparación con las dos anteriores. Mérimée (1908: 341) se refiere a ella como un momento de «abondance stérile», repleta de autores que, sin embargo, tienen una importancia reducida. Esta situación se hace especialmente ostensible en la ricia del momento (Mérimée, 1908: 341), de la que no llega a destacar a ni un solo autor. En el teatro, destaca la figura de Calderón (Mérimée, 1908: 342-352), que se incluye en un apartado que podría entenderse como un apéndice de esa historia del teatro trazada en el apartado anterior. La obra del dramaturgo sirve de pretexto al hispanista para sopesar la recepción de Lope y Calderón:

> La gloire de Calderón a eu des destinées diverses. Elle subit une éclipse presque complète au XVIIIe siècle en Espagne, et c'est à l'étranger, particulièrement en Allemagne, qu'elle recommença à briller d'un vif éclat dans la première partie du XIXe siècle. Et cependant, la vérité qu'exprime son théâtre est toute relative, locale, espagnole. Ce qui manque le plus à cet art, sauf en quelques rares pièces, c'est la vérité humaine, éternelle: nulle part n'apparait mieux le *particularisme* de la littérature espagnole. Et c'est

> pourquoi, en dépit des efforts –d'ailleurs suspects– des érudits d'outre-Rhin, le renommé de Calderón cède de plus en plus devant celle de Lope de Vega (Mérimée, 1908: 351).

Otros autores dramáticos en la línea abierta por Calderón serán Rojas Zorrilla, Moreto o Castillo Solórzano; y, fuera de esta, Bances Candamo, Zamora y Cañizares, entre otros. (Mérimée, 1908: 352-357). La prosa comienza por el habitual repaso de las formas narrativas no literarias, sobre todo la prosa histórica, donde destacan Melo, Solís y Ribadeneyra, pero también los trabajos filológicos de Nicolás Antonio (Mérimée, 1908: 358-360). La novela (Mérimée, 1908: 360-365), por su parte, será tan pobre como la lírica. De entre los pocos autores recogidos, incide en Vélez de Guevara y María de Zayas.

Tras este breve apartado, Mérimée pasa a la cuarta época de la literatura española: la neoclásica. Asumiendo el relato de la decadencia generalizada, comienza el capítulo con un apartado dedicado a los intentos oficiales de renovación (Mérimée, 1908: 370-371): la fundación de la Real Academia de la Lengua, por ejemplo. La poesía y la prosa de la primera parte del XVIII serán tratadas conjuntamente. En tan solo una página y media (Mérimée, 1908: 371-372), Mérimée menciona una veintena de autores de poco renombre. El panorama es tan desolador que el francés llega a destacar como obra más relevante los *Comentarios de la guerra de España e historia de su rey Felipe V el Animoso, desde el principio de su reinado hasta el año de 1725*, de un tal Vicente Bacallar (Mérimée, 1908: 372).

La situación mejora con la obra de Luzán (Mérimée, 1908: 373-375), con cuya *Poética* empieza una revolución en la literatura española. Mérimée (1908: 373) insiste en que la ascendencia de la obra de Luzán no está en Boileau, sino en doctrinas clásicas y tratados italianos. En cualquier caso, la obra de este instala en las letras española el modelo neoclásico, y, con ello, comienza una guerra entre los reformistas y los nacionalistas (Mérimée, 1908: 374). El teatro sería el género donde más ostensible sería esta disputa (Mérimée, 1908: 375-382). El bando neoclásico cuenta con Nasarre, Montiano o Nicolás Fernández de Moratín; pero, sobre todo, con la defensa institucional por parte del conde de Aranda (Mérimée, 1908: 375-378). Por su parte, los nacionalistas estarían representados por García de la Huerta (Mérimée, 1908: 378-379). Leandro Fernández de Moratín (Mérimée, 1908: 379-382) y su *comedia nueva* marcaría el fin de la disputa:

> Le véritable mérite de Moratín est d'avoir trouvé la juste mesure dans laquelle il convient mêler les règles classiques, en ce qu'elles ont de fondée et de juste, aux traditions

légitimes du goût national. Il a réussi, mieux que tous ses prédécesseurs, à réaliser cette conciliation, et à plaire à la fois aux délicats et à la foule (Mérimée, 1908: 381).

El capítulo sobre el teatro se cierra con una crítica al panorama teatral del XVIII, al que Mérimée (1908: 382) considera carente de variedad y profundidad.

El apartado dedicado a la lírica y al resto de géneros en verso (Mérimée, 1908: 383-399) comienza señalando que la diputa entre reformistas y nacionalistas no tendrá cabida en este ámbito, aunque sí se dará una polarización entre dos escuelas: la de Salamanca y la de Sevilla. Al frente de la primera estará Cadalso (Mérimée, 1908: 384-385), del que señala que «sans renier le poètes nationaux, Villegas, Quevedo ni même Góngora, ses goûts et son instruction tendait vers l'imitation étrangère» (Mérimée, 1908: 385). El resto de autores de este grupo serán Jovellanos (Mérimée, 1908: 385-387), hombre de estado más conocido por su obra ensayística; Meléndez Valdés (Mérimée, 1908: 388-389), de lenguaje más alambicado que el resto; y otros poetas (Mérimée, 1908: 389-391) como Iglesias o Forner. No queda del todo claro si se incluye también a los fabulistas Iriarte y Samaniego (Mérimée, 1908: 391-392), cuya obra aborda someramente antes de introducir al que considera al mejor poeta del momento, el patriótico Manuel José Quintana (Mérimée, 1908: 393-395), quien participó en la guerra de Independencia y dejó obra relevante en otros géneros.

En cuanto a la escuela de Sevilla (Mérimée, 1908: 395-399), el hispanista apunta que es un grupo que se forma en la transición entre el neoclasicismo, a cuyos principios está anclado, y el romanticismo, con autores poco conocidos, a excepción del abad Marchena o Lista. El grupo tendrá gran participación de autores provenientes de sectores religiosos, pero caracterizados por su tendencia a la heterodoxia. Valorándolos de forma general, Mérimée apunta que

> Rien d'original; surtout rien de Nouveau. C'est dans le P. André, dans Rollin, dans Fleury, dans le Harpe, Le Batteux, Muratori et Blair qu'ils puisent tous leurs idées. C'est dire que ces idées sont strictement classiques. Comme ils comprennent que les règles, à elles seules, ne suffisent pas, ils essayent de surprendre les secrets des lyriques du XVIe siècle (Mérimée, 1908: 397).

La prosa del siglo XVIII (Mérimée, 1908: 400-408) ocupa un espacio relativamente reducido. Mérimée (1908; 400-405) dedica más espacio a las obras no ficcionales de autores como Feijoo, Risco o Enrique Flórez. La prosa histórica y erudita florece durante este periodo, lo que se hace extensible a la crítica literaria (Mérimée, 1908: 402-405), en la que engloba obras de Velázquez, Mayans y Siscar, Tomás Antonio

Sáchez o los Mohedano. También da cuenta de la gran cantidad de revistas del momento. En cambio, la nómina de novelistas es bastante reducida. Destaca especialmente a Torres Villarroel (Mérimée, 1908: 405-406) y su *Vida*; y a Francisco de Isla (Mérimée, 1908: 406-408), autor de *Fray Gerundio de Campazas*. De este destaca, asimismo, su participación en el debate francés sobre la originalidad de la obra de Lesage, de la que fue traductor: «Isla n'a réussi qu'à montrer combien notre *Gil Blas*, d'ailleurs si français d'esprit et de tour, avait habilement profité de tous les emprunts faits par l'auteur aux romans picaresques espagnols» (Mérimée, 1908: 408).

Con el romanticismo, que trata en el quinto capítulo, la situación cambia. Mérimée (1908: 417-418) ve en Francisco Martínez de la Rosa el autor que más claramente marca la transición de los modelos clasicistas, a los que se sigue ateniendo en algunos aspectos, a los románticos. En la poesía lírica (Mérimée, 1908: 418-423), la obra de Espronceda está ya claramente ubicada en el movimiento romántico, al igual que la de Zorrilla, los dos poetas principales. Mérimée (1908: 421-423) listará una gran cantidad de poetas secundarios como Escosura o Nicomedes Pastor, ya insertos en esta nueva estética.

Mérimée (1908: 423-433) dividirá el teatro romántico en dos categorías. Por un lado, el drama (Mérimée, 1908: 424-426) tendrá su mayor exponente en el duque de Rivas, cuya producción, independientemente del género, se analiza. La obra de este dramaturgo crea escuela; Mérimée (1908; 426-428) señala como sus seguidores a Gil de Zárate, Hartzenbusch y García Gutiérrez. Por encima de estos, coloca al Zorrilla dramaturgo (Mérimée, 1908: 428-429). En cuanto a la originalidad y las fuentes de su teatro, Mérimée (1908: 429) señala que «Zorrilla doit beaucoup à Calderón et aux romantiques modernes. Il a puisé à des sources fort diverses, mais malgré tous les emprunts, par ses défauts peut-être plus encore que par ses qualités, il est resté profondément espagnol». Por su parte, la comedia (Mérimée, 1908: 430-433) será un género mucho menos productivo, que acusa aún la influencia de Moratín. La obra de Bretón de los Herreros (Mérimée, 1908: 430-431) marcará el inicio de una estética más cercana a los moldes románticos, que cultivarán, entre otros, Ventura de la Vega y Rodríguez y Díaz Rubí.

El apartado sobre la prosa tiene por título «Romanciers et peintres de moeurs» (Mérimée, 1908: 434-443), lo que da cuenta de las características que la narrativa romántica tiene en opinión de Mérimée. El hispanista clasifica la novela histórica en función del tema, hablando así de novela histórica (Mérimée, 1908: 434-435), social (Mérimée, 1908: 435) y «œuvres d'imagination» (Mérimée, 1908: 435-436). El género al

que Mérimée da más importancia es el de la novela costumbrista. Estébanez Calderón (Mérimée, 1908: 436), Mesonero Romanos (Mérimée, 1908: 436-438) y Larra (Mérimée, 1908: 438-439), a los que Mérimée (1908: 438) se refiere como «triunvirat satirique», serán los tres autores principales. El capítulo se cierra con una miscelánea (Mérimée, 1908: 439-443) en la que incluye géneros como la historia, la filosofía, la oratoria y la erudición de autores entre los que se encuentran Agustín Durán, Madoz, Donoso Cortés o Sanz del Río.

Llegado a la sexta época, la de la literatura contemporánea, Mérimée continúa con la división en géneros. Los distintos apartados genéricos siguen un modelo común: comienzan señalando a los autores consolidados de los últimos años del XIX, y acaban con una lista más o menos amplia de autores productivos ya en el siglo XX. En la lírica (Mérimée, 1908: 450-460), los tres autores del XIX que se incluyen son Gustavo Adolfo Bécquer (Mérimée, 1908: 450-461), que cultiva un romanticismo sentimental, alejado de la epicidad de los autores anteriores[369]; Ramón de Campoamor (Mérimée, 1908: 451-453), que suscita tanto crítica como defensas apasionadas entre los españoles; y Núñez de Arce (Mérimée, 1908: 453-455). Otros poetas de este momento serán Ruiz Aguilera, Selgas o Antonio Hurtado. En la lista de jóvenes poetas (Mérimée, 1908: 459-460) encontramos a Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado y Miguel de Unamuno. También se incluye a Rubén Darío, «quoique américain» (Mérimée, 1908: 459); y a autores catalanes –Aribau, Verdaguer–, gallegos –Rosalía de Castro– y asturianos –Caveda–.

En el apartado del teatro, un poco menos amplio (Mérimée, 1908: 461-470), se destaca a Tamayo y Baus (Mérimée, 1908: 462-463), Eguilaz, Adelardo López de Ayala y Narciso Serra como autores consolidados. José Echegaray (Mérimée, 1908: 465-466) será autor de un teatro neorromántico y de preocupación social. Benavente (Mérimée, 1908: 467), en cambio, destacará con una producción satírica, sin tintes moralistas. Los Álvarez Quintero (Mérimée, 1908: 469) serán los mayores exponentes de un nuevo teatro cómico. También se hará referencia al teatro catalán de Guimerá o Ferrer y Codina (Mérimée, 1908: 469).

El apartado de la novela (Mérimée, 1908: 471-488) es algo más inconexo que los anteriores. Queda dividido en secciones estancas dedicadas a autores, sin una solución de continuidad. Los tres primeros autores serán, como en los apartados anteriores, escritores

[369] «Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'accent personnel, intime, douloureux, et ce n'est point là précisément la manière espagnole: la note est bien nouvelle» (Mérimée, 1908: 451).

consolidados: Cecilia Böhl de Faber (Mérimée, 1908: 471-472), Antonio de Trueba (Mérimée, 1908: 472-473) y Pedro Antonio de Alarcón (Mérimée, 1908: 473-474). Les siguen los autores que podríamos llamar realistas, aunque Mérimée no los englobe en una categoría como tal: Valera (Mérimée, 1908: 474-476), Pereda (Mérimée, 1908: 476-478), Coloma (Mérimée, 1908: 478), Pardo Bazán (Mérimée, 1908: 478-480), Pérez Galdós (Mérimée, 1908: 480-482) y Palacio Valdés (Mérimée, 1908: 482-484). En una nómina de autores menores encontramos también a Leopoldo Clarín y Ángel Ganivet (Mérimée, 1908: 484). El costumbrismo que había caracterizado la narrativa romántica y postromántica tiene su continuidad en Blasco Ibáñez y Pío Baroja (Mérimée, 1908: 486-487). Por último, entre los autores más cercanos al autor (Mérimée, 1908: 487-488) aparecen los nombres de Valle Inclán, Azorín o Gabriel Miró.

El último apartado de este repaso genérico es la habitual miscelánea de géneros en prosa no ficcionales (Mérimée, 1908: 486-499). Se trata de un epígrafe en el que encontramos a filósofos –Giner de los Ríos–, historiadores –Rafael Altamira– y políticos –Cánovas del Castillo, Castellar, Arenal–. Mérimée incluye a buena parte de los autores que ha ido usando a lo largo de la obra: Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal…

Mérimée (1908: 499-502) dedica aún algunas páginas a trazar una conclusión de su vasta obra. En ella, el hispanista retoma el relato de la recuperación española: «en dépit d'obstacles divers, l'Espagne paraît en voie de reconquérir sa place dans un domaine où elle s'était laissé devancer par ses sœurs latines, pour ne parler que de ces dernières» (Mérimée, 1908: 499-500). Mérimée señala marginación de la producción literaria española en el conjunto de la literatura europea, que, en su opinión, ha llevado a los autores a acogerse a modelos extranjeros en detrimento de una identidad nacional. El francés reivindica la particularidad de la literatura española:

> Il n'est point absolument exact […] qu'une originalité qui se complait trop en elle-même et le particularisme excessif du génie espagnol aient nui à l'expansion des œuvres qu'il a produites. Ne sont-ce point, au contraire, ses créations les plus caractéristiques, la Comedia, le roman picaresque, la littérature mystique, le Romancero, qui ont agi le plus fortement au dehors, qui ont été le plus admirées à l'époque même où «l'antipathie entre les caractères français et espagnol» s'accusait avec force, au XVIe et XVIIe siècle? (Mérimée, 1908: 500).

La literatura española es, para Mérimée, una literatura de improvisación y de libertad, original y apasionada, que puede mirar de igual a igual al resto de literaturas del continente. Ahora bien, aunque su valoración global sea extremadamente positiva, el

hispanista no duda en criticar algunos aspectos concretos, sobre todo el trasfondo de la literatura española: «en somme, cette littérature si brillante, si fine, si ingénieuse, admirable d'abondance et d'harmonie, manque un peu de philosophie et peut-être de profondeur: cette seule qualité lui fut trop parcimonieusement mesurée; son défaut se fait sentir partout» (Mérimée, 1908: 502).

Radicalmente distinta de la historia de la literatura española anterior escrita en Francia, la de Demogeot (1880a), la obra de Mérimée supone un cambio de paradigma en la historiografía literaria del hispanismo francés. Repleta de referencias a ediciones y estudios de la inmensa mayoría de las obras tratadas, preocupada por cuestiones de estilo, de lengua, Mérimée presenta una obra con un carácter especializado, filológico. Si bien el sesgo positivista lleva al hispanista a incluir una gran cantidad de obras que carecen de importancia en su propia narrativa, como demuestra la abundancia de listas sobre todo en la última parte del *Précis*, la historia de Mérimée se muestra exhaustiva y dibuja un relato profundo y coherente. El conocimiento de los estudios críticos lleva a Mérimée a sobredimensionar algunos periodos de la literatura española; pero también lo coloca en un lugar adecuado, en contacto con la literatura viva, la literatura *qui se fait*, como atestiguan los apartados de literatura contemporánea, en los que encontramos, de manera bastante prematura, los nombres de algunos autores que aún hoy tienen una posición central en el canon literario.

4.2.4. *Letteratura spagnuola* (1923), de Luigi Bacci

La *Letteratura spagnuola* de Luigi Bacci es una obra prácticamente olvidada en el panorama de las historias literarias españolas escritas en Italia. Meregalli (1990a: 33) no la menciona en su repaso por las principales obras historiográficas, y no tenemos constancia de que existan trabajos críticos sobre ella. Domínguez Méndez (2013: 70) la menciona de pasada en un artículo en el que trata la figura de su autor como actor de las relaciones culturas entre Italia y España. Traductor de obras españolas y autor de estudios críticos sobre esta literatura como su *Antes de leer el Quijote* (Bacci, 1912), Bacci se muestra a lo largo de su historia como un hispanista bien informado, conocedor de la literatura crítica y de las historias literarias más destacadas –Ticknor, Fitzmaurice-Kelly, entre otras– del hispanismo internacional. Sin embargo, su historia es bastante superficial en muchos aspectos, como veremos.

Dividida en veintinueve capítulos que cubren desde los orígenes de la lengua hasta la obra de Menéndez Pelayo, a los que hay que sumar un epílogo sobre la literatura

hispanoamericana (Bacci, 1923: 338-361), la obra comienza equiparando historia literaria e identidad nacional en su introducción: «Non si può ben conoscere una lingua e penetrare nello spirito di un popolo se non si conosce, sia pure superficialmente, la sua letteratura» (Bacci, 1923: s. p.). El trabajo se divide en veintinueve capítulos, sin agrupaciones explícitas por épocas o periodos, y sin un criterio estable de agrupación de las obras.

En el primero de estos apartados (Bacci, 1923: 1-5), el italiano traza un panorama sobre la historia de la lengua española que no aporta novedades. Pasa, en el siguiente apartado (Bacci, 1923: 6-10), a tratar los primeros textos castellanos, tengan estos carácter literario o no. Así, menciona los escritos de autores mozárabes (Bacci, 1923: 6-7), las obras de la escuela toledana de Alfonso IV (Bacci, 1923: 7-8), las primeras crónicas y hagiografías (Bacci, 1923: 8-10) y la *Diciplina clericalis* (Bacci, 1923: 10). Todos estos son textos aún en latín o en lenguas no vernáculas, que se mencionan con una voluntad arqueológica.

La historia literaria como tal comienza con el tercer capítulo (Bacci, 1923: 11-19), en el que aborda las primeras manifestaciones literarias en lengua española. Tras una brece mención a los fueros, se centra en el *Cid*. Antes de analizar la obra en sí, señala algunos otros poemas épicos anteriores al del Campeador: el de los infantes de Lara, el de Bernardo del Carpio, el de Fernán González y el de Fernando I el Magno. De estos cuatro poemas señalará la dificultad a la hora de fecharlos, sin entrar a tratar su contenido. Las páginas dedicadas al *Cid* (Bacci, 1923: 13-19) no tendrán, tampoco, una gran profundidad. Bacci se limita a dar cuenta del argumento y de la estructura, y se plantea la veracidad histórica de la obra. También recoge el ciclo literario que inaugura el cantar, en el que incluye la *Crónica rimada del Cid*, la *Crónica del Cid* y el *Romancero del Cid*.

A este capítulo le sigue uno sobre el resto de las composiciones en verso de este primer momento de la literatura española (Bacci, 1923: 20-29). Bacci comienza listando una serie de poemas narrativos de contenido religioso –*Vida de Santa María egipciaca*, *Libre dels tres reys d'Orient*, *Auto de los reyes magos*–, que aborda desde un punto de vista ecdótico. Da alguna nota sobre su estilo, aún rudimentario, y sobre el argumento. Bacci señala, siguiendo a autores como Morel-Fatio o Ernesto Monaci, la influencia de estos textos sobre obras posteriores como el *Diálogo entre el alma y el cuerpo*, que, dejando atrás la temática de los primeros, mantienen rasgos de su estilo. En cualquier caso, el italiano les da una importancia limitada a todas estas manifestaciones: «questi lavori, tanto dal lato storico, quanto da quello linguistico-letterario, non sono certo da paragonarsi al *Miocid*» (Bacci, 1923: 22).

El primer poeta del que se tiene constancia es Gonzalo de Berceo (Bacci, 1923: 22-23), al que señala como un autor como un poeta mediocre con gran importancia en el desarrollo temprano de la literatura castellana[370]. Los párrafos que Bacci le dedica contienen una nómina completa de sus obras, y algunas ideas sobre su estilo simple, pero armónico (Bacci, 1923: 22-23). El autor sitúa a Berceo como representante del mester de clerecía, que entiende más como un estilo[371] que como una escuela:

> L'impero dei poetamboli, dei giullari e di quelli, che andavano ripetendo in ogni pare, le canzoni che, in Ispagna, erano state importate, soprattutto, dalla Francia, doveva cessar ed effettivamente, nel sex. XIII, cessò grazie al *mester de clerecía*, che non solo deve considerarsi come un movimento di protesta degli spiriti culti che, in quei tempi, vivevano generalmente ne' conventi, o nelle chiese, contro l'invasione dei poetamboli e dei giullari che divertivano il popolo coi loro canti sconclusionati e privi di ogni interesse, ma come l'incarnazione epica nazionale spagnuola; il *mester de clerecía* contribuí grandemente a far rivivere la tradizione classica, I poeti, o seguaci di tale scuola, o meglio, tendenza, preferivano di tradurre, o di imitare, piuttosto che scrivere cose originali (Bacci, 1923: 23).

Los dos poemas más importantes de esta *tendenza* serán el *Libro de Apolonio* (Bacci, 1923: 24) y el *Libro de Alexandre* (Bacci, 1923: 24-25). De la misma época y coincidentes en estilo señala el *Poema de Yuçuf* y el *Poema de Fernán González* (Bacci, 1923: 25-26).

La lírica (Bacci, 1923: 27-28), que incluye también en este apartado, estará marcada por una primera influencia provenzal que se hace especialmente ostensible en los autores aragoneses y catalanes. La gallega se convertirá en la lengua de moda para las composiciones poéticas, lo que produce una homogeneización de los temas, los motivos y la forma. La valoración de Bacci es bastante negativa:

> Secondo me, in questi ultimi tempi, si è data eccesiva importanza a tal genere di poesia, nella quale, tranne qualche *marina* e canzone pastorale, in cui c'è del sentimento, tutte le altre poesie si rassomigliano monotonamente fra loro, sono una ripetizione di temi d'amore, degli eterni lamenti per la lontananza del fidanzato, o della fidanzata, canti che venivano e vengono anche oggi accompagnati al suono insoffribile, monotono della *gaita* gallega (Bacci, 1923: 28).

[370] «Il Berceo non fu il più grande poeta spagnuolo dell'età media, fu quello, senza dubbio, che sulla lingua di Castilla esercitò una grande en benefica influenza, perché le poesie del Berceo hanno avuto un'importanza indiscutibile per quello che alla lingua si riferisce» (Bacci, 1923: 22-23).

[371] De hecho, como sinónimo de cuaderna vía (Bacci, 1923: 23).

El desarrollo de esta lírica corre parejo al de una prosa castellana de temática didáctica e histórica, a la que dedica los últimos párrafos del apartado (Bacci, 1923: 28-29).

Alfonso X será el autor nuclear del siguiente capítulo (Bacci, 1923: 30-37). En este, Bacci hace un análisis de toda su obra, deteniéndose especialmente en las *Siete partidas* y sus *Cantigas*. El mayor mérito de Alfonso X será, no obstante, su contribución al nacimiento de una cultura propiamente española:

> Questo monarca, troppo discusso, troppo elogiato, troppo depresso, si propone edificare una civiltà del tutto spagnuola, fondandola sulle ampie e solide basi delle scienze orientali e del classicismo, coll'accoglier, o col fare andare in Spagna uomini d'alto valore, a qualsivoglia nazione, o paese appartenessero e adattando alla lingua castigliana tutte le forme delle scienze e delle arti, che allora si conoscevano (Bacci, 1923: 30-31).

Los herederos de su legado serán Sancho IV y Juan Manuel, ambos parientes suyos. El primero heredó su faceta institucional, su patronazgo de las letras, sobre todo de traducciones (Bacci, 1923: 33-34). Juan Manuel (Bacci, 1923: 34-36), por su parte, hereda su vena creativa. La obra de Juan Manuel se analiza atendiendo a sus fuentes y destacando la conciencia autoral del mismo. Se centra, sobre todo, en el *Conde Lucanor*, que tuvo imitadores como Clemente Sánchez del Vercial (Bacci, 1923: 36). El capítulo finaliza con un apartado hablando sobre la prosa histórica del momento (Bacci, 1923: 36-37).

El siguiente apartado es una especie de miscelánea en la que trata distintos autores y géneros del siglo XIV (Bacci, 1923: 38-47). Comienza señalando el *Libro de buen amor* (Bacci, 1923: 38-40) como una de las obras más importantes del momento, de la que analiza el argumento y la estructura. Bacci considerará la obra de Juan Ruiz como uno de los antecedentes del género picaresco. De esta, pasa a dos poemas que considera épicos: Rodrigo Yáñez (Bacci, 1923: 40-41), al que atribute el *Poema de Alfonso Onceno*; y Sem Tob (Bacci, 1923: 41-42), al que se le viene atribuyendo la *Danza de la muerte*, opinión que el autor no comparte. Su otra obra principal, *Proverbios morales*, «è certamente un'imitazione di un qualche sconosciuto originale francese» (Bacci, 1923: 41). El autor principal de la prosa didáctica del XIV es Pedro López de Ayala (Bacci, 1923: 42-43), del que se señala especialmente el *Rimado de Palacio*.

Volviendo a la poesía lírica, el hispanista señala que:

> La poesia lirica, nella seconda meta del sec. XIV e anche al principio del sec. XV, si coltivò, non solo dai signori, ma anche dai giullari e dai poeti di mestiere, pèr quanto non

> si dimenticassero le tendenze e le forme dell'antica poesia trovadorica, che dal provenzale avevano imitato i poeti gaglieghi. Qualche poeta lirico continuò a scrivere, in questo periodo, in uno spagnuolo *agallegado*, quando nelle sue poesie scritte in spagnuolo non intercalò addirittura dei versi gaglieghi o, almeno, non si serví di versi gaglieghi, a mo' di *estribillos*. Ma ormai questa imitazione trovadorica non piaceva alle persone culte, contemporanee di Giovanni I e di Enrico III.
>
> L'eco sonora del gran movimento letterario d'Italia ne' secoli XIII-XIV giungeva intanto in Ispagna. Gli endecasillabi della Divina Commedia, le canzoni amorose del Petrarca ed i severi ammaestramenti del Boccaccio che, in Ispagna, si conosceva allora soltanto per il *De claris mulieribus* e per il *De casibus principum*, vi incominciarono a esercitare grande influenza, specialmente nell'Andalusia (Bacci, 1923: 43).

Para describir este primer momento de la influencia italiana sobre la literatura española se sirve de obras de Arturo Farinelli o de Sanvisenti (1904a). Muestras de estos primeros contactos se observan en los cancioneros, sobre todo en el *Cancionero de Baena* (Bacci, 1923: 45-46), con autores como Villasandino o Imperial.

Ya en el siglo XV, comienza dando cuenta de los géneros no ficticios de los reinados de Juan II y los Reyes Católicos (Bacci, 1923: 48-60). El repaso por la prosa histórica se detiene primero en Enrique de Villena (Bacci, 1923: 48-49), cuya relevancia se debe más, en opinión de Bacci, a sus traducciones de Dante que a su propia obra. Otros autores incluido en la lista de historiadores son Moisés Arragel de Guadalajara, Lope de Barrientos o Alfonso Fernández de Palencia (Bacci, 1923: 49-50). Uno de los temas más cultivados por los autores de obras moralizantes o didácticas será el de los debates sobre la mujer a imitación del *Corbaccio* de Boccaccio (Bacci, 1923: 50). En España no faltarán autores que desarrollen este rema, como Rodríguez del Padró o Alfonso Martínez de Toledo, arcipreste de Talavera (Bacci, 1923: 50-51). El capítulo incluye también una lista de autores de textos filosóficos (Bacci, 1923: 51-52) como Pedro Díaz de Toledo, Tersa de Cartagena o Alfonso de la Torre; y de historiadores, sobre todo López de Ayala y Pérez de Guzmán (Bacci, 1923: 52-54). Bacci (1923: 54-56) señala que el gusto por la crónica y por otros géneros históricos explica, en parte, la buena aceptación de la novela de caballerías.

La intensificación de las relaciones entre españoles e italianos y el cada vez mayor interés por la cultura clásica da lugar a un primer humanismo español que tiene en Nebrija (Bacci, 1923: 57-58) a su mayor exponente. En el plano literario serán dos los autores que demuestran este acercamiento a lo italiano y a lo clásico: por un lado, el marqués de Santilla (Bacci, 1923: 58-59), cuyas obras más importantes son el *Prohemio e carta* y los

Sonetos fechos al itálico modo[372]; y, por otro, Juan de Mena (Bacci, 1923: 59-60), del que tiene una opinión negativa[373] y al que censura el haber sido precursor del gongorismo.

En el octavo capítulo (Bacci, 1923: 61-69), el autor aborda, sobre todo, el romancero y el inicio de la novela de caballerías. En cuanto a los romances, los considera «la vera e propria poesia epica spagnuola […] del tutto popolare» (Bacci, 1923: 61). Bacci (1923: 61-63) recoge varias clasificaciones de este tipo de poemas. Por un lado, habla de romances viejos, vulgares o de ciego y artísticos. Temáticamente los dividirá en históricos, novelescos y caballerescos. En estos últimos verá otra de las fuentes, junto a la prosa histórica, de la novela de caballerías: «non sono altra cosa che libri di cavalleria ridotti a *romances*» (Bacci, 1923: 63). Estas novelas serán «la forma moderna della poesia epica» (Bacci, 1923: 63). De todas las obras, la más importante será el *Amadís* (Bacci, 1923: 63-64), cuyo gran éxito e influencia en la literatura posterior[374] comenta.

El desarrollo de la literatura caballeresca influirá en la literatura amoroso, sobre todo a obras como *El siervo libre de amor*, de Juan Rodríguez del Padrón (Bacci, 1923: 64-65), del que tiene una opinión pésima[375]. Bacci aborda, asimismo, el desarrollo de la poesía moral en esta época (Bacci, 1923: 64-65) y la corte poética de Alfonso V de Aragón, agrupada en torno a Stúñiga y su cancionero (Bacci, 1923: 65-66). De ahí, vuelve a las formas poéticas castellanas con Antonio de Montoro (Bacci, 1923: 66), al que elogia su crítica del antisemitismo imperante en manifestaciones literarias populares como las coplas, de entre las que cita las *Coplas de la panadera*, las *Coplas del Provincial* y las *Coplas de Mingo Revulgo* (Bacci, 1923: 66). En este género, popular y difamatorio, se lanzan críticas contra Enrique IV, y alabanzas a Isabel, la próxima reina. Entre los partidarios de esta en el campo literario coloca a Gómez Manrique (Bacci, 1923: 66-67, hombre de estado y autor de poesías y piezas teatrales, más conocido por su parentesco con Jorge Manrique (Bacci, 1923: 67). A propósito de las *Coplas* de este, Bacci (1923: 67) se hace eco de la opinión de Valera acerca del sustrato árabe de las coplas

[372] «I sonetti non sono gran cosa, anzi, son cosa men che mediocre, e letterariamente parlando valgono ben poco. Il ogni modo, è titolo d'onore per il Santillana avere introdotto in Ispagna, anche prima del Boscán, il sonetto, e ciò in unione all'Aragonese Giovanni di Villasindo» (Bacci, 1923: 59).

[373] «Per quanto mediocrissimo poeta, non gli mancarono imitatori, fra cui Giovanni di Padilla» (Bacci, 1923: 59-60).

[374] «Nella letteratura di questo libro si ispirarono i più grandi ingegni spagnuoli, il Cervantes, Santa Teresa e, perfino, Sant'Ignazio di Loyola» (Bacci, 1923: 64).

[375] «*El siervo libre de amor* del Padrón, è un libro così noioso e pesante, come più noioso non potrebbe uno immaginare. In questo libro l'autore narrò, in una brutta prosa, i suoi amori e saltando di palo in frasca racconta anche gli amori del principe Ardanlier, figlio di Creo, re di Mondoya, colla principessa Liesa, figlia del signore di Lira» (Bacci, 1923: 64).

manriqueñas. El hispanista continúa el capítulo con una lista de poetas incluidos en cancioneros (Bacci, 1923: 68-69), y un pequeño apartado dedicado a Rodrigo de Cota (Bacci, 1923: 69), al que atribuye únicamente el *Diálogo entre el amor y un viejo*, y no las *Coplas del Provincial* o los primeros actos de la *Celestina*, como venía siendo costumbre.

Tras este capítulo misceláneo, Bacci (1908: 70-84) señala el inicio del periodo clásico de la literatura española. La difusión del hispanismo en España, con la creación de instituciones de enseñanza y la labor de autores como Juan Luis Vives o Arias Montano (Bacci, 1923: 70-71), iniciará este periodo en el que destacan historiadores como Juan Ginés de Sepúlveda o Bartolomé de las Casas (Bacci, 1923: 72); y en el que florecen los géneros didácticos, como atestigua la obra de Francisco Sánchez, el Brocense (Bacci, 1923: 73), o Boscán, que se incluye aquí como traductor de Castiglione (Bacci, 1923: 74).

La mención de Boscán le sirve al autor para abordar la introducción de modelos poéticos italianos por parte de este (Bacci, 1923: 74-77). El autor señala que autores como Imperial o Santillana ya habían hecho uso de estas formas, pero que sería a partir de Boscán cuando estas ganarían popularidad. Esto no hace de Boscán un buen poeta –«non fu un gran poeta, anzi […] fu poeta men che mediocre» (Bacci, 1923: 74-75)–. Bacci (1923: 75) dará cuenta de la literatura crítica italiana –Farinelli y Flamini– sobre Boscán, y traducirá algunos de sus poemas.

Tras este excurso sobre la introducción del soneto, Bacci (1923: 77-84) sigue con su repaso por la literatura didáctica de autores como Juan Huarte de san Juan, Oliva Sabuco de Nantes[376], Juan de Mal Lara, Alonso López Pinciano, Fernando Pérez de Oliva, o fray Antonio de Guevara. Se trata de apartados brevísimos, en los que se da tan solo el nombre del autor y de alguna obra relevante.

En el capítulo que dedica a la mística (Bacci, 1923: 85-94) encontramos una nómina amplia de autores, entre los que destacan especialmente santa Teresa (Bacci, 1923: 85-88) y fray Luis de León (Bacci, 1923: 88-91). Se incluye una gran cantidad de fragmentos de ambos autores, así como apartados más breves dedicados al resto de los

[376] A propósito de esta, reproducirá el debate sobre la autoría de sus obras, atribuidas a su padre, Miguel Sabuco: «Il nome di Oliva Sabuco non dovrebbe figurare in nessun trattato di letteratura spagnuola, che nulla essa ha scritto, ma ho dovuto appunto ricordarla e dedicare a lei maggio spazio che a qualche vero e proprio scrittore, perché leggendosi il suo nome in quasi tutte le letterature» (Bacci, 1923: 78).

considerados místicos: el beato Juan de Ávila, Luis de Granada, san Juan de la Cruz[377], Juan de los Ángeles, Malón de Chaide, Rivadeneyra y Melchor Cano.

El primero de los capítulos dedicados a la literatura del reinado de Carlos V (Bacci, 1923: 95-112) es una miscelánea que cubre la prosa histórica, las colecciones de romances, la prosa didáctica, la épica, la lírica, la literatura bucólica y la novela picaresca. Así, comenzando con la prosa histórica, esta es dividida en historia nacional (Bacci, 1923: 95-100), en la que se incluye a autores como Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales o Hurtado de Mendoza[378]; e historia de América (Bacci, 1923: 100-102), con nombres como los de Hernán Cortés o el Inca Garcilaso de la Vega.

Pasando a la épica (Bacci, 1923: 102-104), señalará a Ercilla y a su *Araucana* (Bacci, 1923: 102-103) como el centro del canon. Bacci incluye dentro del género épico obras como las *Elegías de varones ilustres de Indias* de Juan de Castellanos, o las obras de Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués, Luis Barahona de Soto y Céspedes y Meneses, aunque no motiva en ningún momento su inclusión en esta categoría. En cualquier caso, por más que se intentaba crear una épica culta, el vehículo de esta seguirá siendo el romance:

> Mentre i ricordati poeti facevano di tutto per creare una poesia epica spagnuola in ottava rima, il popolo continuava a preferire i vecchi *romances* e i poeti di questa preferenza popolare si valsero. S'incominciò di nuovo a usare l'antico metro e si scrissero dei *romances artísticos*, ma dalle forme popolari si ritrassero ben presto, che ciascun poeta dava a' suoi *romances* un'impronta del tutto personale, fino ad arrivare alla bellezza artistica dei *romances* di Lope, del Góngora e del Quevedo (Bacci, 1923: 104).

Bacci (1923: 104) señala dos épocas en cuanto a la producción de romances: la de recolección de obras, y la de producción por parte de autores como los mencionados en la cita anterior. Así, de la primera época, lista una de cena de colecciones durante todo el siglo XVI (Bacci, 1923: 105).

El género más importante del periodo será el de la novela (Bacci, 1923: 105-112), que pasa a abordar clasificándola temáticamente. En un primer momento habla de una novela sentimental, con obras como *Grisel y Mirabela*, de Juan de Flores (Bacci, 1923:

[377] Aunque se le dedica poco espacio, Bacci (1923: 88) tiene una gran opinión de él: «io considero San Giovanni come un profondo poeta, che i suoi versi sono pieni di sentimento, senza l'ombra di ornamento retorici. È un'anima che parla, che si presenta nuda; sempre naturale, sobrio nella forma, san Giovanni della Croce tonda e s'impone per l'ardore appassionato che pone in tutto quel che dice ed è, per questo, un poeta veramente ammirevole» (Bacci, 1923: 88).

[378] También se trata su obra poética (Bacci, 1923: 97-98).

105-106). La *Historia del Abencerraje* (Bacci, 1923: 106) estará a medio camino entre este género y el de la novela morisca, en la que solo destaca la obra de Pérez de Hita (Bacci, 1923: 106). Por su parte, la novela pastoral será presentada como un género de evasión (Bacci, 1923: 106-108), cuya obra principal es la *Diana* de Montemayor, pero que se muestra muy productiva durante este siglo y el siguiente. La valoración de Bacci de todos estos géneros es bastante negativa, opinión que no hace extensible a la novela picaresca (Bacci, 1923: 108-112), con la que «il genio realista della razza spagnuola dava prova del suo potere, realizzando una delle sue più originali e più belle creazioni» (Bacci, 1923: 108). La picaresca es entendida como un reflejo de la realidad social de la época, y se coloca como obra central del género el *Lazarillo*, cuya autoría atribuye a Diego Hurtado de Mendoza. Los párrafos que dedica a la obra están más centrados en cuestiones de ecdótica y en la autoría que en la obra en sí. Tras tratar el *Lazarillo*, Bacci recoge una larga lista de continuadores del género en la que engloba a Alemán, López de Úbeda, Espinel, Salas Barbadillo o Juan de Timoneda; excediendo, de este modo, los límites cronológicos del capítulo.

La influencia de la literatura italiana sobre la lírica española será el objeto del duodécimo capítulo (Bacci, 1923: 113-132). El autor, como hemos visto, ya había analizado la labor de Boscán a la hora de introducir los modelos italianos, por lo que en este nuevo apartado se centra en los poetas que siguieron su ejemplo. El primero de ellos, y el más destacado, será Garcilaso (Bacci, 1923: 113-122), del que no dice gran cosa. Lo señala como el responsable de la moda italiana y traduce varias de sus obras. La hegemonía que adquiere la lírica italianizante desencadena una reacción por parte de autores tradicionalistas como Cristóbal de Castillejo[379] (Bacci, 1923: 122-123). Otros poetas destacados del momento serán Guiterre de Cetina (Bacci, 1923: 124-125) y el portugués Sáa de Miranda (Bacci, 1923: 125).

Sobre la existencia de una escuela sevillana en un periodo posterior, Bacci se muestra contradictorio. Por una parte, apunta que «molto si parla nelle storie letterarie di una *scuola sevigliana*. In realtà non si può affermare che tale scuola esistesse e, quindi, quali fossero i suoi caratteri e le sue tendenze» (Bacci, 1923: 125); para, acto seguido, señalar a Juan de Mal Lara como el personaje central de una academia poética andaluza de la que habrían sido discípulos aventajados Fernando de Herrera (Bacci, 1923: 125-

[379] «Il Boscán pur essendo, come ho accennato, all'adottamento del metro italiano, colle sue brutte poesie, piuttosto d'ostacolo che di incoraggiamento, tuttavia non poteva un uomo di mediocre ingegno come il Castilejo, ottenere la vittoria nella lotta impegnata con Garcilaso» (Bacci, 1923: 123).

130) y Baltasar de Alcázar (Bacci, 1923: 130). Sobre el primero, el italiano dirá que, aunque la crítica ha preferido sus composiciones épicas, lo considera un mejor poeta de composiciones amorosas y sentimentales. Baltasar de Alcázar, por su parte, será el envés de la propuesta poética herreriana, pues su producción se caracteriza por el uso de formas populares que contrastan con el cultismo de Herrera. Otros poetas de esta época serán Francisco de Aldana, Rey de Artieda o Francisco de la Torre (Bacci, 1923: 130-131).

El género dramático, al que hasta ahora solo ha hecho contadas referencias a propósito de autores que cultivaron otras formas literarias, ocupa el decimotercer capítulo de la historia de Bacci (1923: 133-141). Sustrayéndose, una vez más, al orden cronológico, el hispanista se remonta a los orígenes medievales del teatro español y hace un recorrido que comienza en la *Celestina* (Bacci, 1923: 133-136) y se detiene en los principales autores que las historias literarias de nuestro corpus suelen destacar: Juan del Encina (Bacci, 1923: 136-137), Torres Naharro (Bacci, 1923: 138-139) y Lope de Rueda (Bacci, 1923: 139-141). A lo largo de este recorrido se incluye a autores de segundo orden como Miguel de Carvajal o Alonso de Torres, pero el capítulo se limita a dar cuenta de sus obras más conocidas y comentar el argumento o las fuentes de algunas de ellas, sin consideraciones generales sobre el teatro español.

Bacci (1923: 142-151) pasa a atender las obras no ficcionales de lo que llama el periodo *precervantesco*, época que no delimita en ningún momento[380]. Se trata de un nuevo capítulo misceláneo en el que se recogen estudios bíblicos, trabajos sobre literatura clásica, política o filosofía. Entre la numerosa lista de autores que se incluyen, únicamente para dar alguna nota sobre sus obras más destacadas, encontramos a Francisco Cascales, sor María Jesús de Ágreda, Saavedra Fajardo, Antonio Pérez, Baltasar Gracián, Juan de Mariana y hasta Nicolás Antonio, que nació habiendo muerto ya Cervantes. Es a partir de este capítulo que se observa ya el abandono de la narración histórica a favor de una escritura positivista, en la que prima la cantidad de autores y obras citadas sobre la elaboración de un relato sobre la literatura española. Las ya de por sí escasas

[380] Al inicio del capítulo apunta: «Molti autori non considerano come epoca classica della Letteratura Spagnuola che quella in cui parleremo in questo e in altri capitoli, perché si attengono esclusivamente alla personalità e alle opere di Michele Cervantes de Saavedra, per fissare, in questo sublime ingegno, il punto d'apogeo della lingua e del pensiero spagnuolo. Io, invece, credo che fra gli autori classici si debbono anche annoverare i mistici del secolo XVI e Garcilaso, per quanto né gli uni né l'altro raggiungessero la perfetta armonia fra la sostanza e la forma, che si ha in quasi tutte le opere del Cervantes» (Bacci, 1923: 142). Cabe pensar, por tanto, que esta época precervantina acoge a los autores más destacados del siglo XVI, pero no a todos.

consideraciones generales que habíamos encontrado en capítulos anteriores desaparecen, aunque no las valoraciones del autor.

Con el capítulo sobre Cervantes (Bacci, 1923: 152-182) se abre un ciclo de grandes autores a los que se dedican epígrafes con un esquema muy parecido. El apartado sobre el autor del *Quijote* comienza con una amplia nota biográfica en la que se van insertando sus obras. Esta biografía (Bacci, 1923: 152-162) viene acompañada de una gran cantidad de fragmentos de obras cervantinas, o de otros autores –por ejemplo, del *Quijote* de Avellaneda (Bacci, 1923: 157-161), asunto al que dedica un espacio relativamente amplio. Bacci recoge, asimismo, fragmentos de la literatura crítica y de escritores que se pronuncia sobre la obra magna cervantina. Así, encontramos citas de Fitzmaurice-Kelly (Bacci, 1923: 162-163), Juan Valera, Farinelli (Bacci, 1923: 163-164), Heine (Bacci, 1923: 166) o Turguénev (Bacci, 1923: 167). Sobre las distintas interpretaciones que el *Quijote* ha suscitado, apunta que:

> Nostro eterno difetto, specie di noi latini, è il voler troppo sapere e conoscere, troppo scrutare quando si tratta di un'opera d'arte di gran valore e di grande portata, specialmente poi se quest'opera d'arte appartiene al genere letterario. Accontentiamoci con quello che si legge nel libro en no si cerchi d'interpretare, di indovinare, anzi, il recondito pensiero del suo autore: prendiamo le opere d'arte quali ese sono. Spesso, per determinare e precisa la portata simbolica di un'opera d'arte accade che si snatura e se questa stessa opera d'arte la costruimmo secondo i nostri desideri e propositi, secondo le nostre intenzioni e i nostri giudizi critici, forse, resulterebbe una cosa imperfettissima, un lavoro in sommo grado difettoso. Il libro straordinario del Cervantes, questo libro senz'eguale, contiene la descrizione più perfetta che del genere umano si è potuto tracciare; in tutto il libro si trova e si scorge l'uomo con tutte le sue aspirazioni, colle sue virtù e coi suoi vizi, sempre spinto innanzi da perentorie necessità, ma sempre desideroso di elevarsi a più alti sfere. Il commentario del Don Chisciotte non deve cercarsi lontano, si trova, è nel libro stesso: non si deve ricercare nelle idee che in esso si suppongono occulte (Bacci, 1923: 164).

Tras estos fragmentos de críticos y lectores del *Quijote*, Bacci (1923: 171-173) dedica un pequeño espacio a la obra dramática cervantina y a las *Novelas ejemplares* (Bacci, 1923: 173), entre las que incluye *La tía fingida*. El capítulo se cierra con una amplísima bibliografía (Bacci, 1923: 174-182) sobre Cervantes tras el tercer centenario de su muerte, que es, en gran parte, una ampliación de la de Cotarelo y Mori.

El siguiente capítulo tiene también este formato, aunque por partida doble, pues está dedicado a Quevedo (Bacci, 1923: 183-194) y Góngora (Bacci, 1923: 194-199). Quevedo «fu il grande spagnuolo per eccellenza» (Bacci, 1923: 183). Tras una nota biográfica, el hispanista trata su producción que divide en obra política (Bacci, 1923: 186), ascético-religiosa (Bacci, 1923: 186-187), filosófica (Bacci, 1923: 187), satírico-

moral (Bacci, 1923: 187-189), crítica y sátira literaria (Bacci, 1923: 189-190), trabajos jocosos (Bacci, 1923: 190-191), novela (Bacci, 1923: 191-192) y obra poética (Bacci, 1923: 192-194). En cuanto a Góngora, trazará también una biografía y dividirá su producción en dos épocas: una popularizante (Bacci, 1923: 195-197) y otra, culteranista (Bacci, 1923: 197). De esta última, que no desarrolla, se limita a decir que:

> Disgraziatamente la smania di distinguersi, di creare un genere nuovo di poesia, fece sì che incominciasse a rifuggire dalla semplicità. Il vocabolario della lingua spagnola sembra che non gli bastasse più, o meglio, al vocabolario ricorreva, sì, ma per abusarne in modo che, per esprimere un'idea, per la quale sarebbero bastate poche parole, commetteva inopportune e viziosissime perifrasi. Si ribellò a ogni più elementare principio della sintassi e della logica e contorse e alterò in modo strano l'ordine sintattico del periodo; abusò dell'iperbole, ricorse costantemente ad artifizi retorici e in questo strano e singolare modo di scrivere si compiacque e si dilettò. Al modo strano di scrivere del Góngora, a cui, dapprima, si dètte il nome di *culteranismo*, che press'a poco, equivale al nostro *preziosismo* o *marinismo* (Bacci, 1923: 197).

Tras esta consideración, Bacci (1923: 197-199) se limita a enumerar los seguidores de Góngora –Carrillo y Sotomayor, el conde de Villamediana, entre otros– y a recoger la opinión elogiosa de Adolfo de Castro (Bacci, 1923: 199) sobre el poeta, que él no comparte.

Pasa, entonces, a tratar el tetro áureo con un amplio apartado sobre Lope (Bacci, 1923: 200-211), en el que proporciona una biografía y un análisis de su producción dramática, que divide en comedias religiosas, mitológicas y pastorales, históricas, novelescas, románticas, de costumbres, morales y entremeses (Bacci, 1923: 207-211). Bacci lo reconoce como «il creatore del teatro nazionale spagnuolo, non perché non avesse precursori in quest'opera, ma perché seppe, colla vastità del suo ingegno e colla magnificenza dei suoi lavori, impiccolirli, o farli dimenticare» (Bacci, 1923: 207). Tras este apartado, pasa a listar a los seguidores de Lope –Tárrega, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Rojas Zorrilla y Moreto (Bacci, 1923: 211-218)–. Tirso (Bacci, 1923: 212-215) es el único con un apartado propio de una cierta talla, en la que el hispanista se muestra muy elogioso:

> Senza dubbio, Tirso de Molina, fu un attento osservatore del cuore umano, Fu scrittore spigliato e ritrasse il suo pensiero con grande facilità e il suo stile è piano e corretto. Nelle sue produzioni drammatiche egli ci presentò de' personaggi umani e pieni di vita; fu un drammaturgo nel vero e proprio significato della parola. Come nessuno egli fu abile nel ritrarre i costumi dell'epoca (Bacci, 1923: 214).

Aunque en el título del capítulo se incluye a Calderón, este no será tratado aquí, sino en un capítulo posterior (Bacci, 1923: 227-233). Este comienza dando cuenta de la gran cantidad de literatura crítica sobre su obra:

> Il Calderón fu criticato fino a tal punto da essere considerato il corruttore del teatro spagnuolo ed elogiato fino a non trovare altro autore con il quale compararlo, se si eccettua lo Shakespeare, con cui, indubbiamente, ha molti punti di contatto. È difficile trovare un altro autore del quale si sia così tanto occupata la critica e intorno a cui si siano emessi e scritti tanti diversi e pur autorevolissimi pareri (Bacci, 1923: 227).

Bacci (Bacci, 1923: 227) lista una treintena de autores españoles e internacionales que se han ocupado del estudio de la obra calderoniana. Tras esta introducción en que delimita un estado de la cuestión, sigue el esquema que viene utilizando para los grandes autores: una nota biográfica y un análisis de su obra, en este caso, sin clasificaciones mediante. La producción del dramaturgo se caracteriza, en opinión de Bacci (1923: 229), por la búsqueda de «la grandiosità, grandiosità che se, a volte, ha qualcosa di troppo ricercato, è spesso scusabile, se ci si ricorda del pubblico per il quale il poeta scriveva, pubblico cortigiano, per la sua maggior parte e più erudito» (Bacci, 1923: 229). El capítulo sigue con una lista de imitadores de Calderón –Bances Cadamo, Cañizares, Cubillo (Bacci, 1923: 232-233)–, y culmina concluyendo que «il teatro spagnuolo, come tuta la nazione spagnuola in quel periodo viveva soltanto di ricordi, gloriosissimi ricordi quanto si vuole, ma che no cessavano di essere ricordi e niente più!» (Bacci, 1923: 233).

Este tono negativo, que asume ya el paradigma de la decadencia, es el que marca el capítulo que se ubica entre los dedicados a Lope y Calderón. Con el título de «Decadenza della letteratura spagnuola» (Bacci, 1923: 219-226), el italiano engloba a una serie de autores intermedios de diversos géneros: épica –Valdivieso, Bernardo de Valbuena, etc.– (Bacci, 1923: 219-220), picaresca –Espinel, Salas Barbadillo, entre otros– (Bacci, 1923: 220-222), novela corta –María de Zayas o Rojas Villandrando– (Bacci, 1923: 222-223), y poetas –como los Argensola, Francisco de Rioja o Jáuregui– (Bacci, 1923: 223-226).

El vigésimo capítulo tiene por título «La casa Borbone. – L'accademia della lingua» (Bacci, 1923: 234-244). Se trata del único capítulo que Bacci dedica al siglo XVIII. Tras una primera página en la que habla de algunas de las medidas institucionales para combatir la decadencia artística y literaria española –creación de academias, publicación del primer *Diccionario*, etc.– (Bacci, 1923: 234), analiza una larga nómina de autores tan diversos como Jovellanos (Bacci, 1923: 235-236), Feijoo (Bacci, 1923:

236), Mayans y Siscar (Bacci, 1923: 237-238), los jesuitas Juan Andrés y Lampillas (Bacci, 1923: 238), José Luis Velázquez (Bacci, 1923: 238), Samaniego (Bacci, 1923: 242-243), José Francisco de Isla (Bacci, 1923: 243) o Leandro Fernández de Moratín (Bacci, 1923: 244). A la mayoría de estos autores se les dedica un único párrafo, en el que se recoge su obra más significativa y una breve valoración, por lo general, negativa, del autor.

Tras este brevísimo apartado sobre el XVIII, comienza la serie de capítulos que dedica a la literatura del XIX. En el primero de ellos (Bacci, 1923: 245-249), el autor apunta que este siglo no supone un tiempo de progreso para una España sumida en conflictos sociales y bélicos, sino un tiempo en que se naturaliza el absolutismo borbónico. Si esto no bastara para adivinar la impresión del autor, este llegará a afirmar (Bacci, 1923: 247) que «il secolo XIX fu inferiore al secolo XVIII, in quanto al contenuto di ciò che si pubblicò; forse, la forma letteraria ci guadagnò». Los géneros no ficcionales serán los que más acusarán la llegada de esta nueva centuria. La nómina de autores de historia, filosofía y crítica literaria es mucho menor, y la valoración que de estos hace bastante más negativa. Sirva como ejemplo el párrafo dedicado a Amador de los Ríos (Bacci, 1923: 247), del que se limita a decir «si deve ricordare […] per la sua *Historia de los judíos españoles* e *Historia crítica de la literatura española*, lavori di solida erudizione, ma il cui merito viene a essere molto diminuito dal modo con qui furono scritti: troppa ampollosità!».

Los siguientes capítulos se limitan a señalar los autores más destacables de cada género, partiendo, eso sí, de una idea común: que el romanticismo es una vuelta a la expresión literaria de la esencia española. El duque de Rivas[381] (Bacci, 1923: 250-258), Larra (Bacci, 1923: 258-262) y Espronceda (Bacci, 1923: 262-265) serán los autores más importantes del periodo, con producción en diversos géneros. En el teatro, destaca especialmente Zorrilla[382] (Bacci, 1923: 268-272), pero también García Gutiérrez (Bacci, 1923: 272-273) y Hartzenbusch (Bacci, 1923: 273-274) como autores dramáticos. Bretón de los Herreros (Bacci, 1923: 276-277) y el marqués de Molins (Bacci, 1923: 277-278)

[381] «Senza dubbio è al duca di Rivas che corrisponde la gloria di avere fatto trionfare definitivamente il romanticismo in Ispagna e di essersi egli stesso e di avere liberato la Spagna delle servili imitazioni straniere, specie dalle imitazioni francesi» (Bacci, 1923: 258).

[382] «Il teatro dello Zorilla, lo stesso delle sue leggende, si fonda nelle tradizioni e nell'essenza, nella vertù e ne' difetti, insomma, del popolo spagnuolo» (Bacci, 1923: 270).

serán los principales autores cómicos. En poesía, la figura nuclear es la de Bécquer[383] (Bacci, 1923: 279-284), aunque posteriormente incluye a Ramón de Campoamor (Bacci, 1923: 292-294), Núñez de Arce (Bacci, 1923: 294-297) y una lista de poetas secundarios en los que incluye a Rosalía de Castro, Pardo Bazán y Gertrudis Gómez de Avellaneda (Bacci, 1923: 297-299). Por su parte, la narrativa costumbrista[384] tiene en Estébanez Calderón (Bacci, 1923: 285) y Mesonero Romanos (Bacci, 1923: 285-586) a sus mayores cultivadores.

En la novela se hace visible la influencia de tendencias estéticas extranjeras, sobre todo francesas[385], que llegan a España por la vía de las traducciones (Bacci, 1923: 288). Así, Bacci (1923: 288-289) habla de una novela histórica imitadora de Walter Scott, con autores como Escosura o Estébanez Calderón; y de una novela social *à la* Sue, que cultivan Ayguals de Izco o Gómez de Avellaneda (Bacci, 1923: 289).

Tras este repaso por la literatura romántica, Bacci procede a dar cuenta de los autores más relevantes de los últimos tiempos. En este penúltimo capítulo (Bacci, 1923: 300-314) solo incluye a autores de obras en prosa. En primer lugar, da una larga lista de novelistas, entre los que coloca a Cecilia Böhl de Faber (Bacci, 1923: 300-302), Juan Valera (Bacci, 1923: 302-306)[386], Pedro Antonio de Alarcón (Bacci, 1923: 306-307), Pereda (Bacci, 1923: 307-308), Ganivet (Bacci, 1923: 308), Navarro Ledesma (Bacci, 1923: 308-309) y Clarín (Bacci, 1923: 309). Después dedica apartados a la crítica literaria, en la que destaca a Pedro José Pidal (Bacci, 1923: 309-310); y a la oratoria, en la que el autor central será Emilio Castelar (Bacci, 1923: 310-312). Antes de concluir el capítulo, da una lista de autores, de los que solo recoge el nombre y algún dato biográfico, con la que pretende cubrir los vacíos que haya podido dejar en el capítulo:

[383] «La poesia del Bécquer, sincere, senza artifizi, sono generalmente corte, non per metodo o per imitazione, ma perché egli non ebbe bisogno per esprimere i suoi sentimenti di molte parole […]. In Ispagna, per quanto incolto, esisteva da tempo, quel genere di poesia come lo stanno a provare le tante romanze e i tanti canti popolari, in talune e in taluni dei quali è ammirevole la concisione e la naturalezza dello stile» (Bacci, 1923: 284).

[384] «La creazione poetica più importante e originale della Spagna nel secolo scorso è senza dubbio la *novela nacional*. Formano la base di questa poesia, da una parte, gli articoli di costumi, le descrizioni realiste» (Bacci, 1923: 249).

[385] «Fra i molteplici elementi che compongono la storia del romanticismo in Ispagna nessuno sì potente come quello della influenza francese, visibile in ogni genere letterario, ma veramente straordinaria nella produzione romantica» (Bacci, 1923: 287-288).

[386] La mayor amplitud de este apartado se debe a que proporciona una extensa bibliografía del autor en notas al pie de página (Bacci, 1923: 302-304, nota 1).

> Beneto Pèrez Galdós, ormai vecchio e cieco, drammaturgo, romanziere; Emilia Pardo Bazán, donna intelligente e colta; Giuseppe Echegaray, scienziato di primissimo ordine, che ottenne il premio Nobel, e drammaturgo; Giacinto Benavente, non sì conosciuto fra noi, come meriterebbe; Linares Rivas e Martínez Sierra, anche essi drammaturghi di prim'ordine; i fratelli Álvarez Quintero, così favorevolmente conosciuti in Italia; Angelo Guimera, Linares Rivas, Giovacchino Dicenta, i poeti Villaespesa, Jiménez y Machado e poi i romanzieri Riccardo León, Blasco Ibáñez, Trigo e Michele de Unamuno, Albertoo Insúa e tanti e tanti altri (Bacci, 1923: 313-314).

El vigésimo noveno y último capítulo (Bacci, 1923: 315-337) está dedicado únicamente a Menéndez Pelayo, y, buena parte de él (Bacci, 1923: 327-337), a recoger una bibliografía completa de este autor.

La *Letteratura spagnuola* de Bacci es, por tanto, una obra bien informada, pero bastante desordenada, con un hilo narrativo débil, que incurre en repeticiones, saltos en el orden cronológico, y omisiones difíciles de entender –el Góngora culto o Galdós, entre otros–. A partir del siglo de Oro, la obra cede al positivismo y se limita a elaborar listas de autores y obras –incluso bajo la forma de bibliografías– entre las que rara vez se establecen relaciones. Por lo demás, es una obra atípica, en el sentido de que carece de una introducción o una conclusión que den unidad –ideológica, metodológica o de cualquier otro tipo– al trabajo. Hay que destacar, no obstante, la referencia por parte de Bacci a estudios italianos que denotan el desarrollo del campo del hispanismo en este país.

4.2.5. *Littérature espagnole* (1930), de Maurice Legendre

Maurice Legendre, quien ocupó el cargo de director de la Casa Velázquez, es conocido sobre todo por sus trabajos históricos, como su *Portrait de l'Espagne* (Legendre, 1923), o el ensayo que dedicó a la comarca de las Hurdes (Legendre, 1927), que influiría en el documental de Buñuel. El hispanista fue, asimismo, colaborador habitual del *Bulletin Hispanique*, y realizó estudios sobre autores españoles, como su monografía sobre santa Teresa (Legendre, 1929) que tuvo una recepción bastante limitada. La historia de la literatura española (Legendre, 1930) que publicó en la *Bibliothèque catholique des sciences religieuses* tampoco es especialmente conocida.

La obra, como el resto de las publicadas en esta colección, tiene como objeto trazar «une petite histoire de la littérature espagnole catholique» (Legendre, 1930: 1), para lo que recorre la historia literaria española a la búsqueda de obras con contenido religioso. A diferencia de lo que ocurre con las manifestaciones literarias católicas que se derivan

de literaturas clásicas como la griega o la latina, señala el autor en su introducción (Legendre, 1930: 1-12), el caso de la literatura española católica es común al resto de literaturas modernas:

> La littérature catholique au lieu d'apparaître dans la décadence de la littérature générale, inspire et soutient dès sa naissance cette littérature. Sans doute, les littératures antiques, comme toute littérature et tout art, sont nées de la religion […]. Dans les littératures modernes, le catholicisme est aux origines et il est aux sommets. Et même la où il n'apparaît pas à un examen superficiel, il est encore là, vivifiant, comme une nappe d'eau souterraine (Legendre, 1930: 2).

Esto es, la literatura católica no aparece como una manifestación marginal, limitada al origen o a un momento concreto, sino como una constante a lo largo de toda la tradición. En el caso de la literatura española, esta corriente será bastante rica y abundante (Legendre, 1930: 4), por lo que no cuesta trazar su influencia a lo largo de su historia. A lo largo de su historia, pues, Legendre (1930: 4) irá señalando las obras «vraiment littéraires et vraiment catholiques» (Legendre, 1930: 4) de la literatura española desde unas coordenadas opuestas al positivismo:

> Nous ne cèderons pas à la déplorable tendance de ceux qui, sous prétexte d'histoire ou d'explication historique, noient les grands auteurs dans une foule de médiocres, où ils se sentent, dirait-on, plus à leur aise. La cause de la littérature, comme la cause de l'art, n'est pas solidaire de l'histoire de la littérature de l'histoire de l'art […]. Tandis que l'histoire de la littérature et de l'art aboutissent trop souvent à la réhabilitation et même au culte de la médiocrité, les études historiques sur la littérature et sur l'art devraient tendre à la formation et à la confirmation d'une élite (Legendre, 1930: 4-5).

La obra se divide en dos partes. En un primer capítulo, el autor reflexiona acerca de las características generales del *génie* español. Tras esto, dedica una serie de apartados a las grandes épocas de la literatura española –época de formación, Siglo de Oro y literatura posterior–. En el progreso de esta corriente católica, Legendre (1930: 6) ve reflejada la historia de la nación española, a la sazón inmersa en una crisis moral y religiosa. Tras anunciar la estructura de la obra, Legendre (1930: 7-12) dedica el resto de la introducción a ahondar en las diferencias entre las literaturas católicas modernas y clásicas.

Así, empezando con el capítulo sobre el carácter y la historia de España (Legendre, 1930: 13-20), el autor señala que

> L'Espagne est un petit continent dont la population, mieux disposée par les conditions naturelles à la pratique de certaines vertus essentielles du christianisme qu'à celle de

> l'unité catholique, a été conduite à identifier sa cause avec celle du catholicisme; cette identification, qui n'était pas san périls pour le catholicisme, a été pour l'Espagne le ferment d'une grandeur incroyable, qui ne pouvait pas être durable sous sa forme première, mais qui est sans doute immortelle sous d'autres formes (Legendre, 1930: 13).

La identificación de España con lo católico es total, y se reafirma con cada nueva conquista del territorio español por parte de pueblos extranjeros. El catolicismo es la única fuerza capaz de vehicular la tendencia española a lo anárquico:

> Ses énergies, trop longtemps anarchisantes, mais en elles-mêmes très nobles, sont faites de vertus chrétiennes essentielles; le catholicisme a été la seule forcé morale capable de discipliner ces énergies; la décadence de l'Espagne est la suite du discrédit ou de la déformation de son catholicisme; et la renaissance actuelle est une manifestation de la restauration du catholicisme en Espagne; elle ne se poursuivra que sous l'influence vivifiante du catholicisme (Legendre, 1930: 15).

La historia espiritual de España marca, por tanto, el desarrollo de la nación. Legendre señala un elemento más que hay que tener en cuenta: el carácter español está determinado por el paisaje y las condiciones geográficas españolas[387] (Legendre, 1930: 17-18), idea que cuenta con una gran tradición, pero que Legendre (1930: 19-20) cimenta con fragmentos del *Idearium español* de Ángel Ganivet. El genio español queda definido como identificado con la causa católica y vinculado en su progresión histórica a esta. Como características secundarias encontramos las acostumbras ideas del apasionamiento español, o su tendencia a la anarquía.

Pasando a las épocas de la literatura española, Legendre (1930: 21-51) dedica el segundo capítulo de su obra a la formación de la literatura española. Para ello, hace un recorrido histórico que va desde la época romana hasta la toma de Granada (Legendre, 1930: 23-27), y un repaso por los orígenes de la lengua y el pensamiento españoles (Legendre, 1930: 28-45). A lo largo de estas dos secciones que ocupan la práctica totalidad del capítulo, el hispanista concede una especial importancia a la influencia de la cultura árabe, que nunca llegó a suplantar a la española cristiana:

[387] «Ces traits généraux de la géographie ont fortement marqué le caractère des populations ibériques; ils leur ont conféré l'esprit d'indépendance et d'anarchie; ils ont insinué en elles, pour toujours, avec une ascétisme foncier, de solides qualités de rudesse et de franchisse. Pays de haute altitude moyenne, pays de lumière où il y a plus de rocher que de boue, la Péninsule a favorisé la formation d'hommes qui, affranchis d'une basse sensualité, peu accessibles au respect humain, et dédaigneux d'inventer des difficultés doctrinales pour déguiser leurs faiblesses, se trouvèrent exceptionnellement bien préparés à recevoir la Bonne Nouvelle apportée par le Christ» (Legendre, 1930: 18).

> On peut au surplus observer que la belle civilisation islamique espagnole est une civilisation de chrétiens provisoirement islamisées.
>
> Les poètes, les savants, les mystiques, les philosophes de l'Espagne musulmane sont en effet des Espagnols et non pas des Arabes, sauf pour une très petite part. Les Arabes ne furent jamais dans le pays conquis qu'une faible minorité; même parmi les envahisseurs, les berbères, dont la civilisation était loin de valoir celles des Arabes (Legendre, 1930: 32)

El recorrido por los orígenes de la literatura española (Legendre, 1930: 45-51) comienza señalando la conjunción de una poesía juglaresca y una culta, vehiculada por el mester de clerecía (Legendre, 1930: 46). Esta situación, que es coincidente con la del resto de literaturas europeas, explica la obra de Gonzalo de Berceo, que «lui-même se considère comme un jongleur en sujets sacrés» (Legendre, 1930: 46). La oposición entre estas dos escuelas ha de ser relativizada, en opinión de Legendre, pues también en obras como *Vida de santa María Egipciaca* (Legendre, 1930: 46-47), se observa la influencia francesa que marcaría la producción juglaresca. La temática religiosa no es común entre la producción de trovadores y juglares, por lo que Legendre (Legendre, 1930: 47) apunta que las primeras manifestaciones literarias españolas no tienen un carácter marcadamente cristiano.

Tampoco la llamada Reconquista será un vector del sentimiento religioso: la literatura que esta inspira es «simplement heroïque plutôt qu'une littérature religieuse» (Legendre, 1930: 49). El *Cid* será un ejemplo de esta literatura heroica en la que lo católico ocupa un papel secundario. Tampoco el género del romance tiende hacia la expresión de temáticas religiosas. La literatura española «n'a été catholique […] que dans la mesure où il était inévitable qu'elle le fût» (Legendre, 1930: 49) hasta el Siglo de Oro. Hasta entonces, los grandes autores no tienen «rien de spécifiquement catholique» (Legendre, 1930: 50). Así, el *Libro de buen amor* (Legendre, 1930: 50), la obra más importante del siglo XIV, no es un libro edificante aunque su autor fuera parte de la Iglesia. Tampoco la *Celestina* (Legendre, 1930: 50), la más representativa del siglo siguiente, tiene un carácter católico, aunque reprenda vicios morales. La única obra que sitúa en la órbita de la moral católica es, curiosamente, el *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo, que retrata los amores de sus personajes de una forma decente (Legendre, 1930: 50). En cuanto a las *Coplas* de Manrique (Legendre, 1930: 50), aunque presentan notas cristianas, estas aparecen de forma aislada. A modo de resumen de la situación de la literatura medieval española, Legendre señala que:

> À la veille du Siècle d'Or, à une époque où les influences de la Renaissance sont bien loin de renforcer en général la tradition chrétienne du Moyen-Age, la littérature espagnole peut bien laisser deviner, sous-jacente, une puissante veine religieuse; elle peut bien avoir préparé, para la clairvoyance de son réalisme, par son goût d'héroïsme et de chevalerie, par sa science pénétrante de l'âme pécheresse, les conditions propices au développement d'une belle littérature catholique: jusque-là, en littérature, l'Espagne n'est point encore, et elle n'annonce point avec sûreté, la catholique Espagne (Legendre, 1930: 50-51).

El capítulo sobre el Siglo de Oro (Legendre, 1930: 52-119) comienza con un repaso por la historia española durante este periodo (Legendre, 1930: 52-55). Tras estas primeras páginas, Legendre (1930: 56-62) da algunas notas acerca de las características generales de la literatura del momento, y propone un canon para cada género. En la lírica (Legendre, 1930: 56), los autores centrales serán Lope de Vega, fray Luis de León, Fernando de Herrera, Góngora y Quevedo. La épica (Legendre, 1930: 56-57) no produjo obras de la misma calidad que las líricas, pero destaca las epopeyas religiosas de Lope y la *Araucana* de Ercilla. En cuanto al teatro (Legendre, 1930: 57), la lista incluye a Gil Vicente, Lope de Rueda, Guillén de Castro –«qui transmit à Corneille une étincelle sacrée» (Legendre, 1930: 57)–, Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón.

En la novela –«genre très espagnol, et que l'Espagne plus que tout autre pays a contribué à établir dans la littérature universelle» (Legendre, 1930: 57)– tiene dos grandes exponentes: la novela pastoral, en la que destaca la *Diana*; y la novela picaresca, que tiene sus antecedentes en la *Celestina*, y que a lo largo de este periodo tendrá como obras principales el *Lazarillo* y el *Buscón*. Quevedo volverá a ser señalado como el autor más importante de la literatura moralista y satírica (Legendre, 1930: 58). Otros autores destacados de este género serán Juan de Valdés y Baltasar Gracián.

La «conception chrétienne de l'histoire» (Legendre, 1930: 58) está representada por la obra de Paulo Orosio, antes de que existiera una lengua española. Los autores más importantes de este periodo serán Mariana y José de Sigüenza (Legendre, 1930: 58-59). El último género que contempla es el de la mística (Legendre, 1930: 59-60), al que más espacio dedica. Entre los autores más representativos coloca a Pedro de Alcántara, Luis de Granada, Juan de los Ángeles, santa Teresa, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. Estos tres últimos son, en opinión de Legendre (Legendre, 1930: 60), «le plus typiquement espagnols».

Legendre (Legendre, 1930: 61) apunta que no existe un antagonismo en la época áurea española entre la literatura cristiana y el resto:

> En dehors des questions de dogme, dont l'examen n'appartient qu'à un nombre limité de personnes, la plus grande liberté n'a cessé de se manifester dans la littérature espagnole. Et le pays du Chemin de Perfection est aussi celui du Lazarillo de Tormès. Nous voudrions montrer qu'il y a, dans l'Espagne du Siècle d'Or et dans sa liberté, une foncière santé catholique (Legendre, 1930: 61).

La obra que más claramente recoge esa libertad de la literatura española es el *Quijote* de Cervantes (Legendre, 1930: 62-68). Con esta obra, Legendre da comienzo a un ciclo de capítulos sobre autores concretos. En el caso de Cervantes, Legendre (1930: 63) se plantea si una obra como el *Quijote* es «d'esprit catholique, ou, au contraire, travaille-t-elle à ruiner, dans toute la mesure possible à son époque, les croyances catholiques» (Legendre, 1930: 1930). Siguiendo *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, observa que en el autor del *Quijote* está más cerca de la moral propuesta por el renacimiento, que del dogma católico. El tratamiento ambiguo de algunos temas como el honor, la justicia o la naturaleza llevan a Legendre (1930: 64-66) a plantearse la viabilidad de la hipótesis de Castro, y, con ello, el verdadero posicionamiento de Cervantes respecto del catolicismo[388]. Sin embargo, para la conclusión del capítulo se muestra convencido de que en el *Quijote* se representan las creencias religiosas de un católico típico en el siglo de Oro (Legendre, 1930: 68). En el seguimiento del sentido común y la búsqueda de la razón, el hispanista encuentra virtudes católicas. Destaca, sobre todo, la reflexión sobre la realidad que propone la novela: «Don Quichotte […] nous enseigne la critique des apparences et pose, aussi loin que possible de tout pédantisme dogmatique» (Legendre, 1930: 68). Con estos planteamientos, Cervantes abre el camino a una literatura que reflexionará acerca de «l'unique essentiel» (Legendre, 1930: 68), la de los míticos santa Teresa y san Juan.

El apartado dedicado a esta es algo más largo que el de Cervantes (Legendre, 1930: 69-84). La autora santa es considerada la mayor escritora de la literatura junto a Cervantes. La primera parte del apartado trata cuestiones biográficas de santa Teresa

[388] «Si libre d'esprit qu'il suppose son Cervantes, M. Castro est bien obligé de constater qu'il admet en quelque mesure les superstitions de son temps, et que, d'autre part, il n'est pas animé des plus purs sentiments de tolérance envers les barbaresques et envers les Juifs. Quoiqu'on ne puisse demander même aux plus grands esprits selon le monde d'être exempts de tous les défauts de leur époque, nous regrettons l'intolérance de Cervantes […]; mais nous trouverons naturel que si ce grand esprit a adopté quelques-unes des opinions contestables des catholiques de son temps, il ait adhéré avec plus de fermeté et de ferveur à leurs croyances les mieux établies et les plus indépendantes des circonstances de temps […]; si l'on pose en principe l'hypocrisie de Cervantes, cette parade est inquiétant, mais si cette hypocrisie est purement hypothétique, nous constaterons simplement que Cervantes est un bon catholique heureux de se proclamer tel» (Legendre, 1930: 67).

(Legendre, 1930: 69-73), insistiendo en su participación en la reforma de la orden del Carmelo. También dedica un espacio a listar las lecturas de la santa (Legendre, 1930: 76). Tras esto, examina las principales obras de la autora: el *Libro de su vida*, *Castillo interior* y *Camino de perfección*, a las que añade, posteriormente, las *Fundaciones* (Legendre, 1930: 77-81). Legendre incluye algunos fragmentos de la obra teresiana y comenta su estilo, que caracterizan la simplicidad y la expresión del sentimiento religioso. En su opinión, la obra de santa Teresa demuestra que:

> L'expression authentique de l'âme espagnole au temps de Philippe II et de l'Inquisition, ce n'est pas un cri de haine contre l'hérésie ni un cri d'orgueil de nation élue, ni un cri de terreur: c'est l'affirmation, brûlante, resplendissante sans cesser d'être humble, de l'amour le plus pur et le plus désintéressé (Legendre, 1930: 84).

Tras la obra de la santa, Legendre (1930: 84-96) pasa a analizar la de fray Luis de León. De este, además de su vida (Legendre, 1930: 85-90), destaca su labor de editor de las obras de santa Teresa, sus tratados de contenido religioso, moral y edificante, y su obra poética[389]. Por último, en el caso de san Juan (Legendre, 1930: 96-111), repasa su biografía deteniéndose especialmente en los episodios de colaboración con santa Teresa (Legendre, 1930: 96-106), con la que lo va comparando a lo largo de todo el apartado. Legendre (1930: 102) encuentra en él un poeta en cuya producción el seguimiento ortodoxo de la doctrina católica ha sido malinterpretado como heterodoxia, un poeta con una capacidad expresiva enorme, pero con un pensamiento mucho menos original que su compañera en la reforma de la orden, ideas que toma de la monografía de Baruzi. Su obra poética es de una calidad indiscutible, sostiene Legendre (1930 106-108) siguiendo a autores como Tomás de la Cruz o Menéndez Pelayo. Las coincidencias de estos tres autores son señaladas por Legendre (1930: 110) a propósito del tema del amor divino. Motivo central en la poesía de los tres, resumirá la aproximación de cada uno de la siguiente manera:

> Sainte Thérèse l'a conçu [el amor divino] dans un intense rayonnement de lumière; son château intérieur est taillé dans le diamant; Fray Luis l'a conçu dans une immense harmonie, qui vient de plus loin que la lumière des étoiles; saint Jean le conçoit dans l'intimité de la nuit obscure, mais par une prodigieuse révélation de sa poésie, l'intimité

[389] «Mais c'est sans doute par quelques poésies, en petit nombre, que Fray Luis a le mieux mérité de survivre dans la littérature universelle. C'est là que ce savant écrivain s'est élevé comme sainte Thérèse, et comme elle, grâce à l'inspiration, dans les religions où les résonnances du verbe humain semblent ne plus connaître de limites» (Legendre, 1930: 94).

> n'est pas conquisse et garantie par l'exiguïté d'un nid ou le rétrécissement d'un refuge (Legendre, 1930: 110).

En los poemas sobre la unión con la divinidad, Legendre (1930: 111) encuentra obras que no tienen parangón en la literatura profana.

El capítulo sobre el Siglo de Oro se cierra con un apartado dedicado al teatro edificante (Legendre, 1930: 112-119). Legendre señala que el teatro áureo fue un medio de difusión de las ideas católicas a las distintas capas de la sociedad. Desde los misterios medievales –se refiere al *misteri* de Elche (Legendre, 1930: 112)– hasta los autos de Calderón, la producción teatral de temática religiosa ha tenido desde sus inicios un gran vigor. En el Siglo de Oro, los cauces de este teatro edificante serán los «autos sacramentales, autos morales, comédies de sants, et enfin drames réligieux» (Legendre, 1930: 113). Entre los principales autores de piezas religiosas, el hispanista (Legendre, 1930: 115) coloca a Lope de Vega, Mira de Amescua, Montalbán, Tirso de Molina, Calderón y Moreto, todos ellos vinculados de alguna forma a la vida religiosa española. Legendre destaca el carácter antiluterano de este teatro, y su relación con el resto de las manifestaciones literarias católicas que ha señalado hasta ahora:

> Comme le remarque Marcel Dieulafoy, ce théâtre est antiluthérien. On pourrait dire qu'il fait vivre dans l'âme populaire les vérités à la lumière desquelles le luthéranisme s'étiole et ne peut pas prendre. En ce sens il complète ou prolonge, dans un plan plus populaire et plus temporel, l'œuvre des grands mystiques. Il a, comme il le faut dans ce plan-là, quelque chose d'une polémique, d'ailleurs supérieure, tandis que l'œuvres des mystiques est décidément au-delà des régions où la polémique s'exerce. C'est pourquoi […] ce théâtre illustre tout particulièrement les vertus de foi et d'espérance (Legendre, 1930: 116).

Tras algunos párrafos en los que destaca obras de los autores citados anteriormente[390], Legendre (1930: 118-119) concluye que lo católico se hace omnipresente en la literatura española del Siglo de Oro, sobre todo en el tratamiento de un tema: «le problème de la vraie réalité, de la réalité éternelle» (Legendre, 1930: 119).

El cuarto y último capítulo de la obra (Legendre, 1930: 120-164), el autor cubre, de manera muy superficial, el resto de la historia literaria española. Tras unas consideraciones sobre la historia de la nación en ese largo periodo que va desde el siglo

[390] *El condenado por desconfiado*, de Tirso; *Esclavo del Demonio*, de Mira de Amescua; *La devoción de la Cruz*, de Calderón (Legendre, 1930: 116-117).

XVIII hasta la actualidad[391] (Legendre, 1930: 121-127), Legendre divide la literatura española en tres periodos: desde el Siglo de Oro hasta el Romanticismo (Legendre, 1930: 129-136), el Romanticismo (Legendre, 1930: 137-142) y la literatura contemporánea (Legendre, 1930: 142-164). A propósito del primero, señala su inferioridad al Siglo de Oro y culpa de al decadencia literaria y nacional a los dirigentes Habsburgo (Legendre, 1930: 129). Siguiendo su planteamiento inicial, destaca únicamente a los autores de obras características del catolicismo español. Los grandes eruditos, sostendrá Legendre (1930: 131-133), pertenecen todos a la Iglesia: Feijoo, Masdeu, Hervás y Panduro y Flórez son autores de obras no ficcionales en las que se tratan diversas materias desde una postura alineada con los preceptos católicos. Ninguno de ellos es, no obstante, un buen literato (Legendre, 1930: 133). Entre los escritores de creación destaca a Torres Villaroel (Legendre, 1930: 133); Quintana (Legendre, 1930: 133), del que no tiene una opinión muy positiva; Alberto Lista (Legendre, 1930: 133-134), autor de una oda sobre la muerte de Jesús; Samaniego e Iriarte (Legendre, 1930: 134), que compusieron fábulas morales y edificantes; Moratín (Legendre, 1930: 134-135); y Ramón de la Cruz (Legendre, 1930: 135). Algunos de estos autores no produjeron obras de temática puramente religiosa[392], pero Legendre se mantiene fiel a un canon ya establecido para un siglo por el que no parece tener mucho interés. A modo de conclusión, el autor señala que:

> Peut-être après le Siècle d'Or espagnol et le Gran siècle français le moyen le plus facile de réveiller la curiosité du public et de faire recette était-il de tomber dans l'antichristianisme ou simplement dans l'extravagance. Sous ce rapport, il faut reconnaître que les meilleurs auteurs du XVIIIe siècle espagnol restent bien au-dessous de ceux de notre XVIIIe. Nul d'entre eux n'a eu la vogue et l'influence d'un Voltaire ou d'un Rousseau. Aujourd'hui que rien ne subsiste des idées de ces deux grands auteurs, […] il est évident que ce fut là tout bénéfice pour l'Espagne (Legendre, 1930: 136).

El periodo romántico (Legendre, 1930: 137-142) no será, tampoco, especialmente productivo en lo que a literatura religiosa se refiere. Inferior al romanticismo francés (Legendre, 1930: 137-138), el español produce obras en las que el catolicismo emerge de manera muy limitada. Es lo que ocurre con el *Diablo mundo* de Espronceda (Legendre, 1930: 138) o en el *Don Juan* de Zorrilla (Legendre, 1930: 138-139), que desarrolla el

[391] Cabe señalar que, desde su postura católica, Legendre (1930: 125-127) se muestra crítico con la dictadura de Primo de Rivera, a la que reprocha no haber sido capaz de dar solución al clima «bolchévisante» ni a la «influence yankee» (Legendre, 1930: 125).

[392] De hecho, a propósito de Quintana recoge una cita de Araujo-Costa en la que leemos «C'est sans doute une affectation chez lui de ne croire ni en l'Eglise ni en Dieu, mais il croit en l'Etat» (Legendre, 1930: 133).

tradicional tema de la justicia divina. El duque de Rivas (Legendre, 1930: 139) es mencionado sin concretar qué hay de católico en su obra. En cuanto a los autores realistas, destaca a Bretón de los Herreros (Legendre, 1930: 139), a quien tacha de superficial en la reproducción de la realidad social española del momento. Los dos grandes autores católicos serán Donoso Cortés (Legendre, 1930: 140) y el catalán Jaime Balmes (Legendre, 1930: 140-141), aunque ambos fueron escritores mediocres. Esta situación de mediocridad es resumida por Legendre de la siguiente manera:

> La médiocrités des écrivains et, par surcroît, des penseurs, n'a pas empêché le de développement d'un intermède vraiment comique dans l'histoire de la pensé espagnole, pour le compte de laquelle un certain Sanz del Río rapporta d'Allemagne un système enfin «original» celui de Krause […]. Le succès du krausisme suppose une décomposition intellectuelle déjà avancée, et il ne pouvait que contribuer à prolonger cette décomposition outre mesure. Le bon sens catholique était bien obnubilé en Espagne (Legendre, 1930: 142).

La contemporaneidad deja espacio al optimismo de Legendre (1930: 142-167), que llega a percibir un renacimiento de la literatura española (Legendre, 1930: 142). El género que mejor vehicula este nuevo impulso será la novela. Cecilia Böhl de Faber (Legendre, 1930: 143), tradicionalista y católica, será la encargada de revitalizar un género secundario hasta entonces. Sus seguidores en esta forma narrativa, se dividen en dos grupos: autores católicos, como Pereda, Palacio Valdés o Ricardo León; y los adversarios de estos, esto es, Pérez Galdós, Blasco Ibáñez, Pío Baroja y Pérez de Ayala[393] (Legendre, 1930: 143). Dedica las siguientes páginas a este grupo de autores opuestos al catolicismo, deteniéndose especialmente en Pío Baroja (Legendre, 1930: 144-147) en el que «l'anticléricalisme excède de toute évidence les limites de la réaction que peut provoquer l'excès du zèle politico-religieux, mais par surcroît, il s'extravase en anticatholicisme et en anti-christianisme» (Legendre, 1930: 147). El único de estos autores hacia el que se muestra elogiosos es Pérez de Ayala (Legendre, 1930: 147-148), del que espera aún una reconversión.

En cuanto al género dramático, menciona a los ganadores del Nobel, Echegaray y Benavente (Legendre, 1930: 148), aunque ninguno de los dos puede ser considerado

[393] «Ce serait, nous voulons le croire, faire injure à Pérez Galdós, grand et probe observateur comme Palacio Valdés, que de le considérer comme un adversaire systématique du catholicisme dans son œuvre de romancier. Mais il serait vain également de prétendre que l'œuvre du Balzac espagnol n'atténue pas chez ses lecteurs la sympathie pour les traditions catholiques de l'Espagne. L'hostilité, plus ou moins latente, au catholicisme tourne au sectarisme primaire chez un Blasco Ibáñez et chez un Pío Baroja, avec une teinte scientiste plus accusé chez ce dernier» (Legendre, 1930: 144).

católico. El teatro de los Álvarez Quintero «est au contraire parfaitement sain» (Legendre, 1930: 148), pero su superficialidad no se presta a tratar temas propiamente católicos. En este sentido, Legendre (1930: 148) considera que «ce théâtre de catholiques n'est pas un théâtre catholique» (Legendre, 1930: 148). Como poetas, destaca a Vicente Wenceslao Querol[394] (Legendre, 1930: 149), José María Gabriel y Galán[395] (Legendre, 1930: 149-150) y Antonio Machado[396] (Legendre, 1930: 150).

El apartado que dedica a los autores de estudios literarios se le dedica un espacio bastante más amplio. Por un lado, señala la crítica pura de Menéndez Pelayo[397] (Legendre, 1930: 151-152) y Menéndez Pidal[398] (Legendre, 1930: 153); y, por otro, la labor crítica de autores que también compusieron obras creativas: Valera (Legendre, 1930: 153-154), Pardo Bazán (Legendre, 1930: 154) y Unamuno (Legendre, 1930: 156-158). A propósito de este incluirá también a Ganivet (Legendre, 1930: 154-156), al que ya había mencionado en la introducción de la obra. Por último, Legendre (1930: 159-164) se detiene en la obra de dos autores que «n'ont encore toute la réputation qu'ils méritent» (Legendre, 1930: 159), pero cuya producción refleja fielmente el avance de esa vuelta a los principios católicos en la literatura española: Manuel Siruot y Juan Domínguez Berrueta. En el epílogo (Legendre, 1930: 165-167), el hispanista insiste en la vitalidad de la literatura católica española, y en que las letras españolas deben su grandeza a las ideas católicas[399]. Es por esta cercanía de la tradición literaria española a los principios católicos

[394] «Querol est vraiment un poète catholique: non pas qu'il ait composé uniquement ni même principalement des poésies religieuses. Mais l'ardeur de sa foi est partout sensible chez lui et nul n'a chanté de façon plus émouvante l'amour dans la famille chrétienne, qui fait la grande force morale de l'Espagne, et qui est ce que ce monde offre de plus semblable à l'amour divin célébré par les grands mystiques» (Legendre, 1930: 149).

[395] «Il a chanté lui aussi la famille profondément chrétienne, la familles paysanne, armature invincible de la grande nation rurale espagnole, dans ses travaux, dans ses joies et dans ses épreuves, ici-bas plus fréquentes que les joies, mais incapables de voiler la perspectives éternelle de celles-ci» (Legendre, 1930: 150).

[396] «Par la noblesse et par la sincérité de son inspiration, par la force aussi de l'affection familiale que l'on entrevoit seulement dans de discrètes préfaces, mais qui, cruellement éprouvée par la mort, est sans doute au principe de sa sereine et émouvante tristesse, cet admirable écrivain, dont l'art est si naturel et si savant, mérite d'être comparé à un Gabriel y Galán pour ce qui fait l'essentielle valeur de celui-ci, la grandeur d'âme» (Legendre, 1930: 150).

[397] «Il a pourchassé dans tous les domaines la légende anti-espagnole et anti-catholique, et il a exécuté un travail de déblaiement dont les effets salubres sont bien loin d'être épuisés» (Legendre, 1930: 151).

[398] «Nous ne sommes plus au temps où la critique exercée sans intention favorable au catholicisme était facilement démolisseuse. L'œuvre d'un Menéndez Pidal est une œuvre fortement reconstructive» (Legendre, 1930: 153).

[399] «Il apparaît, dans le cas de l'Espagne, que le catholicisme est pour une nation moderne, le principal élément de grandeur spirituelle et par dérivation de grandeur littéraire» (Legendre, 1930: 165).

por lo que «la littérature catholique nous présente aujourd'hui l'image la moins périssable d'une grande littérature» (Legendre, 1930: 167).

La historia de la literatura española de Maurice Legendre se diferencia claramente del resto de historias de nuestro corpus. La construcción de la obra sobre un criterio de selección y valoración más estrecho da lugar a una estructuración desigual y un repertorio de autores mucho más reducido. En su intento de trazar la historia de la literatura cristiana en España, Legendre sobredimensiona algunas épocas y autores, y se encuentra con el problema de gestionar un canon ampliamente asentado que no se corresponde con su idea inicial. Esto explica la inclusión de autores y obras que no cumplen con los requisitos iniciales –ser verdadera literatura y tener contenido católico–, o que, incluso, se muestran contrarios a estos, como es el caso de los novelistas anticlericales de finales del siglo XIX y principios del XX. Sorprende, asimismo, la ausencia de algunas manifestaciones literarias que podrían haber encajado con el planteamiento de Legendre: no hay mención a las versiones a lo divino de formas como la novela de caballerías o los romances, la mística se limita a un par de autores, etc. En cualquier caso, dada la extensión de la obra, la historia de Legendre puede entenderse como un intento modesto de delimitar la historia literaria española desde estas coordenadas, sirviéndose, a tal fin, de una bibliografía no tantas veces frecuentada a lo largo de nuestro corpus.

4.2.6. «Letteratura spagnuola» (1933), de Bernardo Sanvisenti y A. R. Ferrarin, en *Letterature straniere*

Casi treinta años después de su *Storia della letteratura spagnuola*, Bernardo Sanvisenti compone una segunda historia de la literatura, esta vez en colaboración con el traductor e historiador[400] Arturo Radames Ferrarin[401]. La «Letteratura spagnuola»[402] de estos dos autores (Sanvisenti y Ferrarin, 1945) aparece en una nueva colección divulgativa. Se trata de *Il libro d'oro del sapere*[403], de la editorial milanesa Vallardi, en la que se incluye en la categoría de *Letterature straniere* y comparte un mismo tomo con

[400] Es autor de una *Storia di Spagna* (Ferrarin, 1945).

[401] Un año antes de la aparición de la historia, había publicado una traducción del episodio nacional galdosiano *Gerona*. También tradujo obras de Blasco Ibáñez, Pedro Antonio de Alarcón, Mateo Alemán, Tirso de Molina o Lope de Vega. Buena parte de los poemas y fragmentos incluidos en la obra son traducciones suyas.

[402] Por disponibilidad, usamos la segunda edición del 1945.

[403] A diferencia de lo que ocurría con *Manuali Hoepli* o la *Bibblioteca del popolo*, no hemos encontrado estudios específicos sobre esta colección. Parece haberse tratado de una serie miscelánea que incluía tomos sobre materias tan diversas como zoología, educación, historia universal o historia de la literatura.

la «Letteratura francese», bastante más extensa que la que nos ocupa, de Lucio d'Ambra y Alberto Orsi.

A diferencia de su anterior trabajo, en esta nueva historia literaria Sanvisenti renuncia al aparato crítico-bibliográfico que había conseguido esbozar en su breve texto en Hoepli. En la historia de Sanvisenti y Ferrarin son escasas las referencias explícitas a otras historias o a críticos, más allá de la reproducción de algunos juicios valorativos por parte de estos. Es, sin embargo, una obra rica en fragmentos e imágenes –retratos de autores, portadas y páginas de obras, cuadros de pintores españoles, etc.–, y de una calidad, en un sentido puramente material, mucho mayor que la del primer trabajo de Sanvisenti. La obra se divide en doce capítulos que abordan ya autores concretos, ya periodos o géneros literarios; a lo que hay que sumar una breve introducción (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 207-210) y un apéndice en el que se trata la literatura hispanoamericana (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 298-309). En esta introducción, que orbita, en buena parte, alrededor de la idea de raza, los autores dan una primera valoración general acerca de la literatura española:

> La letteratura spagnuola da Gonzalo de Berceo a Ramón Gómez de la Serna è una delle più ricche e più grandi letterature mondiali, ma è anche una delle più difficili da accostarsi. Ad eccezione di uno scarso numero di opere che hanno pieno diritto di cittadinanza nella letteratura mondiale, la Spagna ha prodotto grandi opere unicamente «spagnole», *castizas*, per dirla con voce castigliana intraducibile, che solo gli spagnoli possono intendere ed amare.
>
> Per questa sua particolarità la letteratura spagnola non è, come per esempio la nostra e la francese, una di quelle letterature cha vanno incontro allo straniero che le accosta. Alla letteratura spagnola bisogna andare incontro spogliandosi di ogni pregiudizio nazionale e, attraverso la dottrina e l'amore cercar di diventare, per quanto ad uno straniero è possibile, spagnolo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 209).

El primer capítulo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 210-214) está dedicado a las primeras manifestaciones de la literatura española, principalmente la épica y el teatro. Sanvisenti y Ferrarin datan el *Misterio de los Reyes Magos* en torno a 1120 e incluyen un fragmento de la obra (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 211-212). En cuanto a la épica, la primera y mayor obra es el *Poema del Cid*, cuyos argumento, estilo y forma se abordan someramente (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 212-213). También se mencionan otras obras anónimas: el *Libro de Apolonio*, *Vida de santa María Egipciaca* y el *Libre dels tres Reys*

d'Orient y la *Razón feita de amor*[404] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 213-214). En el siguiente apartado, los autores cubren el periodo que va desde el siglo XIII hasta el XV (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 214-219). En este apartado, como ocurrirá en muchos de los siguientes, el discurso adopta la forma de una sucesión de autores y obras sin solución de continuidad[405]. La lista de autores y obras de este apartado incluye, en orden cronológico, a Gonzalo de Berceo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 214-215), Alfonso X (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 215-216), el *Poema de Yuçuf* (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 216), Juan Manuel (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 216-217), el arcipreste de Hita[406] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 217-218) y Pero López de Ayala (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 218-219). Este apartado, bastante superficial, concluye con una jerarquización de las obras abordadas:

> Il secolo XIV nel *Conde Lucanor* nel *Libro de Buen Amor* e nel *Rimado de Palacio* ha i suoi tre capolavori: ma il primo e l'ultimo sono la fedele espressione letteraria delle classi dominanti, il *Libro de Buen Amor*, scritto da un membro del clero, è invece la felice, la geniale espressione dell'anima della borghesia spagnuola che si va lentamente delineando (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 219).

El tercer capítulo está dedicado al siglo XV (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 219-230). Su gran extensión es debida, en buena parte, a la gran cantidad de fragmentos de poemas que se incluyen. La lírica, de la que los autores tienen una opinión bastante negativa[407] ocupa buena parte del apartado. Así, tras un repaso por las literaturas que

[404] «Delle due opere sopra citate la più importante è senza subbio la *Razón feita de amor*, il primo esempio di poesia lirica nella letteratura castigliana. *La Razón*, vero e proprio contrasto amoroso, risente molto dei modelli provenzali e gagliego portoghesi, ma, a detta di molti, è col *Poema del Cid* l'opera d'arte più perfetta della nascente letteratura castigliana» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 214),

[405] O con elementos ajenos al discurso histórico-literario. Por ejemplo, para pasar del espacio dedicado a Berceo al que se le da a Alfonso X apuntan «Gonzalo de Berceo morì come abbiamo detto con molta probabilità nel 1246; otto anni dopo saliva sui troni di Castiglia e di León unificati dal padre Ferdinando III, Alfonso, decimo del suo nome, più noto coll'appellativo di Alfonso *el Sabio*» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 215).

[406] «Delle opere inspirate a questa concezione didascalico-enciclopedica due sole si salvano da questi difetti e assurgono a grande importanza letteraria e sono, tenuto conto della distanza che può separare l'opera di uno che è tra i più grandi geni dell'umanità da quello che pure possedendo una mente geniale, ha conoscenze ed aspirazioni limitate, la *Divina Commedia* e il *Libro de Buen Amor*. Il poema del nostro grande poeta racchiude organato genialmente tutto il medioevo europeo, l'opera dell'Arciprete di Hita chiude il medioevo spagnolo» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 217).

[407] «La letteratura castigliana manca in modo assoluto di poesia lirica. Il fatto non deve destare meraviglia, perché anche a confessione di spagnoli cui lo sciovinismo non fa verlo, la poesia lirica è in Ispaga pianta d'importazione, sì che a parte l'eccezione –enorme eccezione– di Góngora, la Spagna non ha mai avuto un poeta lirico degno di stare a pari dei grandi lirici antichi e moderni dei vari popoli di Europa» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 219).

influencian la producción poética del momento –galaicoportuguesa, provenzal y catalana–, se detienen en los tres principales autores del siglo: Enrique de Villena (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 220-221), a propósito del que se traen a colación los cancioneros; el marqués de Santillana (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 221-222) y Juan de Mena (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 222). El apartado continúa con los autores de prosa histórica –Fernán Pérez de Guzmán, Ruy González de Clavijo– y las coplas (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 222). Este último género da pie a los autores a introducir a Jorge Manrique (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 223).

Tras estos, los autores pasan a abordar la forma a la que más espacio dedican: el romance (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 223-228), que catalogan como «piccola epica» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 223). Los autores proponen una división temática –ciclo del Cid, ciclo del Bernardo del Carpio, ciclo de Rodrigo Goto, tema carolingio, ciclo bretón, ciclo de Fernán González, ciclo de los infantes de Lara, tema morisco y romances históricos–, y recogen media docena de ejemplos, la mayoría traducidos por Ferrarin. El repaso por el siglo XV acaba con unas páginas dedicadas a la novela de caballerías (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 228-229) y la *Celestina* (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 229-230), que preconfigura la novela picaresca. Los autores colocan esta obra, el *Quijote* y la producción de santa Teresa como los principales hitos de la literatura española:

> Nel grande quadro della letteratura spagnola, tre figure diverse staccano, spiccano su tutte le altre. La Celestina, Santa Teresa e Don Chisciotte.
>
> La Celestina, che è per eccellenza il libro degli uomini che vogliono restare uomini, Santa Teresa che ha scritto il libro di Dio, e Don Chisciotte che è il libro di uno scettico che ride e piange sull'impossibilità per gli uomini di salire a Dio.
>
> La Celestina è in terra, Santa Teresa è in cielo: unico compromesso in una letteratura che non conosce compromessi, Cervantes è a mezza strada tra la terra e il cielo. E questo forse è il motivo per cui di tutti i grandi scrittori spagnoli, l'unico che sia interamente capito fuori di Spagna è Cervantes (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 230).

Aunque tenga por título «umanisti e mistici», el cuarto capítulo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 231-240) es, en realidad, un apartado en el que se aborda la práctica totalidad de XVI. Al principio los autores dan cuenta del avance de un humanismo italianizante en España de la mano de autores como Antonio de Nebrija o Benedetto Gareth (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 231). El influjo italiano se hace ostensible en la lírica de Boscán y Garcilaso (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 232-233), introductores del modelo de versificación que seguirían otros autores como Diego Hurtado de Mendoza, y al que se opondría Cristóbal de Castillejo. Los autores apuntan que «l'estensione presa

dall'italianismo fu tale e tanta che nel suo censo si formarono varie correnti che presero per lo più il nome dalle città da cui partirono» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 233). Se trata de la escuela de Salamanca, a cuya cabeza colocan a fray Luis de León (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 233-234), y a la que pertenecen también Francisco de la Torre[408] y Francisco de Figueroa (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 234-235); y de la escuela de Sevilla, en la que destaca únicamente Fernando de Herrera, «quello che i critici spagnoli reputano il più grande lirico del cinquecento» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 235) y que prefigura a Góngora.

La influencia de la literatura italiana se hace ver también en la épica del periodo, en obras de Barahona de Soto, Juan Rufo y Ercilla (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 235). En relación con la *Araucana*, los autores destacan las historias dedicadas a la colonización de América (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 236). Este será también el momento de fundación del género picaresco, cuyo «capostipite» es el *Lazarillo de Tormes* (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 236). Los autores también destacan la obra de Juan de Valdés, cuyo estilo alaban como la «più perfetta prosa spagnola che mai sia stata scritta» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 236).

Tras estos apartados breves y apresurados, los autores dedican un espacio considerable a la mística (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 237-239). A propósito de esta, Sanvisenti y Ferrarin señalan que:

> Nel romanzo picaresco come nel *Libro de Buen Amor* en ella *Celestina* abbiamo la sintesi letterario di un lato saliente dell'anima del popolo spagnolo: il realismo crudo, feroce, cinico e persino stercorario.
>
> Nella poesia coltivata, d'origine classica e italiana abbiano il riflesso di una sovrastruttura intellettuale che non intacca mai il fondo dell'anima nazionale; nella opera dei grandi mistici spagnoli vediamo invece l'altro rovescio dell'anima spagnola: la cieca esaltata dedizione alla divinità, l'annichilimento della propria personalità in quella del grande Essere Supremo.
>
> Realismo e misticismo sono i due opposti poli dell'anima spagnola. È facile vedere in queste due tendenze che s'accompagnano passo per passo nel corso della letteratura spagnola il riflesso delle sue grandi scuole letterarie: la scuola dell'esperienza (in censo lato il classicismo) e quella della natura dell'istinto (in seno lato il romanticismo) (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 237).

[408] «Qualcuno invece sostiene addirittura l'inesistenza di un Francisco de la Torre ed attribuisce le sue poesie allo stesso Quevedo. Che il personaggio di Francisco de la Torre sia abbastanza misterioso, nessuno lo può negare, ma questo non autorizza ad assimilare la sua poesia a quella di Quevedo, diversissima» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 234).

La mística será, por tanto, una primera muestra del romanticismo español. Entre sus autores, se destaca especialmente a santa Teresa (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 237-238) y a san Juan (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 238-239). La lista de autores incluye, asimismo, a Luis de Granada, Pedro Malón de Chaide, Juan de los Ángeles, Diego de Estella y Benito Arias Montano (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 239). Este capítulo dedicado al siglo XVI se cierra señalando la relevancia internacional adquirida por la literatura española del momento, de lo que es señal el repertorio de autores que escriben en esta lengua sin ser españoles: Sá de Miranda, Gil Vicente, Camoens, y Jorge de Montemayor, quien, con su *Diana*, daría inicio al género pastoril en España (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 239-240).

El quinto capítulo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 240-248) está dedicado por entero a Miguel de Cervantes. Los autores incluyen una nota biográfica del escritor (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 240-244) en la que van insertando sus obras menores a excepción del teatro, deteniéndose especialmente en las *Novelas ejemplares*[409]. El resto del apartado está dedicado al *Quijote* (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 246-248). A este capítulo, le sigue uno dedicado al teatro y Lope de Vega (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 248-258). Los autores trazan aquí una historia del teatro español, género desatendido desde el primer capítulo. Así, en su recorrido, atienden a los principales autores desde el siglo XV –Gómez Manrique, Juan del Encina, Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueda y Juan de Timoneda– (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 248-251) antes de llegar a la figura de Lope de Vega (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 251-258). Tras dar cuenta de su obra no dramática –*La Dragontea*, *La Gatomaquia*, *La hermosura de Angélica*, sus poemas, etc.–, los autores se centran en su producción teatral. Para ello, en lugar de incluir una clasificación de las obras de Lope, los autores se centran en el análisis de una comedia en concreto, a saber, *La estrella de Sevilla*[410], de la que dan un resumen del argumento y un análisis formal detallado (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 253-257). Tras el análisis de la pieza, los autores listan una veintena de obras –*El castigo sin venganza*, *El alcalde de Zalamea*, *El acero de Madrid*, entre otras– que destacan como las más significativas. El capítulo se cierra con una valoración muy positiva del autor:

[409] «Il realismo del prete di Hita, quello della *Celestina*, il crudo, il violento realismo spagnolo, un'ironia profonda, scarnificante, con contenuto morale di primissimo ordine, sono gli elementi essenziali costituivi delle migliori *Novelle esemplari*» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 244).

[410] La selección de esta obra es préstamo de Fitzmaurice-Kelly (1898: 262-263), aunque este se limita a dar cuenta del argumento de la misma.

> Per concludere, la *vis dramatica* di Lope de Vega è meno immediata, meno pura di quella di Shakespeare, ma indubbiamente il fecondissimo drammaturgo madrileno è sullo stesso piano glorioso del grande Guglielmo.
>
> E se il suo teatro non ebbe fuori di Spagna i successi diretti del teatro shakesperiano, ebbe però la ventura di fornire soggetti e spunti a quasi tutti i drammaturghi europei del sei del sette e dell'Ottocento.
>
> Il che dimostra che se è difficile capire la grandezza di quello che i contemporanei chiamarono la *Fenice degli Ingegni* è invece abbastanza facile intravvederla, intuirla (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 258).

Usando la terminología de Fitzmaurice-Kelly (1898: 211-274), los autores dan el título de «l'epoca di Lope de Vega» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 258-265) al primer apartado de los que cubren el siglo XVII. En este, se incluye la continuación de la novela picaresca (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 258-259), que tiene en Mateo Alemán, Francisco López de Úbeda y Vicente Espinel a sus mayores cultivadores. Tras hablar brevemente de la obra histórica de Juan de Mariana (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 259-260) y la producción del Inca Garcilaso de la Vega (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 260), los autores se centran en la obra de los hermanos Argensola (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 260-261) y Bernardo de Balbuena (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 261), en quien ve aspectos comunes con Góngora, a quien estará dedicado el resto del capítulo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 261-265). Sanvisenti y Ferrarin reproducen la división de la producción gongorina en una etapa popular y otra culta, y reivindican la figura del poeta:

> La sorte di Góngora è stranissima. La posterità è andata gradatamente spostando il giudizio su di lui fino a capovolgerlo totalmente.
>
> I suoi contemporanei ebbero subito netta la sensazione delle sue due maniere e trovarono Góngora grande nella prima, vedendo nella seconda una brutta degenerazione della prima, si non addirittura l'effetto di una grave affezione demenziale.
>
> La posterità, molto tardi, a cominciare dalla fine del secolo scorso, cominciò a preferirlo nella seconda maniera […].
>
> Góngora oggi che la sua ora è finalmente arrivata, lo si può dire senza tema di essere presi per dei visionari esaltati, è il più grande lirico della letteratura castigliana.
>
> La sua opera che ha sfidato l'oblio dei secoli e lo scherno di chi non la sapeva capire, appare oggi un blocco immenso, un immenso poliedro che manda luci sfavillanti dalle sue faccette multicolori (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 264-265).

En el siguiente capítulo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 265-68), y apartándolo de la figura de Góngora, los autores abordan la cuestión del culteranismo[411] (Sanvisenti y

[411] «Quando si parla di seicento spagnolo troppo spesso si è portati a confondere i due termini di cultismo e di gongorismo. Ora invece il cultismo è una tendenza che si sarebbe sviluppata in Ispagna anche prescindendo della personalità di Góngora, l'aspetto spagnolo della degenerazione del gusto artistico

Ferrarin, 1945: 265), que pronto tendría respuesta por parte de autores como Jáuregui, Villegas y Francisco de Rioja (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 265-266). Las dos figura principales de esta corriente que se opone a la lírica culta son Francisco de Quevedo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 266-267), del que solo se destaca el *Buscón*; y Baltasar Gracián (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 267-268), muy apreciado por filósofos como Nietzsche o Schopenhauer. El repaso por el siglo XVII se completa con un último capítulo dedicado al teatro áureo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 268-273). Los autores hablan primero de los dramaturgos influidos por Lope de Vega: Guillén de Castro (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 268), Luis Vélez de Guevara (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 268-269) y, el más relevante de ellos, Tirso de Molina (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 269). Tras mencionar a Mira de Amescua y Ruiz de Alarcón (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 269-270), los autores se centran en la producción de Calderón (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 270-273), al que consideran inferior a Lope, Tirso y Ruiz de Alarcón. Al igual que ocurría con Lope y *La estrella de Sevilla*, los autores se concentran en analizar *La vida es sueño* (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 270-273) para valorar la dramaturgia calderoniana. Sanvisenti y Ferrarin (1945: 273) sostienen que con Calderón y sus seguidores –Rojas Zorrilla, Moreto y Antonio de Solís– el gran teatro español llega a su fin.

El capítulo dedicado al siglo XVIII (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 274-277) es el más breve de la obra. Comienza apuntando que, tras la guerra de Sucesión, España «diventa letterariamente una provincia francese» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 274). El capítulo se limita a destacar a algunos autores de la época: Luzán (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 274), cuya obra se pone en relación con la de Muratori; los eruditos José de Hervás, Feijoo y Sarmiento (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 275); Francisco José de Isla (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 275), recordado por *Fray Gerundio* y sus traducciones de Lesage; Nicolás Fernández de Moratín (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 275); José Cadalso (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 275-276), imitador de Montesquieu; los fabulistas Samaniego e Iriarte (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 276), a los que se reduce a seguidores de Lafontaine; los poetas Jovellanos y Meléndez Valdés (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 276-277); y, por último, los dramaturgos Ramón de la Cruz y, sobre todo, Leandro

comune a tutto il resto di Europa […], per gongorismo invece bisogna intendere una complicazione, una eccezione particolare del cultismo. Góngora è indubbiamente un *culto* ma è anche e soprattutto Góngora: ha cioè una poetica tutta sua particolare una poetica che anticipa grandemente sull'avvenire e che i contemporanei, si che ammirino sia che disprezzino il poeta di Cordova, non possono capire. Di qua la confusione» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 265).

Fernández de Moratín (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 277), «l'unico degli uomini di teatro spagnolo che Fiorito fuori dell'epoca d'oro del teatro sia degno di stare accanto ai grandi drammaturghi». A partir de este capítulo, la obra adquiere este ritmo apresurado, con menos espacio para consideraciones generales y más centrado en autores y su producción; pero sin llegar al exceso de este apartado en el que se trata a una docena de autores en poco más de tres páginas.

Así, el undécimo capítulo, que tiene por título «Il Romanticismo» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 277-283), pero que cubre, en realidad, todo el siglo XIX, deja a un lado, al menos de forma explícita, el criterio genérico que veníamos encontrado en la obra, y se compone de una serie de apartados dedicados a autores. El capítulo comienza retomando ideas acerca de la naturaleza romántica de la literatura española que ya habían sido expuestas a propósito de la mística:

> Abbiamo già visto in vari punti di questa breve trattazione come la Spagna sia sempre stata fondamentalmente romantica, per questo motivo il romanticismo non dà che poco o addirittura nulla alla letteratura spagnola, il romanticismo efficace e di marca nordica: inglese e germanica, e pare proprio che le nebbie del Nord non fossero destinate a conferire alla letteratura spagnola.
>
> Il romanticismo è nella romantica Spagna un inutile doppione e per conseguenza merce di cattiva importazione, che lega la Spagna, già aggiogata al carro della Francia, anche a quello della Germania e dell'Inghilterra (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278).

Los primeros autores en ser mencionados son los aún clasicistas Mnuel José Quintana y Nicasio Gallego (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278). A partir de ahí, Sanvisenti y Ferrarin se detienen las obras de Martínez de la Rosa (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278), el duque de Rivas[412] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278), Alberto Lista (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278) y Espronceda (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278-280), a propósito del que se introduce la diferencia entre romanticismo solar y romanticismo lunar[413]. Este

[412] El espacio que dedican a este autor es paradigmático en lo que al ritmo que la historia adopta se refiere: «La consuetudine della poesia francese ed inglese converti al romanticismo anche il Duca de Rivas (1791-1865). Le sue opere più conosciute sono *Le ode al faro di Malta*, il poema che s'intitola *El moro expósito*, e *Don Álvaro o la fuerza del sino*, dramma che ebbe ai suoi tempi una grande popolarità e che doveva fornire il libretto alla *Forza del destino* di Verdi» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 278).

[413] «Per romanticismo lunare si può intendere il romanticismo elegiaco contemplativo venuto soprattutto dall'Inghilterra colle *Notti* di Young, col *Cimitero campestre* si Gray, poesia fatta di silenzio, di tristezza, di mistero, di toni smorzati; il romanticismo solare, anche quando è profondamente pessimista, si riveste di forme smaglianti, sfarzose: il romanticismo lunare è per lo più cattolico, il romanticismo solare è pagano: il poeta si compiace di mettersi sotto il patronato di Febo-Sole, e spesso con Febo-Sole, nella sua significazione mitologica ama identificarsi. Con Byron che gli è modello non solo della poesia, ma anche della vita, Espronceda è di questi ultimi» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 279).

último, Zorrilla y Gustavo Adolfo Bécquer (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 280) serán considerados los dos mayores poetas de la época. El repaso continúa con la obra de Wenceslao Querol, Joaquín María Bartrina, Ramón de Campoamor y Gaspar Núñez de Arce (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 281-282). El capítulo continúa con los novelistas, de los que los autores tienen una mala opinión[414]. Sanvisenti y Ferrarin destacan, en primer lugar, a Cecilia Böhl de Faber y Pedro Antonio de Alarcón (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 282). Tras mencionar a Donoso Cortés y Castelar, se centran en los autores de segunda mitad de siglo: Valera (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 282-283), Pereda (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283), Pérez Galdós (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283), Clarín (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283) y Emilia Pardo Bazán (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283).

El último capítulo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 284-297) está dedicado a la literatura española última. Los dos primeros autores incluidos en este apartado son Palacio Valdés y Blasco Ibáñez (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 284-285), cuya fama se compara con la de Cervantes[415]. De estos autores, pasan a la generación del 98 (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 285-289), cuyo novelista por excelencia es Pio Baroja (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 285-286). La lista de autores de este grupo incluye a Salaverría (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 286), Unamuno (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 286-287), Azorín[416] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 287-288), Valle-Inclán[417] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 288-289), Antonio Machado (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 289) y Manuel Machado (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 289). Aunque los autores no dan por finalizada la generación en ningún momento de manera explícita, parece que no incluyen en esta a Emilio Carrère (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 289-291), del que traducen un poema –«La musa del arroyo»–, ni al resto de poetas que mencionan –Gabriel y Galán, Mauricio Bacarisse, Cristóbal de Castro, Enrique Díez-Canedo, Eugenio d'Ors o Villaespesa, entre otros– (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 291-292). El último poeta al que se menciona es Juan Ramón

[414] «Il romanzo spagnolo del periodo romantico brilla solo per la sua mediocrità» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 282).

[415] «Dopo Cervantes, Vicente Blasco Ibáñez, è stato ed è lo scrittore spagnolo più conosciuto nel mondo, che per il momento la sua fama non accenna a declinare. Per anni ed anni, da Boston a Yokoama, da Calcutta a Helsingfors, Blasco Ibáñez è stato l'uomo che riassumeva in sé non solo la patria, ma anche tutto il mondo ispano-americano» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 284).

[416] «Il 98 senza Unamuno e senza Azorín sarebbe inconcepibile, ma mentre l'opera dello scrittore basco male si presta a definizioni e a riduzioni ad unico fattore, quello di Azorín è invece conseguente sino alla fine» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 287).

[417] Los autores hablan de una escuela valleinclanesca en la que incluyen a Rafael López de Haro, Alberto Insúa y Joaquín Belda; y, un poco más alejados que estos, a Antonio de Hoyos y José Francés (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 289).

Jiménez (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 292), del que se destacan sobre todo sus haikus, de los que Ferrarin traduce una muestra. Tras mencionar a Marquina y otros dramaturgos –Valle Inclán, aunque apuntan que es más conocido en su faceta de novelista; los Álvarez Quintero, Benavente y Jacinto Grau– (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 293), los autores se detienen en Ortega y Gasset (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 293), en quien observan un nuevo intento de europeizar la literatura española:

> Fondando la sua *Revista de Occidente*, José Ortega Gasset (1883) si proponeva scopi identici a quelli che si proponeva qualche tempro prima l'Italiana *Voce*: europeizzare la letteratura spagnola.
>
> È il terzo tempo di una vecchia aspirazione. Il primo tempo si chiama Luzán e mira ad una europeizzazione della rettorica; il secondo tempo si chiama '98 e misurò una vaga europeizzazione politica e sociale; il terzo tempo si chiama Ortega y Gasset e mira ad europeizzare il pensiero spagnuolo, o meglio, a creare col contatto delle correnti europee di pensiero, un pensiero spagnolo (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 293).

Entre los ensayistas, Sanvisenti y Ferrarin (1945: 294) incluyen asimismo a Eugenio d'Ors, al que ya había contado entre los poetas, y a Ramiro de Maeztu. También dan cuenta de la producción crítica de autores como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal y Milá y Fontanals (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 294).

La obra concluye señalando a los autores más relevantes de cada género de la nueva generación literaria española. El primero de ellos es el inclasificable Ramón Gómez de la Serna, «che è oggi l'esponente massimo della letteratura spagnola del mondo» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 294-295). En narrativa, el autor más destacado es Pérez de Ayala (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 295-296), aunque se menciona también a Wenceslao Fernández Flórez, Concha Espina o Gabriel Miró. El repertorio de poetas es más amplio, pues en él tienen cabida el grupo de poetas que admiran a Góngora –Alberti, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, José María Souvirou, Rogelio Buendía, Rafael Laffón, Vicente Aleixandre– (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 296) y los que se mantienen en la línea del futurismo inaugurada por Gómez de la Serna, a saber, Guillermo de Torre y Giménez Caballero (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 296-297).

La historia de Sanvisenti y Ferrarin vuelve, así, a un modelo de texto que se dirige más al curioso que al lector especializado en literatura española. La desaparición del aparato crítico, que ya hemos señalado antes, supone la pérdida de la trazabilidad de las ideas de los autores, y de los textos base a los que se han de dirigir los lectores. La única obra que se cita con frecuencia, aunque nunca de una forma académica, es la historia de Fitzmaurice-Kelly (1898), de la que ya bebía la primera historia de Sanvisenti. Respecto

de este primer trabajo, los cambios son muy limitados y van dirigidos, en su mayoría, a una simplificación del discurso –mediante, por ejemplo, la exclusión de autores como Mesonero Romanos–. El apartado final sobre literatura contemporánea es interesante, aunque algunos aspectos –la ausencia de García Lorca, por ejemplo– dan cuenta de su poco alcance. Así las cosas, y conociendo los trabajos de Sanvisenti, cabe preguntarse cuál fue la contribución de A. R. Ferrarin a este texto, y si esta va más allá de las traducciones de fragmentos. Al fin y al cabo, es un autor al que no se le conocen trabajos dedicados a la literatura española más allá de esta historia literaria, por lo demás poco recordada.

4.2.7. *Storia della letteratura spagnola* (1941), de Gabriele Finardi

Gabriele Finardi publica en 1941 una *Storia della letteratura spagnola* prácticamente olvidada en la actualidad. El autor, del que no conocemos ningún otro trabajo con temática hispana, es obviado por Meregalli (1990: 33) en su repaso por la historiografía literaria del hispanismo italiano, aunque Blarzino (2016: 313-314) sí lo incluye en su repaso de obras historiográficas de los años 40. Este olvido puede deberse a que la obra apareció el mismo año que la de Carlo Boselli y Cesco Vian, que se convirtió en manual de referencia y tuvo gran popularidad.

El texto de Finardi, por lo demás, no reviste características que justifiquen una mayor atención a la obra: se publica en una editorial pequeña –Fratelli Pozzoni–, de la mano de un autor desconocido a la sazón, sin vinculación conocida con alguna institución de enseñanza o centro de difusión de un hispanismo ya bastante institucionalizado. La obra se concibe como un libro con carácter divulgativo, como «una guida succinta, ma abbastanza completa» (Finardi, 1941: 5). En su bibliografía solo se incluyen otras historias literarias[418], a excepción de un *Resumen histórico de la civilización española* de Elena Emmanuele (1931). Su historia de referencia parece ser la de Hurtado y Palencia, a la que hace alusión en algunos momentos del texto. Como ocurre con estos autores, la obra de Finardi ha de ser entendida a la luz de un positivismo que prima el dato sobre la narración. En el caso del italiano, esta metodología llega al extremo que sus apartados estén constituidos por pequeños apartados dedicados a autores u obras, sin ningún elemento que sirva de conexión entre ellos. Así, por ejemplo, hablando de prosistas del

[418] Finardi (1941: 7) incluye las historias de Hurtado y González Palencia, Fitzmaurice-Kelly, Romera Navarro, Mérimée, Sanvisenti, Mejía y Rogerio-Sánchez.

siglo XVIII, se suceden, sin ninguna solución de continuidad, apartados como los siguientes:

> Gregorio Mayans (1699-1781)
>
> Scrisse un'opera, *Retórica*, d'indole critica; rappresenta un vero progresso nel giudizio delle opere classiche spagnole, a tal punto che molti dei suoi giudizi sono giudicati esatti anche oggi. Ci lasciò inoltre una *Vida de Cervantes* che si può considerare la prima opera fondamentale sul grande romanziere spagnolo.
>
> Francisco Berganza y Arce
>
> Scrisse le *Antigüedades de España* (antichitá di Spagna) rese in modo moderno (Finardi, 1941: 273)

Esta disposición entrecortada de los autores es acompañada, además, por una estructura interna bastante desordenada, en la que abundan las repeticiones de autores o géneros. Así ocurre, por ejemplo, en el capítulo dedicado al siglo XIV, en el que un primer apartado llamado «Opere in poesia» (Finardi, 1941: 27-28), en el que solo incluye al arcipreste de Hita, es sucedido por otro que lleva por título «Opere in prosa» (Finardi, 1941: 29-33), en el que se engloba la obra poética de López de Ayala. Tras estos dos apartados, Finardi aborda formas en verso como los cancioneros o los romances.

La obra se divide en seis secciones: «Origini della letteratura» (Finardi, 1941: 9-26), siglos XIV y XV (Finardi, 1941: 27-67), siglos XVI y XVII –«Epoca Classica»– (Finardi, 1941: 68-264), siglo XVIII (Finardi, 1941: 265-306), siglo XIX (Finardi, 1941: 307-446), y siglo XX (Finardi, 1941: 447-537).

El primero de ellos (Finardi, 1941: 9-26) comienza con un apartado dedicado a la épica, en la que Finardi (1941: 10) suscribe la teoría de la influencia gótica. Se menciona la literatura aljamiada (Finardi, 1941: 10) y los autores hispanorromanos (Finardi, 1941: 10-11). A estas consideraciones iniciales les siguen apartados dedicados a obras en el que se da cuenta del contenido y algún rasgo formal de estas. Así ocurre con el *Cid*[419] (Finardi, 1941: 11-13), el poema de *Los siete infantes de Lara* (Finardi, 1941: 13-14) y el *Poema de Fernán González* (Finardi, 1941: 14). En este momento de la obra aún encontramos consideraciones generales sobre géneros o escuelas, como la que dedica a la poesía lírica medieval (Finardi, 1941: 15-16), en la que se trata la influencia de juglares y la aparición del mester de clerecía. Tras esto pasa a hablar del *Libro de Alexandre* (Finardi, 1941: 16), el *Libro de Apolonio* (Finardi, 1941: 17) y la producción de Gonzalo de Berceo (Finardi,

[419] «Al fondo storico del poema, che dimostra una rara aderenza alla realtà, per ciò che si riferisce alla storia e la geografia si deve aggiungere l'elemento leggendario […]. La descrizione degli ambienti, delle consuetudini di vita, usi e costumi rispondi alla realtà» (Finardi, 1941: 13).

1941: 18-19). El repaso por la lírica medieval se cierra con un apartado, «Caratteristiche della lirica primitiva» (Finardi, 1941: 19-21), en el que habla de la poesía galaicoportuguesa y los cancioneros del momento. Este primer capítulo se cierra con apartados dedicados a Alfonso X (Finardi, 1941: 21-24), el *Libro del caballero Zifar* (Finardi, 1941: 24-26) y la *Razón de Amor* (Finardi, 1941: 26).

El siguiente capítulo, en el que trata los siglos XIV y XV, comienza con apartados dedicados al *Libro de buen amor* (Finardi, 1941: 27-28), Pero López de Ayala (Finardi, 1941: 29-30 y 31-32) y Juan Manuel (Finardi, 1941: 30-31). Tras destacar algunas características comunes[420] a la prosa y la poesía castellanas (Finardi, 1941: 32-33). Pasa entonces a tratar el *Cancionero de Baena* (Finardi, 1941: 33-35), *de Stúñiga* (Finardi, 1941: 35) y el *General* (Finardi, 1941: 36); y, de ahí, a los romances (Finardi, 1941:36-38), que divide en histórico-legendarios, fronterizos y novelescos. El canon de autores del XIV se completa con los apartados dedicados al marqués de Santillana (Finardi, 1941: 38-41), Gómez Manrique (Finardi, 1941: 41-42) Jorge Manrique (Finardi, 1941: 42-43) y Rodrigo Cota (Finardi, 1941: 43-45). Será en el apartado que dedica a este último cuando el italiano apunte que:

> Il secolo XV e la prima parte del XVI costituiscono un'epoca caratteristica, chiamata comunemente di transizione. Il Rinascimento spagnolo, dovuto in gran parte alla nuova felice posizione raggiunta dalla Spagna per la scoperta dell'America (1492), la introduzione della stampa (1472), la nuova via scoperta per raggiungere l'Asia doppiando il Capo di Buona Speranza (1498) unitamente agli studi del Rinascimento italiano ed il rinnovato amore per le lettere, l'arte e l'architettura classica, caratterizzano questo periodo en influirono assai, come abbiamo visto, sugli autori citati qui sopra (Finardi, 1941: 44).

Con el título de «La novella» (Finardi, 1941: 45-47), el autor vuelve a los géneros en prosa, deteniéndose sobre todo en el *Amadís de Gaula*. La *Celestina* (Finardi, 1941: 47-49) es catalogada como novela dramática. El último apartado por las actualizaciones medievales de este género tiene como objeto la novela dramática (Finardi, 1941: 50-52), con obras como la *Cárcel de Amor* o *El siervo libre de amor*. Finardi (1941: 52-56) dedica las siguientes páginas a la prosa histórica de autores como Fernando Pérez de Guzmán, Alfonso Fernández de Palencia o Fernando del Pulgar. En la prosa didáctica (Finardi, 1941: 56-58) destacan el arcipreste de Talavera –que no cuenta con un apartado propio–, Alfonso de la Torre y Enrique de Villena. El capítulo se cierra con un apartado sobre la

[420] Aunque le da ese título al apartado, solo habla de la «gravedad castellana» (Finardi, 1941: 32).

«Nascita del teatro spagnolo» (Finardi, 1941: 59-67), en el que se mencionan las primeras manifestaciones –*Auto de los Reyes Magos*, *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*– y se analiza la producción de los principales autores del momento: Juan del Encina (Finardi, 1941: 60-62), Gil Vicente (Finardi, 1941: 62-63), Lucas Fernández (Finardi, 1941: 64) y Bartolomé Torres Naharro (Finardi, 1941: 64-67).

El siguiente capítulo, que cubre los siglos XVI y XVII, comienza con unas consideraciones generales sobre el siglo XVI en el plano político, cultural y artístico (Finardi, 1941: 68-72). El repaso histórico comienza con la lírica, en la que destacan Boscán (Finardi, 1941: 73-74), Garcilaso de la Vega (Finardi, 1941: 74-78), Cristóbal de Castillejo (Finardi, 1941: 78-81), Diego Hurtado de Mendoza (Finardi, 1941: 81-82), Baltasar de Alcázar (Finardi, 1941: 82) y Francisco de Figueroa (Finardi, 1941: 82-83). Tras estos autores, pasa a la mística, que divide en poesía y prosa. El místico fue un género muy popular en el periodo, por lo que «sono pochi i poeti che, pur dedicandosi ad altro genere di poesia, non abbiano lasciato qualche composizione d'indole mistica» (Finardi, 1941: 84). Los principales poetas son fray Luis de León (Finardi, 1941: 84-87) y san Juan (Finardi, 1941: 87-88); mientras que en prosa destacan santa Teresa (Finardi, 1941: 89-91), fray Luis de Granada (Finardi, 1941: 91-92), y, en menor medida, Malón de Chaide (Finardi, 1941: 92), Juan de Ávila (Finardi, 1941: 93) y Juan de los Ángeles (Finardi, 1941: 93).

Al tratar la prosa histórica, Finardi destaca la producción de Diego Hurtado de Mendoza (Finardi, 1941: 94-95) y Juan de Mariana (Finardi, 1941: 95-97) sobre la del resto de historiadores, que incluye en un apartado llamado «Altri scrittori di storia»[421] (Finardi, 1941: 98-101). A este apartado sigue otro dedicado a la prosa didáctica «propriamente detta» (Finardi, 1941: 102-105), con epígrafes dedicados a Juan Valdés (Finardi, 1941: 102-103), Antonio de Guevara (Finardi, 1941: 103), Antonio Pérez[422] (Finardi, 1941: 104), Cristóbal de Villalón (Finardi, 1941: 104-105) y Hernán Pérez de Oliva (Finardi, 1941: 105). En lugar de un apartado sobre épica, Finardi engloba bajo el título de «Poeti di argomenti storici e patriottici» (Finardi, 1941: 106-111) la obra de Alonso de Ercilla (Finardi, 1941: 108-110), Juan Rufo (Finardi, 1941: 110), Cristóbal de Virués (Finardi, 1941: 110-111) y Bernardo de Balbuena (Finardi, 1941: 111). El primer

[421] Incluye bajo este epígrafe la obra de Francisco López de Gómara, Gonzalo Fernández de Oviedo, Bernal Díaz del Castillo, Florián de Ocampo, Ambrosio de Morales, Bartolomé de las Casas, Francisco Cervantes de Salazar, el Inca Garcilaso de la Vega, Fernán Cortes y Jerónimo Zurita.

[422] Se le incluye por su tratado político, *Norte de príncipes*.

autor de este apartado será, curiosamente, Fernando de Herrera (Finardi, 1941: 106-108), al que incluye aquí por sus obras de temática patriótica –*Canción al Santo rey don Fernando, Por la victoria de Lepanto*–.

El apartado sobre el teatro del XVI es especialmente confuso. En un primer momento, Finardi (1941: 112) señala que «tre sono gli autori drammatici di maggior importanza indipendentemente dai primitivi e da coloro che si occuparono del teatro religioso in questo periodo: Lope de Rueda, Juan de la Cueva e Michele Cervantes». Tras señalar a los dos autores más destacables del teatro religioso, Miguel de Carvajal y Sánchez de Badajoz (Finardi, 1941: 112-113), el autor divide el resto de la producción teatral en drama (Finardi, 1941: 114-116), donde ubica a Lope de Rueda (Finardi, 1941: 114-115), del que destaca sus comedias, Alonso de Vega, Juan de Timoneda y Francisco de las Natas; y en tragedia (Finardi, 1941: 117-118), en la que incardina a Juan de la Cueva y Rey de Artieda. El teatro cervantino será tratado en el apartado dedicado a la producción del autor.

La historia continúa con tres apartados dedicados a sendos géneros novelescos. Por un lado, se aborda la novela pastoral (Finardi, 1941: 119-122) de autores como Jorge de Montemayor, Gaspar Gil Polo, Luis Gálvez de Montalvo y Gonzalo de Saavedra. Por otro, encontramos un brevísimo epígrafe sobre la continuación de la novela de caballerías (Finardi, 1941: 123). Por último, Finardi agrupa la obra Pedro del Corral, Antonio de Villegas[423] y Ginés Pérez de Hita en un apartado que titula «novella storica» (Finardi, 1941: 124-125). La novela picaresca (Finardi, 1941: 126-139) ocupa mucho más espacio que los otros géneros narrativos. Tras caracterizarla como una «reazione realistica al mondo che è sempre immaginario nella novella pastorale e lo è quasi sempre nella novella caballeresca en ella novella di carattere storico» (Finardi, 1941: 126) y ver en ella «in germe il moderno romanzo giallo» (Finardi, 1941: 126), el autor pasa a atender las principales obras: el *Lazarillo de Tormes* (Finardi, 1941: 127-130), el *Guzmán de Alfarache* (Finardi, 1941: 130-133), *La pícara Justina* (Finardi, 1941: 133), el *Marcos de Obregón* (Finardi, 1941: 133-135) y *El pasagero*, de Cristo Suárez de Figueroa (Finardi, 1941: 135). Además de estas obras, bajo el epígrafe de «altre principali novelle picaresche» reunirá la producción de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera, Agustín Rojas de Villandrando, Alonso de Castillo Solórzano, Alonso de Salas Barbadillo y, también, *Vida y hechos del Estebanillo González*.

[423] Le atribuye la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*.

El siguiente apartado (Finardi, 1941: 140-167), que se engloba en una sección más amplia dedicada a «i grandi scrittori del Siglo de Oro» de la que es el único epígrafe, se dedica únicamente a Cervantes. En este amplio espacio, Finardi traza una completa biografía del autor (Finardi, 1941: 141-144) y va analizando una a una sus distintas obras, deteniéndose, principalmente, en su argumento. El apartado que sigue está dedicado a culteranismo y conceptismo[424] (Finardi, 1941: 168-173), aunque se centra sobre todo en la figura de Góngora (Finardi, 1941: 169-173). Finardi (1940: 168) señala que ambos fenómenos literarios que responden a una tendencia común a toda Europa. Góngora será presentado como el creador del movimiento culterano. Toda su obra se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje «brillante e accurato» (Finardi, 1941: 170). Por otro lado, el único poeta que se incluye como representante del conceptismo es Alonso de Ledesma (Finardi, 1941: 174).

Finardi atiende, a continuación, a lo que él llama «la reazione classica» (Finardi, 1941: 175), esto es, los poetas que no se sumaron a las modas culterana o conceptista. En este grupo ubica a los hermanos Argensola (Finardi, 1941: 175), Villegas (Finardi, 1941: 175), Villamediana (Finardi, 1941: 175), Rodrigo Caro (Finardi, 1941: 175-176), Pedro Espinos (Finardi, 1941: 176), Jáuregui (Finardi, 1941: 176) y Mira de Amescua (Finardi, 1941: 176-177). En lo que parece un error del autor, el siguiente autor que se trata, sin que haya transición a un nuevo apartado, es Lope de Vega (Finardi, 1941: 177-199). Lo más probable es que Finardi quisiera empezar en este punto un nuevo epígrafe sobre el teatro áureo, pues por las páginas siguientes desfilarán sus principales representantes. En cualquier caso, volviendo al apartado sobre Lope, siguiendo el modelo del apartado sobre Cervantes, Finardi proporciona una amplia nota biográfica del autor y pasa a analizar su producción: en primer lugar, habla de su obra en prosa (Finardi, 1941: 181-182); y, después, de su producción teatral, que dive en comedias y autos religiosos (Finardi, 1941: 182-184), comedias mitológicas (Finardi, 1941: 184), comedias de historia clásica (Finardi, 1941:184-185), comedias de historia extranjera (Finardi, 1941: 185),crónicas y leyendas dramáticas de España (Finardi, 1941: 186-191), comedias extraídas de novelas (Finardi, 1941: 192-193), comedias de disfraz (Finardi, 1941: 193) y comedias de «intreccio» (Finardi, 1941: 194). El apartado, que se cierra con su obra en verso (Finardi, 1941: 194-196), da paso a secciones más breves sobre otros autores dramáticos del

[424] «Il culteranesimo o culteranismo che mira alla ricercatezza della forma, l'espressione molte volte è piena di oscure perifrasi ed il concettismo, dove invece è il pensiero, il concetto insomma e non l'espressione che colla indecifrabilità appesantisce l'opera» (Finardi, 1941: 168).

periodo: Guillén de Castro (Finardi, 1941: 196-199), Tirso de Molina (Finardi, 1941: 199-209), Luis Vélez de Guevara (Finardi, 1941: 209-211). En el apartado que dedica a este último incluye *El diablo cojuelo*, que pone en relación con Lesage.

De nuevo sin transición alguna, Finardi deja atrás a este primer grupo de dramaturgos y pasa a tratar la obra de Quevedo (Finardi, 1941: 211-221), del que destaca, sobre todo, los *Sueños*, cuyo argumento relata uno a uno. Tras el apartado sobre Quevedo, vuelve a los autores teatrales con Ruiz de Alarcón (Finardi, 1941: 222-229), Quiñones de Benavente (Finardi, 1941:229) y Calderón (Finardi, 1941: 230-242). En el espacio que dedica a este último, Finardi vuelve al modelo de los grandes autores: nos presenta una nota bibliográfica (Finardi, 1941: 230-231) y analiza su obra siguiendo una clasificación de Valbuena que toma de la historia de la literatura de Hurtado y Palencia –obras filósofico-teóricas, bíblicas, evangélicas, de la Virgen, de circunstancia y mitológicas–, a la que él añade categorías que había usado para catalogar las obras de Lope –históricas españolas, de intriga y capa y espada, etc.–. El repertorio de autores dramáticos continúa con Pérez de Montalbán (Finardi, 1941: 242-245), Rojas Zorrilla (Finardi, 1941: 245-250) y Agustín Moreto (Finardi, 1941: 250-253).

Por último, para acabar con este capítulo sobre la literatura áurea, Finardi (1941: 254-264) dedica un apartado a la prosa didáctica del periodo. Bajo este marbete encontramos a Saavedra Fajardo (Finardi, 1941: 254-256), Francisco de Moncada (Finardi, 1941: 257), María de Zayas[425] (Finardi, 1941: 257), Eusebio de Nieremberg (Finardi, 1941: 258), María de Jesús Agreda (Finardi, 1941: 258), Miguel de Molinos (Finardi, 1941: 258), Baltasar Gracián (Finardi, 1941: 259-262), Francisco Manuel de Melo (Finardi, 1941: 262), Juan de Zabaleta (Finardi, 1941: 263) y Antonio de Solís y Rivadeneyra (Finardi, 1941: 263-264).

Ya en el siglo XVIII (Finardi, 1941: 265-306), el autor comienza asumiendo el paradigma de la decadencia política y literaria española, y señalando la nueva influencia francesa. En el apartado dedicado a la prosa (Finardi, 1941: 265-275), incluye a autores de ficción y de prosa de ideas sin criterio fijo: Torres Villarroel, Feijoo, Soto y Marne, Isla, Enrique Flores, Luzán, Agustín de Montiano, Mayans, Berganza y Arce, Masdeu, Campomanes, Rafael de Floranes y Jorenzo de Hervás. El teatro dieciochesco (Finardi, 1941: 276-291) tiene como característica principal «l'allontanarsi sempre di più dalla

[425] Su inclusión en este género puede deberse al carácter moralizante de sus narraciones breves, aunque Finardi no se pronuncia al respecto.

realtà, per presentarci un mondo completamente artificioso» (Finardi, 1941: 276), sobre todo en el drama histórico. Los autores principales son Antonio de Zamora, José de Cañizares, Montiano, García de la Huerta, Cándido María Trigueros, Comella, Ramón de la Cruz, Juan Ignacio González del Castillo y Leandro Fernández Moratín, el único al que dedica un espacio considerable (Finardi, 1941: 287-291). A mitad del repaso por la obra de estos autores, Finardi introduce un epígrafe, «Imitatori dei grandi maestri» (Finardi, 1941: 282), en el que solo menciona a Dioniso Villanueva, imitador de Lope, Tirso y Calderón. Por último, el autor repasa la producción lírica del periodo (Finardi, 1941: 292-306), en la que destaca Gabriel Álvarez de Toledo, Eugenio Gerardo Lobo, fray Diego González, Nicolás Fernández de Moratín, José Iglesias de la Casa, Félix María Samaniego, Tomás de Iriarte, Juan Meléndez Valdés, Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Manuel José Quintana y Juan Nicasio Gallego.

El capítulo sobre el XIX (Finardi, 1941: 307-446) comienza señalando el interés de los románticos alemanes por el teatro áureo, especialmente el de Calderón. Nicolás Böhl de Faber es señalado como uno de los artífices de la introducción de esta escuela en las letras españolas (Finardi, 1941: 308). Tras estas primeras consideraciones, Finardi (1941: 308-329) comienza con una serie de apartados dedicados a autores que no agrupa genéricamente, pero que son, en su mayoría, dramaturgos. En este primer momento, encontramos epígrafes dedicados a Agustín Durán, Francisco Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Antonio García Gutiérrez, Hartzenbusch, Espronceda, Gertrudis Gómez de Avellaneda y José Zorrilla. El siguiente apartado está dedicado a los poetas y dramaturgos menores del romanticismo español (Finardi, 1941: 329-334): Gil de Zárate, el marqués de Molins, Escosura, Nicomedes Pastor, García y Tasara, Juan Arolas y José Heriberto de García y Quevedo. A lo largo del espacio dedicado a cada uno de estos autores, se observan consideraciones acerca de las fuentes europeas de los autores románticos o sus oscilaciones entre lo romántico y lo clásico. Esta primera parte sobre el romanticismo sigue con otros dos apartados dedicados a la narrativa[426] (Finardi, 1941: 335-344) y a la prosa de ideas –«opere didattiche, di erudizione e bibliografiche»– (Finardi, 1941: 345-349). En el primer grupo, engloba a Trueba y Cossío, López Soler, Gil y Carrasco, Kostka Bayo, Navarro Villoslada, Manuel Fernández y González, Estébanez Calderón, Mesonero Romanos y Larra. La mayoría de estos autores, poco

[426] «La prosa romantica spagnola non raggiunse alte vette come altrove e non si sviluppò appieno se non dopo che il romanticismo ebbe toccato il suo vertice più alto. Per la storia della letteratura spagnola possiamo fissare questa data verso il 1840» (Finardi, 1941: 335).

conocidos, escribieron novela histórica siguiendo el modelo de Walter Scott (Finardi, 1941: 335). Por su parte, los autores del segundo apartado son Donoso Cortés, el conde de Toreno, Jaime Balmes, Alberto Lista, Pedro José Pidal, Gallardo y Blanco y Eugenio de Ochoa.

De ahí, Finardi (1941: 350) pasa a estudiar la prosa que se produce en España bajo «l'indirizzo realistico». Antes de comenzar con el repaso por sus principales autores, el historiador apunta que:

> È ben vero che la prosa spagnola ha avuto anche nei secoli scorsi dei veri maestri, ma è anche vero che, eccettuato il *Don Quijote* cervantino e poche altre opere, la produzione in prosa di questo genere si è limitata a ben poco. In questo secolo diciannovesimo pertanto il nuovo orientamento della prosa fu come una necessità nella vita dei popoli e, benché il fenomeno abbia avuto maggior sviluppo in Inghilterra ed in Francia, tutti i paesi, e la Spagna in prima linea, al contatto delle nuove scoperte scientifiche che rivoluzionarono l'economia del mondo e delle nuove necessità e dei nuovi problema sorti da questo stato di cose furono colpiti più o meno da esso (Finardi, 1941: 350-351).

La primera en cultivar una narrativa de estas características fue Cecilia Böhl de Faber (Finardi, 1941: 351-354), introductora, en opinión de Finardi, de la novela costumbrista en España. La lista de autores que engloba en este apartado sobre novela realista (Finardi, 1941: 350-391) es bastante amplia, y junto a nombres como los de Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Clarín, Coloma o Palacio Valdés; aparecen autores mucho menos conocidos como Portega Munilla, Fernández Bremón, Jacinto Octavio Picón Luis Taboada y José María Matheu.

Sin ningún texto introductorio o alguna transición, Finardi pasa, entonces, a estudiar lo que llama el «teatro moderno» (Finardi, 1941: 392-408). En este apartado encontramos reunidos a Manuel Eduardo de Gorostiza, Bretón de los Herreros, Francisco Flores, Ventura de la Vega, Adelardo López de Ayala, Tamayo y Baus, Echegaray, Sellés, Leopoldo Cano, Feliú y Codina, Dicenta y Ánguel Guimerá. Este apartado, que acoge a autores de tendencias estéticas muy diversas, se completa con uno dedicado a los autores del «teatro moderno minore» (Finardi, 1941: 409-411): Ricardo de la Vega y Oreiro, Zaveiro de Burgos, Tomás Luceno, Miguel Echegaray, Vidal Aza, Miguel Ramos Carrión y José López Silva. El apartado dedicado a la lírica (Finardi, 1941: 412-429) comienza señalando que la poesía del periodo se caracteriza por una mayor simplicidad y «aderenza alla vita in confronto dei romantici che andavano in cerca di concetti soprannaturali e grandiosi, frutto della loro fantasia e non della realtà della vita vissuta e quotidiana» (Finardi, 1941: 412). Esta lírica que tiene como características principales su realismo y

su sentimentalismo tiene a sus exponentes en Ramón de Campoamor, Ruiz y Aguilera, José Selgas, Teodoro Llorente, Federico Balart, Manuel de Palacio, Núñez de Arce, Bécquer, Vicente Wenceslao Querol, Rosalía de Castro, Fernández Grillo, Jacinto Verdaguer y Manuel Reina. Si los capítulos anteriores suelen acabar con un repaso por los autores de trabajos no ficcionales, en esta ocasión Finardi divide esa sección en dos apartados: historiadores (Finardi, 1941: 430-435) y «Bibliografi, critici ed arabisti» (Finardi, 1941: 436-446). Entre los más de veinte autores que pueblan estos dos apartados, encontramos los nombres de Castelar, Joaquín Costa, Ganivet, Modesto la Fuente o Menéndez Pelayo.

El último capítulo, el dedicado al siglo XX (Finardi, 1941: 447-537), comienza con un apartado dedicado al teatro en el que Finardi (1941: 447) señala la influencia de Galdós[427] y Benavente sobre el primer teatro de este periodo[428]. El italiano divide a los dramaturgos españoles en dos grupos: los que aparecen en este primer apartado (Finardi, 1941: 447-461) –Linares Rivas, Benavente, los Álvarez Quintero, Marquina y Martínez Sierra–, y los que engloba bajo el epígrafe de autores menores (Finardi, 1941: 462-466) –Arniches, López Pinillos, Grau, Cristóbal de Castro, Muñoz Seca, Goy de Silva, López de Alarcón y Fernández Ardavín–.

En el caso de la lírica (Finardi, 1941: 467-487), el apartado que le dedica comienza también con una serie de consideraciones generales en las que el autor contextualiza la generación del 98, a la que pertenecen algunos de los autores que listará, y apuntará la influencia francesa sobre buena parte de las corrientes estéticas de este momento –«intendo parlare delle correnti simboliste, parnassiane e decadenti» (Finardi, 1941: 467)–. El apartado se divide en tres secciones: la primera, que no tiene una denominación concreta (Finardi, 1941: 467-482); los poetas modernos menores (Finardi, 1941: 483-484); y la llamada poesía festiva[429] (Finardi, 1941: 485-487). En el primer grupo, ubica a Rubén Darío, Salvador Rueda, Gabriel y Galán, Manuel y Antonio Machado, Villaespesa, Enrique de Mesa y Rosales, Díez Canedo, Juan Ramón Jiménez y Emilio Carrère. Entre los autores menores incluye a Vicente Medina, Manuel de Sandoval y Cutoli, Marco

[427] Su teatro se analiza en el apartado que le dedica (Finardi, 1941: 372-374), destacando *Realidad*, *La loca de la casa*, *Doña Perfecta*, *Alma y vida*, *El abuelo* y *Santa Juana de Castilla*.

[428] «Pérez Galdós si può considerare veramente colui che ha dato innovando profondamente, la nota sua personalissima al teatro di questo secolo. Fu lui ad abolite i lunghi soliloqui del teatro precedente; spetta però a Benavente l'aver dato un'intonazione satirica; al suo teatro, l'avere, modificandola, secondo l'esigenze dei tempi nuovi, riportato sulla scena l'antica farsa italiana e l'aver iniziato la commedia per Ragazzi e adattato per la scena i racconti e le fiabe pei fanciulli» (Finardi, 1941: 447).

[429] Es denominación que extrae de Hurtado y González Palencia (1921: 1056-1057).

Rafael Blanco Belmonte, Antonio Rey Soto, Juan José Llovet y Narciso Díaz de Escobar. Los representantes de la poesía festiva, por su parte, son Carlos Luis de Cuenca, Sinesio Delgado, Juan Pérez Zúñiga, Luis de Tapia, Alberto Casañal y Luis Royo y Villanova.

El apartado sobre la novela (Finardi, 1941: 488-513) comienza señalando a tres autores: Blasco Ibáñez, seguidor de la novela realista del XIX; Valle-Inclán, como inventor de un «nuovo genere di prosa ricca di arcaismi o di fome ricercate»; y Pío Baroja, que se opone a esta forma de novelar de Valle con su estilo rápido y sus novelas llenas de aventuras (Finardi, 1941: 488). Tras estas breves consideraciones, comienza con su habitual repaso por los autores principales (Finardi, 1941: 489-507): Blanca de los Ríos, Felipe Trigo, Arturo Reyes Aguilar, Blasco Ibáñez, Valle-Inclán, Ricardo León, Concha Espina, Pío Baroja y Ramón Pérez de Ayala. A estos hay que sumar los casi veinte autores que incluye bajo el epígrafe de «romanzieri minori» (Finardi, 1941: 508-513), en el que encontramos nombres como los de Gabriel Miró, Francisco Camba, Eduardo Zamacois o Antonio Zozaya You. El capítulo sigue con un ingente apartado dedica do a la crítica literaria (Finardi, 1941: 514-527), con más de veinte autores entre los que destaca a Américo Castro, Cejador y Frauca, Ramiro de Maeztu, Menéndez Pidal o Tomás Navarro Tomás. El último apartado está dedicado al ensayo literario (Finardi, 1941: 528-537) y cubre la producción, en cualquiera de los géneros que cultivaron, de Unamuno, José María de Salaverría, Azorín y Ortega y Gasset.

La historia de Finardi se nos presenta, pues, como una suerte de síntesis y traducción al italiano de la historia de Hurtado y González Palencia (1921). La inmensa mayoría de la información que maneja el italiano proviene de esta, aunque haya algunas ideas que son originales del autor –la relación de la picaresca con la novela policial, por ejemplo–. De la obra de los españoles toma el repertorio de autores, la periodización y las categorías que maneja. También hereda de estos autores su ansia por el dato en detrimento de la narración: el amplísimo repertorio de autores, muchas veces repleto de nombres prácticamente desconocidos de los que solo se destaca una obra, es la mejor muestra de esta pulsión. Más allá de esto, hay algunos problemas de calado en la síntesis que Finardi propone. Por un lado, el autor renuncia a los esquemas que se encuentran a lo largo de la obra de Hurtado y González Palencia, esquemas que sirven para dar una visión de conjunto, gráfica e inmediata, que la acumulación de datos desdibuja. Por otro lado, el que es, probablemente, el mayor problema de la propuesta de Finardi es el desorden. La disposición de los autores, géneros u obras es muchas veces confusa y contradictoria, como hemos visto en la introducción de este capítulo. Pero este desorden no se detiene

ahí. La *Storia della letteratura spagnola* carece de un sistema de jerarquía y valoración de los autores. La falta, o la brevedad, de apartados introductorios o consideraciones generales sobre escuelas o periodos hace que la única forma de discernir la importancia de cada autor sea la de atender al número de páginas que se le dedica. Esta situación se intenta arreglar hacia el final de la obra con la división de los apartados genéricos en dos categorías –autores mayores y menores–, pero incluso en esos casos no queda clara la jerarquía. Eso por no hablar del éxito performativo de la historia: hemos podido ver, en apartados como la novelística del siglo XX, que se incluye en las categorías mayores a autores como Arturo Reyes Aguilar, mientras que Azorín o Unamuno son relegados al ensayo, y autores como Gabriel Miró o Zamacois quedan en la categoría menor. La obra de Finardi es interesante en la medida en que transmite el trabajo de Hurtado y González Palencia y fija un repertorio amplísimo de autores y obras, pero la falta de un hilo narrativo hace de ella una obra enciclopédica, de consulta puntual.

4.2.8. *Storia della letteratura spagnola* (1941), de Carlo Boselli y Cesco Vian

La *Storia* de Boselli y Vian se publica por primera vez en 1941, y se conocen reediciones hasta mediados de los años cincuenta (Meregalli, 1990: 33; Blarzino, 2016: 314, nota 742)[430]. La obra aparece en la editorial Le lingue estere, encargada de la publicación de una revista homónima que fue continuada desde 1934 hasta 1950, y se especializaría en lingüística y didáctica de la lengua. A pesar de que esta era su temática principal, la revista publica también manuales de literatura de las literaturas abordadas desde el plano lingüístico. Carlo Boselli, que había participado en otras revistas como *I libri del giorno* (González Reyero. 2012-2013: 347-351) o *Critica fascista* (Blarzino, 2016: 70), fue colaborador frecuente de la revista y coordinó su sección sobre temas españoles desde 1934 a 1946, el año de su muerte. Tras su desaparición, sería su coautor, Cesco Vian, quien ocupara este puesto.

Valentina Russo (2013) ha señalado la sintonía existente entre *Le lingue estere* y los presupuestos ideológicos del régimen franquista italiano. Esta simpatía se hizo

[430] Por disponibilidad, la edición que hemos manejado es, de hecho, la de 1943. En una nota del editor se refiere que la edición de 1941 se agotó en pocos meses (Boselli y Vian, 1943: 5). Cotejando la edición utilizada con la primera, se puede observar que hay cambios menores en la redacción de algunos capítulos. La única diferencia de calado es la inclusión de un último epígrafe, con el que se pretende «dar notizia adeguata della giovane letteratura del dopoguerra, cioè di quella che è la diretta espressione della rinascita degli spiriti nella nazione spagnola d'oggi» (Boselli y Vian, 1943: 5).

extensible a los movimientos totalitarios de Alemania y España[431]. No es de extrañar, pues, que el enfoque de la *Storia* de Boselli y Vian sea militante ideológicamente. Aunque Meregalli (1990: 33) se refiera a esto señalando que «heredó las posturas conservadoras y la exactitud informativa de Hurtado y Palencia», lo cierto es que lo que encontramos en la *Storia* de estos dos autores es una vinculación clara con una ideología fascista que se manifiesta en distintos momentos de la obra, como podremos ver. Baste señalar que la edición de 1943 se cierra con el siguiente párrafo:

> In conclusione, tenuto conto della devastazione non meno spirituale che materiale causata dalla guerra civile, e dei momenti difficili che la Spagna (e non solo la Spagna) attraversa, si può considerare la sua produzione letteraria con sereno ottimismo e ripetere le parole, piene di fede giovanile, che chiudono l'inno falangista:
> en España empieza a amanecer (Boselli y Vian, 1943: 259).

Yendo a la historia en sí, esta se divide en seis partes: «la Spagna antica» (Boselli y Vian, 1943: 9-12), Edad Media (Boselli y Vian, 1943: 13-42), Siglo de Oro (Boselli y Vian, 1943: 43-130), siglo XVIII[432] (Boselli y Vian, 1943: 131-159), siglo XIX (Boselli y Vian, 1943: 161-220) y siglo XX (Boselli y Vian, 1943: 221-259). El primer apartado contiene los habituales epígrafes sobre el origen del idioma español y de los pueblos de la Península. Cabe recordar que Boselli era colaborador de una revista especializada en didáctica de la lengua, por lo que no es de extrañar que se detenga en abordar cuestiones de índole lingüística. Estos primeros acápites, en los que encontramos ya citas a Menéndez Pelayo, continúan en la segunda parte de la obra (Boselli y Vian, 1943: 13-42), en la que los primeros apartados están dedicados a la época árabe (Boselli y Vian, 1943: 13-14), la literatura hispanoárabe (Boselli y Vian, 1943: 14-15) y la formación de la lengua (Boselli y Vian, 1943: 15-17).

Así pues, la historia de la literatura en sí comienza con el apartado que se dedica al *Cid*, la épica medieval y, en general, las primeras manifestaciones literarias castellanas (Boselli y Vian, 1943: 17-19). Ya desde este primer momento, observamos una gran cantidad de citas de autores como Menéndez Pidal o Henríquez Ureña, cuyas ideas son reproducidas por los autores. Los autores datan el poema épico hacia 1140, resumen su argumento, apuntan sus coincidencias con otras composiciones épicas europeas y lo

[431] Ripa (2019: 245, nota 17), quien también ha señalado esta simpatía, indica que la revisa publicó el progra político-social de Falange en 1937 y anuncios editoriales de libros como *I Falangisti spagnoli, cosa vogliono, perché si battono*.

[432] Los autores usan la terminología italiana, por lo que hablan de *settecento*, *ottocento* y *novecento*.

consideran un fiel reflejo de la realidad de la época. En este mismo apartado, los autores hablarán de otros poemas medievales[433], pero enseguida pasarán a centrarse en la figura de Gonzalo de Berceo (Boselli y Vian, 1943: 19). Abordarán la obra y el estilo[434] de Berceo, y lo destacarán como uno de los autores que contribuyen al uso de la lengua vernácula en ámbitos cultos como el literario.

El otro autor que tiene una participación decisiva en este sentido es Alfonso X (Boselli y Vian, 1943: 19-21). El mayor mérito de este es el de incentivar el uso de la lengua romance. Se le clasifica como historiador, legislador y compositor de *cantigas*[435] al modo galaicoportugués. Los hispanistas fechan durante su reinado el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González*, y otras obras como el *Poema de Yuçuf* o la *Vida de san Ildefonso* (Boselli y Vian, 1943: 20-21). En el siguiente apartado, que tiene por título «Origini della letteratura drammatica e storica» (Boselli y Vian, 1943: 21-22), los autores abordan las primeras manifestaciones teatrales –los misterios, especialmente el *Misterio de los Reyes Magos*, y también el género de las disputas (Boselli y Vian, 1943: 21)– y de prosa histórica, género que se remonta también al reinado de Alfonso X y se consolida con la *Gran conquista de Ultramar* (Boselli y Vian, 1943: 21-22).

Siguiendo con el legado del rey sabio, Boselli y Vian (1943-22-23) aborda la obra de Juan Manuel, «degno erede dell'illuminato umanesimo di Alfonso X» (Boselli y Vian, 1943: 22). De su mucha producción, la obra que le asegura un puesto en la historia de la literatura española, incluso desde un punto de vista lingüístico[436], es su *Conde Lucanor*, en el que ve algunos rasgos que marcarán la literatura posterior:

> L'intento, dunque, è evidentemente moralistico, ma l'interesse artistico degli «exemplos» sta soprattutto nel tono di intelligente ironia e di saggia e larga comprensione

[433] «Minore importanza artistica, per quanto tutt'altro che privi di interesse storico e filologico, hanno altri poemi come la *Gesta de los infantes de Lara*, la *Gesta de Sancho II*, la *Gesta del abad don Juan de Montemator*, nei quali dominano gli stessi sentimenti di religiosità spagnola appassionata e combativa, mentre il *Roncesvalles*, la *Vida de Santa María Egipcíaca* e il *Libro de Apolonio* segnano il passsaggio a forme d'arte più evolute, ma certo meno spontanee e realistiche, piuttosto fusione di modelli francesi, provenzali o bizantini che creazioni originali su episodi di storia locale» (Boselli y Vian, 1943: 18).

[434] «Nell'opera del quale ben si può cogliere il passaggio dalla poesia giullaresca a quella dei chierici, soprattutto nel fatto evidente che il verso alessandrino del *mester de clerecía* acquista per merito di Berceo una uniformità sillabica» (Boselli y Vian, 1943: 19)

[435] Boselli y Vian (1943: 20) hacen referencia a la musicalización de esta por parte de Julián Ribera

[436] "L'importanza dell'opera è grande anche dal punto di vista linguistico. Dalla prosa di Alfonso X a quella di suo nipote, il castigliano è indubbiamente molto progredito, per quanto non sia giunto ancora a perfezione, specialmente perchè anche in Juan Manuel si sente spesso, volontario o involontario che sia, il ricalco di modi sintattici arabi, La sua preoccupazione constante è quella di allontanarsi dal latino e di scrivere con tanta chiarezza da farsi capire da tutti» (Boselli y Vian, 1943: 23).

> degli eterni difetti umani che il principe-scrittore doveva aver acquistato nelle molte e varie esperienze della sua vita. Perciò l'intenzione didattica non pesa en non stanca, tanto concrete sono le rappresentazioni in cui essa si manifesta e si realizza (Boselli y Vian, 1943: 22-23).

También destacan la figura de Pero López de Ayala (Boselli y Vian, 1943: 23), cuyo mérito será, sobre todo, el de traducir al español autores italianos, lo que hará de él «il primo […] degli italianisti e umanisti di Spagna» (Boselli y Vian, 1943: 23). Sin embargo, la obra más representativa del periodo será el *Libro de buen amor* (Boselli y Vian, 1943: 24-25), cuyos argumento, temas principales y estructura se abordan en un apartado en el que se apuntan también sus fuentes –el *Calila e Dimna*, el *Decamerón*– y algunos trabajos críticos sobre ella. En el último apartado sobre el siglo XIV, Boselli y Vian (1943: 26) señalan la ausencia de obras de gran relevancia más allá de las ya citadas, y apuntan el incipiente interés por las obras históricas, didácticas, enciclopédicas y científicas.

Con el siglo XV se produce una intensificación de los contactos con Italia que influye, especialmente, a la poesía (Boselli y Vian, 1943: 26-29). Esta influencia se nota primero en la lírica catalana –Ausiàs March, Ramon Llull–, y pasa después a la castellana. El primer autor en introducir a los *trecentisti* italianos es Francismo Imperial (Boselli y Vian, 1943: 27). Sin embargo, serán el marqués de Santillana[437] (Boselli y Vian, 1943: 27-28), Juan de Mena[438] (Boselli y Vian, 1943: 28) y Enrique de Villena (Boselli y Vian, 1943: 28-29) los mayores representantes de esta nueva tendencia, sobre la que los autores no tienen una opinión especialmente positiva. Sin embargo, estos autores serán importantes para la incorporación al repertorio nacional de formas como el soneto (Boselli y Vian, 1943: 29).

Siguiendo con la lírica, los autores tratan en un mismo apartado a Gómez Manrique y a Jorge Manrique (Boselli y Vian, 1943: 30-31). Del primero se destaca su producción lírica, pero, sobre todo, su contribución al género dramático. En cuanto al segundo, se centran sobre todo en las *Coplas* y apuntan sus paralelismos con Villon[439].

[437] «Il Santillana nelle sue composizioni di maggior impegno sottomise l'ispirazione alla cappa di piombo dell'allegorismo e del moralismo; e inoltre l'imitazione dantesca, spesso troppo pedestre ed esteriore, gli impedì di raggiungere l'altezza della vera poesia» (Boselli y Vian, 1943: 28).

[438] «Lasciò satire politiche, canzoni amoroso, versi di genere vario e soprattutto il *Laberinto de fortuna*, in cui, a parte la chiara e talora fastidiosa imitazione de Virgilio, Lucano e Dante, appare evidente l'intenzione di creare una poesia storica nazionale, cantando in forma allegorica le vicende dei principali personaggi dell'epoca» (Boselli y Vian, 1943: 28).

[439] «Torna alla mente la celebre ballata di Villon, nel *Grand Testament*, l'elegia delle belle dame del tempo passato; ma lo spagnolo è più profondo» (Boselli y Vian, 1943: 31).

En este apartado, se incluye, asimismo, otras manifestaciones líricas como las *Coplas de Mingo Revulgo*, las *Coplas del Provincial* o la *Danza de la muerte*. En cualquier caso, la forma lírica más popular de la época es el romance (Boselli y Vian, 1943: 32-34). Tras apuntar el papel de filólogos románicos franceses y alemanes en su descubrimiento, los autores tratan el origen de esta forma, dan una definición[440], y destacan el *Romance del conde Arnaldos* y el de *Fontefrida*.

En la prosa del siglo XV (Boselli y Vian, 1943: 34-35) destacan sobre todo obras históricas y didácticas. Entre los autores que Boselli y Vian destacan encontramos a González Clavijo, Hernando del Pulgar o el arcipreste de Talavera, con su *Corbacho*. Las dos formas narrativas más importantes del siglo serán la *Celestina* (Boselli y Vian, 1943: 35-38) y la novela de caballerías (Boselli y Vian, 1943: 39-41). En cuanto a la primera, los autores dedican un espacio a debatir su autoría, la catalogan como «novella dialogata» (Boselli y Vian, 1943: 35) y resumen su argumento. Es interesante el espacio que dedican a los personajes, para lo que se sirven del ensayo de Ramiro de Maeztu (2004) sobre la Celestina, don Quijote y don Juan[441]:

> Questa vecchia, lurida strega che compie l'ignobile ufficio di mezzana con una raffinatezza suprema, con una scaltrezza ipocrita e sorniona, con una sfrontatezza mascherata di untume e di devozione, con la silenziosa viscidità e pieghevolezza di una vipera, è, nel suo brutale realismo, una delle più compiute e perfette figure che l'arte abbia saputo realizzare, uno di quei personaggi che escono dal libro in cui e per cui sono nati per assumere il carattere di prototipo, nella cultura universale. E in questo censo si può dire che in tutta la letteratura spagnola non esistano che due altri personaggi degni di stare accanto alla Celestina: Don Chisciotte e Don Giovanni (Boselli y Vian, 1943: 38).

Por su parte, los libros de caballerías (Boselli y Vian, 1943: 39-41) son considerados el último género de la literatura medieval castellana en un sentido cronológico, aunque tuvieron un antecedente en el *Libro del caballero Cifar* (Boselli y Vian, 1943: 39). El género, cuyo contenido proviene, en gran parte, de tradiciones foráneas, se asienta con facilidad en España por el carácter del pueblo español, y por el

[440] «Ma che cosa sono, dunque, i *romances*? È un genere di poesia, per adoperare una definizione del Casella, che "drammatizza in modi semplici e schematici un motivo lirico, con riferimento a personaggi storici o leggendari, del ciclo carolingio o del ciclo bretone, o rievocando vicende campali tra mori e cristiani (*romances fronterizos*), o chiudendosi nel puro lirismo. Composizioni frammentarie di intonazione popolare, essi sono opera di poeti che possedevano una conoscenza della letteratura tradizionale, rivivendola con libertà di immaginazione nei motivi lirici culminanti e in note universalmente umane"» (Boselli y Vian, 1943: 33).

[441] Este mismo ensayo aparecerá citado en los apartados dedicados a don Quijote (Boselli y Vian, 1943: 102) y a *El burlador de Sevilla* (Boselli y Vian, 1943: 83).

éxito de la prosa histórica. La obra que determinará las características de este tipo de novela será el *Amadís de Gaula* (Boselli y Vian, 1943: 40). Su gran popularidad y sus muchos continuadores y seguidores explican la degeneración rápida del género.

La segunda y más extensa parte de la obra se ocupa del Siglo de Oro (Boselli y Vian, 1943: 43-130). En un apartado introductorio que tiene por título «La Spagna e il Rinascimento» (Boselli y Vian, 1943: 43-44), los autores traen a colación el tópico, de origen anglosajón, de que España fue un país sin Renacimiento. Contrarios a esta idea, Boselli y Vian se posicionan junto a Menéndez Pelayo y Adolfo Bonilla para afirmar el nacimiento de un humanismo renacentista español a lo largo del siglo XVI. Los autores diferenciarán tres periodos en lo que habitualmente se llama Siglo de Oro: el periodo humanístico que coincide con el reinado de los Reyes Católicos; la *Spätrenaissance*, en terminología de Pfandl, «che comprende una specie di secondo Rinascimento e la Controriforma» (Boselli y Vian, 1943: 44); y el Barroco, que cubriría los reinados de los Austrias menores hasta la muerte de Calderón. A pesar de trazar esta periodización, los autores no la seguirán a lo largo de los siguientes apartados, que, de hecho, siguen un criterio genérico.

El repaso histórico por este periodo comienza con un apartado dedicado a los humanistas italianizantes, o, directamente, italianos –Antonio y Alessandro Giraldino, por ejemplo– que comienzan a tomar relevancia desde el reinado de los Reyes Católicos (Boselli y Vian, 1943: 44-46). De los muchos nombres congregados en este apartado, los autores destacan especialmente a tres: Antonio de Nebrija, Benito Arias Montano y Juan Luis Vives.

Tras este epígrafe, comienzan una serie de apartados que cubren la producción lírica desde el reinado de los Reyes Católicos hasta finales del XVII (Boselli y Vian, 1943: 47-65). El primero de estos apartados, por tanto, estudia a los autores del XVI (Boselli y Vian, 1943: 47-52). Este comienza señalando la continuidad existente entre la mayoría de autores de este periodo y los de precedente[442]. Este es el caso de Ambrosio Montesinos, por ejemplo. Sin embargo, los autores recuerdan que con la «gran triade quattrocentesca» (Boselli y Vian, 1943: 47) se había introducido ya algunas formas

[442] «I molti poeti dell'epoca dei Re Cattolici […] non differiscono sostanzialmente da quelli del *Cancionero de Baena*. Stilizzazione *plateresca* di elementi decorativi, versificazione e tematica tradizionaliste e conservatrici, popolarismo deciso di ritmi, sono caratteristiche comuni, e solo nel grande poeta di questo momento, Juan del Encina […], tali elementi si compongono in vere opere d'arte» (Boselli y Vian, 1943: 47).

italianas, y será la otra triada de poetas los que las instalarán definitivamente en el repertorio español: Boscán[443] (Boselli y Vian, 1943: 48-49), Garcilaso[444] (Boselli y Vian, 1943: 49-50) y Herrera (Boselli y Vian, 1943: 50-51). Este último crearía una escuela en Sevilla «che dalla meta del Cinquecento si inoltra nel Seicento, e dall'italianismo rinascenziale sfocerà in pieno barocchismo» (Boselli y Vian, 1943: 51). Entre los miembros de esta escuela coloca a Francisco de Medina, Francisco Pacheco, Baltasar de Alcázar y Gutierre de Cetina. Hernando de Acuña, Francisco de Figueroa y Diego Hurtado de Mendoza no forman parte de ella, pero su producción lírica también sigue modelos italianos y clásicos. Por otro lado, se produciría una «specie di reazione nacionalista» (Boselli y Vian, 1943: 51) liderada por Sebastián de Orozco y Cristóbal de Castillejo.

Tras este apartado en que se aborda a distintos poetas, Boselli y Vian (1943: 52-55) dedican uno a la figura de fray Luis, al que pone a la cabeza de la escuela salmantina, «sotto certi aspetti antitetica a quella sivigliana» (Boselli y Vian, 1943: 52). La simplicidad estilística de esta se contrapone al refinamiento de la escuela sevillana. El apartado se centra, como decíamos, en la figura de fray Luis, cuya producción se analiza detalladamente e incluyendo multitud de fragmentos. En el apartado dedicado a Góngora y el gongorismo (Boselli y Vian, 1943: 55-61), reivindicará la figura del poeta apoyándose en Dámaso Alonso y Díaz Plaja, e indica que, frente a la idea de que el poeta cordobés es el principal corruptor del gusto poético español, este responde a un movimiento que se produce en el resto de Europa, y que, para llegar a Góngora, median una serie de autores –Barahona de Soto, Pedro de Espinosa, Francisco de Rioja, Bernardo de Balbuena, Luis Carrillo de Sotomayor…– que hacen su producción posible. Boselli y Vian (1943: 56-58) aprovecha este momento para desarrollar sus ideas sobre el Barroco, que toman, principalmente, de Wölfflin[445]. Boselli y Vian reivindican la producción culterana de Góngora, que ejemplifican con multitud de fragmentos, y trazan una amplia nómina de seguidores (Boselli y Vian, 1943: 58-61). En reacción a Góngora y su escuela, los autores colocan a «Quevedo e gli anticulterani» (Boselli y Vian, 1943: 61-65). En

[443] «Boscán non è un grande poeta, e del suo modello e idolo Petrarca gli mancava la dolorosa umanità, il profondo tormento» (Boselli y Vian, 1943: 48).

[444] «L'influsso italiano è chiaramente visibile in tutte le opere sue, che sono poche […], ma più che sufficienti ad assicurargli un posto di grande importanza nella letteratura spagnola universale» (Boselli y Vian, 1943: 49).

[445] «In realtà il Barocco non è altro che una delle due "categorie funzionali" (come ha dimostrato acutamente il Woelfflin) che si manifestano con ineludibile alternatività in tutta la storia dell'arte come due forze estetiche inconciliabili e invariabili: l'alta categoria è il classico» (Boselli y Vian, 1943: 56).

realidad, este apartado se centra casi exclusivamente en Quevedo, y solo al final del apartado se listan algunos de sus seguidores –el conde Rebolledo, Rodrigo Caro, Luis de Ulloa, los Argensola, Francisco de Borja y Villegas–.

Continuando con su repaso por los distintos géneros literarios, los autores dedican un apartado a los autores épicos (Boselli y Vian, 1943: 65-68), en el que destacan a Diego Ximénez de Ayllón, Juan de la Cueva, Alonso de Ercilla y Juan Rufo, entre otros. En este epígrafe se menciona, también, la *Jerusalén Conquistada*, de Lope, y las traducciones del *Orlando furioso* y la *Gerusalemme liberata*. Tras este breve apartado, los autores abren un ciclo de epígrafes sobre el teatro áureo (Boselli y Vian, 1943: 68-95). Comienza abordando el teatro del siglo XVI (Boselli y Vian, 1943: 68-73) en un apartado que vertebran los grandes nombres del periodo: Juan del Encina, Lucas Fernández, Torres Naharro y Gil Vicente. La obra de este último les permite dar cuenta de la rápida evolución del género dramático castellano:

> Da Gil Vicente a Lope de Vega il passo è ideologicamente e artisticamente breve: eppure il teatro castigliano, in poco più di mezzo secolo, deve produrre ancora notevoli opere, prima che il maggior drammaturgo di Spagna lo porti al suo culmine massimo. Le due tendenze popolare-medievale (dramma sacro e farsa comica) ed erudito-umanista si vanno fondendo in sintesi sempre più perfetta (Boselli y Vian, 1943: 72).

Los autores de este último periodo, que prefigura ya el teatro de Lope, son Juan de Timoneda, Lope de Rueda, Juan de la Cueva y Miguel de Cervantes.

El siguiente apartado se centra en Lope de Vega (Boselli y Vian, 1943: 73-81). Además de una nota biográfica, Boselli y Vian proporcionan un repaso por toda la producción del autor, sea esta dramática o no[446]. Tanto es así que el espacio dedicado al Lope dramaturgo solo ocupa las últimas páginas del apartado. En estas, los autores apuntan la imposibilidad de tratar un corpus tan amplio en un espacio reducido, y se remiten a la clasificación de Menéndez Pelayo, que adaptan a su manera –autos sacramentales, comedias de santos, comedias pastoriles, mitológicas, comedias de capa y espada, centradas en un personaje y comedias novelescas– (Boselli y Vian, 1943: 80). La influencia de Lope se hace notar en la producción de los autores del periodo, y en todo el

[446] «Lope è l'artista delle 1800 commedie e di varie altre opere: poemi epici, *autos sacramentales*, romanzi, novelle, poemetti, oltre ad innumerevoli rime sacre e profane ed a tremendi libelli satirici specialmente contro Góngora e i gongoristi e contro Ruiz de Alarcón» (Boselli y Vian, 1943: 74). Entre las obras no dramáticas recogidas por los autores encontramos la ya mencionada *Jerusalén conquistada*, la *Hermosura de Angélica*, *El triunfo de la fe en los reinos del Japón*, *El peregrino en su patria* o el *Arte nuevo de hacer comedias*.

teatro posterior. En este sentido, Boselli y Vian (1943: 81-86) dedican un apartado a los seguidores del dramaturgo, en el que incluyen a Tirso de Molina (Boselli y Vian, 1943: 82-84), Guillén de Castro (Boselli y Vian, 1943: 84), Luis Vélez de Guevara (Boselli y Vian, 1943: 84-85) y Antonio Mira de Amescua (Boselli y Vian, 1943: 85-86), así como a los autores menores Luis Belmonte Bermúdez, Felipe Godínez, José de Valdivielso y Quiñones de Benavente. Juan Ruiz de Alarcón, al que dedica un apartado (Boselli y Vian, 1943: 86-87), se hallará «tra i due poli del teatro classico spagnolo, Lope e Calderón». Este lugar destacado, con un apartado exento, parece deberse a que Ruiz de Alarcón es «il primo grande scrittore dato dalle colonizzate Indie occidentali alla madrepatria» (Boselli y Vian, 1943: 86).

Calderón de la Barca (Boselli y Vian, 1943: 87-93) es «l'ultimo grande autore teatrale del Secolo d'Oro (Boselli y Vian, 1943: 87). Su vida y obra coinciden con el periodo de «agonia della grande Spagna» (Boselli y Vian, 1943: 88):

> L'arte della Spagna imperiale si abbandonava –sintomo infallibile della fine– alle affannose contorsioni dello stile churrigueresco. Solo in questo malinconico crepuscolo, Calderón vive e scrive, sperduto nel *gran teatro del mundo*, con in cuore il senso lacerante che «toda la vida es sueño – y los sueños sueños son», ancorato alla sua fede disperatamente, come all'unica certezza. Quanto siamo lontani dalla giovanile, primaverile impetuosità di Lope de Vega! In ultima analisi, il dramma calderoniano si riduce a questo: un uomo solo che lotta con se stesso. La commedia di Lope era una festa di vita, di sentimenti, di colori. In Calderón il processo di raffinamento arriva fino alla sostituzione degli uomini con le idee (Boselli y Vian, 1943: 88).

Los autores dividen la producción calderoniana en dos épocas: la primera se caracteriza por el seguidismo del modelo realista de Lope, mientras que en la segunda Calderón se orienta ya hacia lo simbólico y abstracto. A lo largo del apartado, los hispanistas recogen los juicios de autores como Freud, Otto Rank o Goethe sobre el teatro calderoniano; y destacan al autor como el mayor exponente del auto de fe, que definen siguiendo a Valbuena Prat (Boselli y Vian, 1943: 92). El repaso por el teatro áureo concluye con un apartado dedicado a los dramaturgos menores del XVII (Boselli y Vian, 1943: 93-95), entendido más bien como escuela calderoniana, entre los que incluye a Rojas Zorrilla y Agustín Moreto como autores principales; y a Álvaro Cubillo, Antonio de Solís y Bances Candamo como representantes menores.

El apartado sobre Cervantes (Boselli y Vian, 1943: 95-104) abre el repaso por el género de la novela (Boselli y Vian, 1943: 95-112). El apartado dedicado al autor del *Quijote* es bastante continuista con lo que encontramos en historias anteriores. A una nota

biográfica, le sigue un análisis de todas sus obras, deteniéndose especialmente en el *Quijote*[447] (Boselli y Vian, 1943: 100-104). A este apartado sobre Cervantes, le sigue uno en el que se tratan el resto de los géneros narrativos del periodo (Boselli y Vian, 1943: 104-108), salvo el picaresco, que cuenta con un apartado propio (Boselli y Vian, 1943: 108-112). Así, en el primero de estos epígrafes, Boselli y Vian analizan la novela pastoral –Gil Polo, Jorge de Montemayor– (Boselli y Vian, 1943: 104-105), el «romanzo moresco» –Ginés Pérez de Hita, *Historia de los enamorados Ozmín y Daraja*– (Boselli y Vian, 1943: 105), la novela de aventuras amorosas[448] –*Historia de los amores de Clareo y Florisea*, *Selva de aventuras*– (Boselli y Vian, 1943: 105-106), la novela que parte de proverbios y anécdotas –*Glosas al sermón de Aliubarrota*, *Floresta española de apotegmas*– (Boselli y Vian, 1943: 106), la novela didáctica o divulgativa –*Silva de varia lección*, *Jardín de flores curiosas*– (Boselli y Vian, 1943: 106) y las novelas cortas al modo de las *Novelas ejemplares* –Castillo Solórzano, Céspedes y Meneses, María de Zayas– (Boselli y Vian, 1943: 107). El apartado dedicado a la picaresca es más detenido y profundo. Comienza apuntando que «la fioritura del romanzo picaresco coincide con la degenerazione del romanzo cavalleresco» (Boselli y Vian, 1943: 108, idea que atribuye a Pfandl. El apartado remite a bastante literatura crítica de un periodo cercano a la publicación de la historia a propósito de los orígenes y difusión de la picaresca[449]. En cuanto a las obras, comienza con el *Lazarillo* (Boselli y Vian, 1943: 109-110), que atribuye a Diego Hurtado de Mendoza, pero coloca el *Guzmán* de Mateo Alemán como el verdadero inicio del género (Boselli y Vian, 1943: 110). Entre la lista de autores que

[447] «Su questo libro famoso –uno dei più famosi dell'umanità– migliaia di libri si sono scritti, e le più disparate e fantastiche interpretazioni se ne son date. C'è chi vi ha visto chissà quali segrete intenzioni, chi vi ha trovato un sistema di filosofia, un programma di governo, una sintesi di teologia e perfino un trattato di strategia o di medicina! Altri non vi ha considerato se non la burattinesca avventura di un pazzo, adatta tutt'al più a divertire i bambini: e, per contrasto, molti l'hanno invece esaltato come una delle opere più profonde e più trascendentali della letteratura universale. Insomma, chi lo dice ridicolo e chi tragico, chi satirico e chi angosciante, chi superficiale e chi immenso e sublime, e qualcuno, come Unamuno, l'ha interpretato come un libro sacro, specie di breviario religioso per tutti gli uomini. In generale si riconosce che è un libro profondamente spagnolo, pur essendo universale; ma anche a questo proposito i pareri sono discordi, perché qualcuno afferma che depresse lo spirito spagnolo (Byron diceva: "un gran libro che uccise un gran popolo"), accelerandone a precipizio la decadenza; altri, al contrario, lo esaltano come una delle più alte affermazioni dell'anima nazionale» (Boselli y Vian, 1943: 100-101).

[448] «Molta voga ebbe pure in questo "secondo Rinascimento" […] la novella di avventure amorose, come già si notò parlando di Lope e di Cervantes. Derivava contemporaneamente dal romanzo ellenistico e da quello cavalleresco, ma con una sensibilità nuova, con un concetto idealistico e platonico della donna, e dell'amore» (Boselli y Vian, 1943: 105).

[449] Se citan, entre otros, trabajos con este tema de Miguel Herrero, Venanzio Todesco, Marcel Bataillon y F. M. Delogu.

cultivan este tipo de novela encontramos a Quevedo, López de Úbeda, Salas Barbadillo, Espinel y Castillo Solórzano, entre otros.

Boselli y Vian cierran el capítulo con una serie de apartados dedicados a géneros mayoritariamente en prosa, que no tienen cabida en los apartados anteriores. El primero de estos es el que dedican a la mística (Boselli y Vian, 1943: 112-115), en el que se hacen eco de la historia de Sáinz Rodríguez para definirla. En este primer apartado incluyen a los autores menores –Juan de Ávila, Malón de Chaide, Luis de Granada, etc.–, y, posteriormente y en sendos apartados exentos, a sus dos mayores representantes: santa Teresa (Boselli y Vian, 1943: 115-118) y san Juan[450] (Boselli y Vian, 1943: 118-121). Sigue este último grupo de apartados con uno, bastante amplio, dedicado a la prosa histórica y política (Boselli y Vian, 1943: 121-124) por el que desfilan nombres como los de Pero Mexía, Bernal Díaz del Castillo, Diego Hurtado de Mendoza, Juan de Mariana, Saavedra Fajardo o Quevedo. El único autor que se destaca explícitamente es Gracián, al que se incluye en un apartado sobre prosa didáctica (Boselli y Vian, 1943: 124-130), con nombre como Juan de Valdés, Luis Molina o Antonio de Guevara. Gracián, como decíamos, ocupa la mayor parte de este apartado (Boselli y Vian, 1943:126-130) que se centra en sus obras principales: *El oráculo manual*[451], *Agudeza y arte de ingenio* y el *Criticón*.

La cuarta parte está dedicada al siglo XVIII (Boselli y Vian, 1943: 131-159) y empieza con un apartado general, en el que se caracteriza este periodo como una «epoca di transizione situata fra lo splendido Secolo d'Oro e l'impetuosa rifioritura romantica» (Boselli y Vian, 1943: 131). Los autores no aceptan la narrativa simple de que el XVIII español sea una época en el que la literatura y la política nacionales estén completamente supeditadas a las francesas:

> Sarebbe per lo meno ingenuo credere che sia bastata una moda cortigianesca o una serie di decreti reali per determinare una letteratura e, soprattutto, una poesia, fenomeni spirituali di prim'ordine. In verità, in paesi come la Spagna o l'Italia, di fortissima tradizione propria, gli influssi illuministici e francesi non potevano avere che un'efficacia molto limitata e superficiale, atta solamente ad arricchire, sotto certi punti di vista, il patrimonio culturale e dare nuovi stimoli allo spirito nazionale, momentaneamente rilassato dopo lo sforzo grandioso del Secolo d'Oro o della controriforma. Ma l'essenza

[450] «Da Garcilaso a san Juan de la Cruz, passando per Fray Luis de León, la lirica spagnola del gran secolo ha raggiunto un vertice di intensità e di purezza oltre il quale non è possibile procedere. E con san Juan infatti si esaurisce, mentre il barocco, affannosamente, cerca altre strade» (Boselli y Vian, 1943: 121).

[451] «Tanto famoso poi grazie a Schopenhauer, che lo tradusse in tedesco e gli diede rinomanza mondiale» (Boselli y Vian, 1943: 128).

> dello spirito francese, cartesiano e volteriano, doveva rimanere e rimase completamente estranea al vero Settecento spagnolo, come a quello italiano che si devono considerare –nonostante qualche apparenza contraria– originali e fervidi secoli di transizione e di preparazione al Risorgimento (Boselli y Vian, 1943: 131-132).

Los autores recuperan las ideas de Wölfflin que habían expuesto a propósito del barroco, y entienden el XVIII como un siglo marcado por la vuelta al clasicismo en respuesta a los «estremi eccessi del romanticismo barocco» (Boselli y Vian, 1943: 132). Sin embargo, se muestran contrarios a limitar toda una centuria a una sola idea, y se proponen «far notare come il Settecento spagnolo sia un secolo non tanto uniforme né facilmente definibile; vario anzi, e multiforme –anche se meno mosso e animato del Secolo d'Oro–, pieno di sfumature e di contrasti di idee, di fermenti nuovi e di personalità, se non grandi, certo assai interessanti» (Boselli y Vian, 1943: 132); propósito en buena parte incumplido, pues, como veremos, se ocupan del repertorio de autores que venimos encontrando en las historias previas.

A modo de conclusión de este primer apartado, los autores señalan que los géneros más pujantes en este periodo serán «la precettiva, la critica e la storia letteraria» (Boselli y Vian, 1943: 133). El repaso histórico se abre, de hecho, con sendos apartados dedicados a dos autores que cultivaron estos géneros: Feijoo[452] (Boselli y Vian, 1943: 133-135), en cuyo epígrafe se menciona también a Sarmiento; y Luzán (Boselli y Vian, 1943: 135-137), cuya *Poética* se filia al clasicismo italiano, y no al francés. Estos dos primeros apartados de autor se completan con uno tercero, genérico, en el que se da cuenta del resto de la producción crítica y erudita española (Boselli y Vian, 1943: 137-140) de autores como Mayáns y Siscar, Esteban de Arteaga, Masdeu, los jesuitas expulsos o los hermanos Rodríguez Mohedano, entre otros.

El apartado sobre prosa (Boselli y Vian, 1943: 140-143) se centra en la producción de dos autores. El primero es Torres Villarroel (Boselli y Vian, 1943: 140-142), cuya *Vida* se considera la última novela picaresca. El autor es considerado «il primo umorista, nel censo moderno del termine, che abbia avuto la Spagna» (Boselli y Vian, 1943: 141). Por otro lado, José Francisco de Isla (Boselli y Vian, 1943: 142-143) destaca por su *Fray*

[452] «Portato più alla critica e alla divulgazione che alla creazione filosofica originale; una specie di "illuminista", insomma, ma di illuminista spagnolo, cioè dotato di sicura fede religiosa e monarchica» (Boselli y Vian, 1943: 133).

Gerundio, que se pone en relación más con la picaresca que con el *Quijote*[453], y por las traducciones del francés, especialmente la del *Gil Blas* de Lesage. Pasando ya al teatro, los autores dedican un primer apartado a razar un panorama general (Boselli y Vian, 1943: 143-145) en el que destacan el continuismo de las primeras décadas respecto de los modelos áureos, sobre todo calderonianos, que será sustituido por una estética neoclásica incapaz de incorporar los modelos franceses al repertorio español. En esta primera sección, Boselli y Vian incluyen a autores como Bances Candamo, Cañizares y Antonio de Zamora, más cercanos a los modelos del siglo anterior; Nasarre, Montiano, Clavijo y Nicolás Fernández de Moratín, «aspri e ingiusti censori» (Boselli y Vian, 1943: 144) del teatro áureo; y cultivadores de los modelos franceses como Juan Clímaco Salazar, Ignacio López de Ayala o Vicente García de la Huerta, autor en el que se anuncia ya el romanticismo. El repaso por el teatro continúa con un apartado dedicado a los que se considera los mejores dramaturgos del siglo Ramón de la Cruz (Boselli y Vian, 1943: 146-148) y Leandro Fernández de Moratín (Boselli y Vian, 1943: 148-150). De ambos autores se aborda la producción completa, y se aborda el estilo y las fuentes. Los autores se muestran mucho más elogiosos con Moratín, especialmente en su calidad de comediógrafo, cuya *El sí de las niñas* es «l'opera senza paragone più bella che avesse conosciuto il teatro spagnolo dalla fine del seicento in poi» (Boselli y Vian, 1943: 149).

Tras el teatro, los autores pasan a ocuparse en un mismo apartado de fabulistas y autores de sátira (Boselli y Vian, 1943: 150-153). Entre los primeros destacan Iriarte, imitador de La Fontaine, pero muy inferior a él[454]; y Samaniego, que no es un autor original, pero formalmente aventaja al primero. Entre los autores de obras satíricas coloca a Juan Pablo Forner y, sobre todo, a Jovellanos, que cultivó todos los géneros[455], pero destacó, sobre todo, como ensayista. El capítulo sobre el XVIII se cierra con dos apartados dedicados a la lírica. Como ocurría con el teatro, el primero (Boselli y Vian, 1943: 153-156) es panorámico y comienza destacando la pervivencia de modelos áureos que irán dando paso a nuevas formas con el transcurrir del siglo. Aún barrocos son José de León y Mansilla, Gabriel Álvarez de Toledo o Gerardo Lobo, entre otros. El paso a la nueva

[453] «È un romanzo composto con l'intento di flagellare la gonfia e vuota oratoria sacra dell'epoca, e che in verità qui la satira è l'asse e l'anima del libro, mentre nel *Don Chisciotte*–al quale il *Fray Gerundio* è stato varie volte, con soverchia esagerazione, paragonato– la satira dei libri di cavalleria non è che un accessorio più formale che sostanziale» (Boselli y Vian, 1943: 142).

[454] «Per molte ragioni l'Iriarte non può essere paragonabile al La Fonatine […]. Artisticamente le favole dell'Iriarte valgono ben poco» (Boselli y Vian, 1943: 151).

[455] No se hace mención a ninguna obra satírica en el repaso por su producción.

estética viene dado por la escuela de Salamanca, con autores como Cadalso, del que se destacan también las obras en prosa; o Meléndez Valdés, «il poeta più vero del Settecento in Ispagna» (Boselli y Vian, 1943: 155). En este se prefigura ya el paso a una nueva estética, que se hará evidente en la obra de Quintana y el resto de autores prerrománticos (Boselli y Vian, 1943: 156-159), muchos de los cuales formarían parte de la escuela sevillana: Alberto Lista, José María Blanco White, José Marchena, etc. No adscritos a este grupo, pero sintomáticos del cambio que se está operando en la lírica española, Boselli y Vian destacan, asimismo, a Nicasio Álvarez de Cienfuegos, Juan Nicasio Gallego y al ya mencionado Manuel José Quintana.

El capítulo que dedican al siglo XIX (Boselli y Vian, 1943: 161-220) comienza con un nuevo apartado general sobre el siglo (Boselli y Vian, 1943: 161-162) en el que da cuenta de la historia de España durante este periodo. Tras este, hay un amplio espacio dedicado a definir y caracterizar el romanticismo hispánico (Boselli y Vian, 1943: 162-166), movimiento que ya en el apartado anterior se señala como el dominante a lo largo de todo el siglo[456]. Boselli y Vian se sirven para caracterizar el periodo de textos de algunos de los autores de este, como pueden ser Mesonero Romanos o Victor Hugo; pero también de críticos como Arturo Farinelli. Los autores ven en la literatura del momento una recuperación de la identidad nacional, que se había visto mermada durante el siglo anterior. Ahora bien, no suscriben la idea de que el romanticismo sea un movimiento que tiene su origen, o que encuentra su primera esencia, en la literatura española. En este sentido, a modo de conclusión, señalan que:

> Il movimento romantico, fenomeno paneuropeo nella cui gestazione abbiamo segnalato remote tracce spagnole, giunse però in Spagna da fuori, pur caratterizzandosi con una sua indole puramente nazionale. Non è dunque esatto dire che la Spagna sia stata la culla del romanticismo, come taluni pretenderebbero, affermando che in Spagna il romanticismo c'è sempre stato, mentre altri sostengo addirittura il contrario, che cioè non ci sia stato mai. Cercare l'atto di nascita del romanticismo sarebbe proprio una fatica vana. Certo che la legenda ne ha attribuito la palma alla Spagna, leggenda nata al momento in cui si sviluppava la scuola romantica, e sostenuta pio da quella pleiade di scrittori d'ogni paese il cui amore per la Spagna e le sue genti valesse a conferire a quella terra di martiri e di eroi la fama romantica. Ma d'altra parte è un fatto che il romanticismo, come scuola letteraria e artistica, rappresenta la volontà di un nuovo ideale, sorto agli albori dell'800,

[456] «Secondo il Chabás non sarebbe fuor di luogo affermare che tutto l'ottocento fu essenzialmente romantico, poichè in fondo il realismo e il materialismo, reazioni contro il romanticismo, si possono pure considerare movimenti di espressione romantica» (Boselli y Vian, 1943: 162)

> nè da Lope de Vega, nè da Calderón, sebbene essi abbiano potentemente giovato alla sua attuazione in Spagna e fuori di Spagna (Boselli y Vian, 1943: 166).

Comenzando con el repaso histórico-literario, los autores mantienen la distribución por géneros que venimos encontrando en los apartados anteriores. Así, en primer lugar, encontramos una serie de apartados dedicados a la lírica. El primero de ellos, «Poeti romantici da Martínez de la Rosa a Zorrilla» (Boselli y Vian, 1943: 167-172), los autores introducen una división en la estética romántica que toman de Menéndez Pelayo. El romanticismo se divide en una escuela histórico-nacional, liderada por el duque de Rivas; y en una escuela subjetiva o byroniana, que tiene al frente a Espronceda. Esta distinción no es especialmente operante, pues se aduce en contadas ocasiones. El primer poeta del apartado es Martínez de la Rosa (Boselli y Vian, 1943: 167), cuya producción se considera mediocre, aunque sintomática del cambio de mentalidad que ocurre en el quicio del siglo XVIII. Ángel de Saavedra, duque de Rivas (Boselli y Vian, 1943: 167-171) es destacado como el poeta más representativo de esa primera escuela romántica. Aunque se le incluya en este apartado, se considera aquí toda su producción, y se le considera mejor dramaturgo que poeta. Esto explica que, tras él, se incluya en este apartado a quienes Boselli y Vian consideran sus sucesores en el género dramático: Antonio García Gutiérrez y Juan Eugenio Hartzenbusch (Boselli y Vian, 1943: 170-171). El tercer y último poeta destacado será Zorrilla (Boselli y Vian, 1943: 171-172), considerado «il poeta che meglio ritrae il genio spagnolo dello scorso secolo» (Boselli y Vian, 1943: 171). Los autores destacan su gran producción lírica, y acaban el apartado comentando su *Don Juan Tenorio*.

Después de este apartado en el que las obras líricas conviven con otras de otros géneros, los hispanistas dedican un epígrafe a los poetas románticos «exclusivamente lirici» (Boselli y Vian, 1943: 173-177), esto es, a Espronceda y Bécquer. Estos dos, pertenecientes a esa corriente más subjetiva y de inspiración europea, son puestos en relación con autores como el ya citado Byron, Leopardi, Goethe, Scott, Heine, Musset o Stecchetti. La pretendida exclusividad lírica de los autores enseguida encuentra el escollo del resto de su producción: *Sancho Saldaña*, en el caso del primero, o *Cartas desde mi celda*, en el del segundo. El ciclo de apartados dedicados a la lírica concluye con uno en el que se engloban al resto de poetas del siglo (Boselli y Vian, 1943: 177-180): Gertrudis Gómez de Avellaneda, Manuel de Cabanyes, Juan Arolas, Ramón de Campoamor, Núñez de Arce, Gabriel García Tassara, Juan González de Pezuela, Ventura Ruiz Aguilera, entre otros. Es en este tipo de apartados en los que trasluce la impronta positivista que señala

Meregalli (1990: 33), aunque cabe señalar que, a diferencia de lo que ocurre con Finardi (1941), Boselli y Vian no se limitan a reproducir el repertorio de Hurtado y González Palencia (1921), con quienes discrepan en la nómina de autores y en el enjuiciamiento de algunos de ellos[457].

Los apartados sobre géneros en prosa comienzan con uno dedicado a los escritores costumbristas o de artículos (Boselli y Vian, 1943: 180-184), denominación convive con la italiana «di genere». Los autores más importantes serán Mariano José de Larra (Boselli y Vian, 1943: 180-182), del que se destacan las *Cartas del pobrecito hablador* y sus artículos, recogidos por Montaner y Simón; Estébanez Calderón (Boselli y Vian, 1943: 182); y Ramón de Mesonero Romanos (Boselli y Vian, 1943: 182-184). Bastante más interesante por las consideraciones generales que contiene es el siguiente apartado, en el que comienza a abordar la novelística del periodo a partir de la figura de la que considera la autora más importante: Cecilia Böhl de Faber (Boselli y Vian, 1943: 184-187). En este epígrafe introductorio, Boselli y Vian (1943: 184) comienzan señalando la hibridación de realismo y romanticismo en los novelistas españoles, y el cambio en el paradigma de las influencias sobre la literatura española que el desarrollo de este género supone:

> Per anni, per secoli, gli spagnoli hanno subito l'influsso italiano nella letteratura come nella pittura, influsso mescolato al gusto arabo per l'enfasi, per l'iperbole, pei racconti meravigliosi. Ma dall'ottocento in poi la vera sorgente di ispirazione per gli spagnoli è in loro stessi, presso di loro e presso i loro grandi classici del passato. Così cercheresti invano o quasi gli influssi stranieri negli scrittori spagnoli moderni, tranne l'influsso verista di autori francesi e russi, le cui impronte sono evidenti in alcuni di essi. Dei nostri scrittori nulla o quasi nulla, salvo le analogie naturali in due popoli tanto affini come l'italiano e lo spagnolo. Dei pensatori nordici, nulla: le brume artiche, salvo rarissime eccezioni, non hanno appannato il bel sole della Spagna (Boselli y Vian, 1943: 185).

Esta vuelta a la tradición española y el desarrollo del costumbrismo es lo que lleva a los autores a colocar a Böhl de Faber, a la que consideran la «creatrice, intorno al 1850, del romanzo spagnolo moderno» (Boselli y Vian, 1943: 186), en el centro de su canon (Roca Blaya, 2024: 742-743).

En los siguientes dos apartados, los autores abordan a los autores que tradicionalmente se vienen englobando bajo la etiqueta de realistas. En el primero (Boselli

[457] Sirva de ejemplo el caso de Juan González de la Pezuela, conde de Cheste, al que los italianos incluyen como poeta romántico cuyo solo mérito es el de ser traductor de Dante, Ariosto y Tasso (Boselli y Vian, 1943: 179); mientras que los españoles (Hurtado y González Palencia, 1921: 960) colocan en el apartado de poetas neoclásicos, más concretamente entre los cultivadores de la poesía sabia. Estas discrepancias son más frecuentes en autores menores que en los grandes nombres de la historia literaria.

y Vian, 1943: 187-195), estudian la producción de Galdós (Boselli y Vian, 1943: 187-190), Pereda (Boselli y Vian, 1943: 190-192) y Palacio Valdés (Boselli y Vian, 1943: 192-195); mientras que, en el segundo (Boselli y Vian, 1943: 196-200), encontramos secciones dedicadas a Pedro Antonio de Alarcón (Boselli y Vian, 1943: 196-198), Valera (Boselli y Vian, 1943: 198-199) y Pardo Bazán (Boselli y Vian, 1943: 199-200). Se trata de apartados muy parecidos entre sí, en los que se da cuenta de una gran nómina de obras de cada autor, se establecen relaciones entre ellos y escritores europeos –Galdós y Dickens, o Valera y Leopardi, por ejemplo–, y se dan valoraciones, por lo general, positivas de los autores. El ciclo de apartados continúa con uno dedicado a los novelistas menores –Luis Coloma, Alas Clarín, Jacinto Octavio Picón, entre otros– (Boselli y Vian, 1943: 200-204), y uno que se centra en Blasco Ibáñez (Boselli y Vian, 1943: 205-209), en el que los autores ven al novelista que marca la transición a la novelística del siglo XX.

La brevedad del apartado que dedican al teatro del XIX (Boselli y Vian, 1943: 209-215) se explica por que en apartados anteriores se ha ido señalando la contribución al género dramático de autores como Zorrilla o el duque de Rivas. De esta manera, quedan para este apartado autores como Manuel Bretón de los Herreros, al que se destaca como «il primo poeta comico di tradizione nacionale» (Boselli y Vian, 1943: 209-210); Ventura de la Vega (Boselli y Vian, 1943: 210-211); o Narciso Serra (Boselli y Vian, 1943: 211), entre otros. Los dos únicos autores en los que Boselli y Vian se detienen con más detalle son Tamayo y Baus (Boselli y Vian, 1943: 211-213) y José Echegaray (Boselli y Vian, 1943: 213-214), ambos dramaturgos de gran éxito. La nómina de autores incluidos en este apartado es amplísima, y parece provenir de la *Historia del teatro español* de Díaz de Escobar y Lasso de la Vega (1924). Por último, Boselli y Vian (1943: 215-220) dedican un último apartado a «la prosa erudita, critica, storica, didattica». Se trata de un recorrido por la obra de los principales autores como el que encontrábamos en el caso de los novelistas, esto es, secciones más o menos cortas en las que se destacan obras y se enjuicia la producción de cada autor. En el repertorio encontramos a Menéndez Pelayo, Víctor Balaguer, Amador de los Ríos, Leopoldo Cuento, Agustín Durán, Donoso Cortés o Ángel Ganivet, entre otros.

La sexta y última parte de la historia de Boselli y Vian (1943: 221-259) comienza retomando algunas consideraciones del apartado anterior, pues inicia con un epígrafe en el que estudia la generación del 98 (Boselli y Vian, 1943: 221-229), y que lleva por subtítulo «Unamuno e i saggisti». Tras debatir en qué fecha se puede dar por comenzado

el XX español[458] y dar una definición de ensayo[459], los autores abordan, siguiendo el modelo que venimos encontrando en apartados anteriores, la producción de una generación de escritores marcados por el criticismo, consecuencia de la realidad sociohistórica del momento. Entre estos, los más representativos son Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Eugenio d'Ors, Francisco Grandmontagne, Ramiro de Maeztu, Salvador de Madariaga, Ramón Pérez de Ayala, Eduardo Gómez de Barquero y José María Salaverría. El siguiente apartado complementa a este primero, pues, en él, Boselli y Vian (1943: 230-235) engloban a los autores de «erudizione, critica e storia letteraria», entre los que incluye a Menéndez Pidal, González Palencia, Valbuena Prat, Gerardo Diego, Cejador y Frauca o Ramón y Cajal, entre muchos otros. El tratamiento de estos autores es desigual: de algunos se da tan solo el nombre, mientras que a otros –especialmente a los críticos literarios– se les dedican varios párrafos.

En el siguiente apartado se agrupa la producción novelesca, lírica y teatral más reciente (Boselli y Vian, 1943: 236-255). Los autores comienzan por el repaso de la novelística española, en la que, tras los ya mencionados Unamuno y Azorín –cuya obra no ensayística se había tratado antes–, los autores destacan a Ramón Pérez de Ayala (Boselli y Vian, 1943: 236-238), Concha Espina[460] (Boselli y Vian, 1943: 238-239), Gabriel Miró (Boselli y Vian, 1943: 239), Felipe Trigo (Boselli y Vian, 1943: 239-240), Ramón María Tenreiro (Boselli y Vian, 1943: 240), Francisco Acebal (Boselli y Vian, 1943: 240), Ramón María del Valle Inclán (Boselli y Vian, 1943: 240-241), Ramón Gómez de la Serna (Boselli y Vian, 1943: 242), Enrique Jardiel Poncela (Boselli y Vian, 1943: 242-244) y Wenceslao Fernández Flórez (Boselli y Vian, 1943: 244). La nómina continúa con más de una veintena de autores de los que solo se nos da el nombre.

El espacio dedicado al panorama teatral es más breve. Al principio de este, se asocia a una serie de autores con géneros o tendencias teatrales: «Benavente (commedie di società), fratelli Quintero (commedie di genere), Muñoz Seca (teatro farsesco),

[458] En una nota, apuntan que «qualcuno, più arditamente, sostiene che il secolo XIX sia terminato in Spagna soltanto il 18 luglio 1936, data della gloriosa sollevazione nazionalista» (Boselli y Vian, 1943: 221, nota 1).

[459] «Il "saggio" è uno scritto generalmente breve (studio o monografia) nel quale si ha la pretesa di trattare a fondo la materia, è insomma un trattato minore o imperfetto. Riesce per lo più una dissertazione amena, non severa, nè rigorosa, nè pesante, ed ha un certo carattere di cosa incompiuta, quasi di abbozzo» (Boselli y Vian, 1943: 222).

[460] «Morta la Pardo Bazán, il primato femminile spetta a Concha Espina, conterranea del gran Pereda, paragonata da taluni alla nostra Grazia Deledda, dalla quale però non ha i chiaroscuri» (Boselli y Vian, 1943: 238).

Marquina (teatro poetico) e Grau (teatro d'avanguardia)» (Boselli y Vian, 1943: 245). A estos autores, que son tratados en las páginas sucesivas (Boselli y Vian, 1943: 245-248), se suman otro muchos a los que solamente se menciona: Manuel Linares Rivas, José López Pinillo, Pablo Parellada… Por último, el espacio dedicado a la lírica comienza identificando modernismo y romanticismo, señalando la impronta francesa de aquel y destacando la labor de Rubén Darío (Boselli y Vian, 1943: 248-250), al que se considera un renovador de la lírica española. La influencia de este autor y de su propuesta estética se hace ver en la obra de poetas menores –Salvador Rueda, Tomás Morales, Enrique Díaz Canedo, Emilio Carrère, entre otros–, y llega hasta los dos poetas fundamentales del siglo, que se ponen en relación con la generación del 98: Antonio Machado[461] (Boselli y Vian, 1943: 251) y Juan Ramón Jiménez (Boselli y Vian, 1943: 251-253). Este último sería de capital importancia para la conformación del grupo de poetas del 27, cuyo repertorio de autores toma de la antología de Gerardo Diego: Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Antonio Espina, Rafael Alberti, Juan José Domenchina, Juan Larrea, Pablo Neruda, Luis Cernuda, León Felipe, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, Mauricio Bacarisse, Guillermo de Torre, José Moreno Villa, Salvador Dalí, Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín. Al único de ellos al que dedica espacio más allá de esta lista es Federico García Lorca (Boselli y Vian, 1943: 253-255), al que se compara con Lope de Vega.

El último apartado de la obra lleva por título «Il dopoguerra» (Boselli y Vian, 1943: 255-259). En la primera edición de la obra, este apartado hablaba de un proceso *in fieri* de contrarrevolución nacional ante la República[462] (Roca Blaya, 2024: 737-739). Dos años más tarde, se da cuenta del progreso y los resultados de este proceso:

> Ma con la vittoria e la pace (1º aprile 1939), anche per la letteratura si inizia in Spagna un movimento —comprensibilmente lento, ma sicuro— di rinascita, durante il quale ai "vecchi" superstiti vanno affiancandosi, si può dire giorno per giorno, giovani di

[461] «Povero don Antonio, la sua fine fu triste come la sua vita e la sua poesia: morì in un campo di concentramento, in Francia, travolto nella marea dei fuggiaschi Rossi. Non aveva compreso che il 18 luglio del '36 era nata una Spagna nuova. Ma oggi un poeta falangista, Dioniso Ridruejo, proprio in nome della Spagna nuova, lo assolve e lo riscatta» (Boselli y Vian, 1943: 251).

[462] «La produzione di quel periodo di funesta memoria che va dal 1931 al 1936, abbondante in quantità, fu pietosamente povera in qualità: non la rivelazione di un autore, non la scoperta di una personalità nuova; diserzione pressoché totale delle figure maggiori della letteratura; opere letterarie nel vero senso della parola, pochissime; molte invece quelle ispirate alle vicende politiche e storie romanzate della rivoluzione, e pubblicazioni esaltanti l'ateismo, il libero amore, l'anarchia, il comunismo. Nel luglio '36, scoppiata la controrrivoluzione nazionale, la produzione libraria subì naturalmente una paralisi repentina» (Boselli y Vian, 1941: 351)

> indiscutibili doti e di sicuro avvenire, parecchi dei quali sono oggi molto più che semplici promesse. Tale rinascita è particolarmente chiara e decisa per quanto riguarda la poesia, la biografia e il saggio: assai meno, invece, nella narrativa e nel teatro, "generi" forse più lentamente rinnovabili e che, del resto, già nel quinquennio anteriore avevano dato evidenti segni di esaurimento (Boselli y Vian, 1943: 255).

Tras estas consideraciones, los autores dan una lista de los autores últimos de cada género. Así, entre la «vera falange di poeti nuovi» (Boselli y Vian, 1943: 256-257) se coloca a Adriano del Valle, José María Pemán, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, Luis Felipe Vivanco o Álvaro Cunqueiro. El repaso por la prosa comienza dedicando un espacio a los «capi e martiri della Falange, dal fondatore, José Antonio Primo de Rivera […] a Ramiro Ledesma Ramos» (Boselli y Vian, 1943: 257). A estos se unen Serrano Suñer, Alfonso García Valdecasas, Eugenio Montes o Manuel Halcón. En la crítica literaria (Boselli y Vian, 1943: 258), la figura más destacada es Dámaso Alonso. En cuanto a la novela, los autores señalan la vigencia de autores como Pío Baroja o Concha Espina, y colocan entre los nuevos autores a Giménez Arnau, Zunzunegui, Carmen de Icaza, Erdgar Neville o Agustín de Foxá –al que Boselli tradujo al italiano–, entre otros (Boselli y Vian, 1943: 258). El último género que se aborda en este aparto es el del teatro, en el que el único autor destacados es Gonzalo Torrente Ballester (Boselli y Vian, 1943: 258-259). Para dar fin a su *Storia*, los autores afirman que:

> In conclusione, tenuto conto della devastazione non meno spirituale che materiale causata dalla guerra civile, e dei momenti difficili che la Spagna (e non solo la Spagna) attraversa, si può considerare la sua produzione letteraria con sereno ottimismo e ripetere le parole, piene di fede giovanile, che chiudono l'inno falangista:
> *en España empieza a amanecer* (Boselli y Vian, 1943: 259).

La obra de Carlo Boselli y Cesco Vian se presenta, así, como una historia literaria bien informada, que en su primera parte da cuenta del conocimiento de sus autores acerca de la tradición del hispanismo internacional y de los principales críticos españoles. Se puede decir, en este sentido, que es la primera historia de la literatura española italiana que llega a este grado de especialización, ya que la de Sanvisenti (1907), en la que encontramos ya referencias a obras críticas, no llega a alcanzar la profundidad de estos dos autores, en parte debido a las características formales de la colección en la que aparece. La posición ideológica de los autores se hace ostensible sobre todo en la última parte de la historia. Su aceptación e incorporación de una serie de criterios y prejuicios de índole ideológica hace que esta última parte se aleje, hasta cierto punto, de lo que venimos encontrando en las historias de nuestro corpus. Es lo que ocurría con la historia

católica de Legendre (1930): la matriz ideológica afecta a la valoración y a la selección de autores. Cabe señalar, sin embargo, que este posicionamiento se encuentra con la realidad de una forma académica que se basa en la repetición. Por mucho que estos autores juzguen negativamente a ciertos escritores desde una posición ideológica clara, no por ello los expulsan del repertorio. Es el caso de Antonio Machado, como ya hemos visto, pero también el de Blasco Ibáñez, por ejemplo. La selección de autores del último apartado, en el que encontramos a nombres tan políticamente significados como Primo de Rivera, Ledesma Ramos o Serrano Suñer; que se realiza asimismo desde esas coordenadas se nos muestra impotente, pues la vinculación a un proyecto ideológico-político vincula la selección propuesta al éxito de dicho proyecto. Es en este sentido en el que, en otro sitio (Roca Blaya, 2024: 744-745), hemos considerado la *Storia della letteratura spagnola* como una profecía errada, siguiendo la terminología de Claudio Guillén.

5. Tercer periodo: 1943-1977

5.1. Consideraciones generales

El tercer y último periodo de nuestro corpus de historias literarias tiene su comienzo en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial. En plena ocupación por parte de las fuerzas alemanas, aparece publicada en París una *Littérature espagnole* firmada por Jean Camp (1943). Su publicación en la colección *Que sais-je?* de las PUF da buena cuenta de las característica del libro que vendría a sustituir al ya lejano *Précis* de Mérimée (1908) –de la que toma varios elementos– como obra de referencia del hispanismo francés[463]. El formato breve de esta colección no la hace equiparable a los *Manuali Hoepli* o a la *Bibblioteca del Popolo*, colecciones de las que ya hemos tenido la ocasión de hablar. Al contrario, la iniciativa de las *Presses Universitaires de France* de crear una enciclopedia dividida en manuales breves siempre tuvo como lector objetivo al estudiante universitario (Feller, 1975: 71-72). El campo del hispanismo ha alcanzado un nivel de consolidación que hace factible, incluso desde un punto de vista económico, la publicación de una síntesis histórico-literaria de estas características, un trabajo que se reeditará en repetidas ocasiones y permanecerá como obra de consulta de los estudiantes franceses de literatura española hasta ser reemplazado por un texto actualizado, pero de características semejantes y publicado en la misma colección, la *Littérature espagnole* de Charles Vincent Aubrun (1977), que cierra nuestro corpus.

En el hispanismo italiano había ocurrido algo parecido con la obra de Boselli y Vian (1941), que se convertirá en el manual de referencia durante el periodo de posguerra. El éxito del manual no es óbice para que uno de sus autores, Cesco Vian, se desdiga de su *opera prima* y emprenda una labor historiográfica en solitario que a lo largo del periodo dará lugar a dos títulos: su *Lineamenti di storia della letteratura spagnola*[464] (Vian, 1953) y su *Storia della letteratura spagnola* (Vian, 1969a). La suerte de estos manuales es bien distinta a la de la obra inicial. En 1955 se traduce al italiano la obra de Camp y se publica una *Storia della letteratura spagnola* a cargo de José María Valverde (1955), que tanto Meregalli (1990a: 33) como Blarzino (2023: 266) identifican como una traducción, de la

[463] La *Littérature espagnole* de Legendre (1930) fue una obra de escasa difusión y con un planteamiento que la aleja de los estándares de la tradición historiográfica.

[464] La obra se publica dos años antes de la última reedición de la historia conjunta con Boselli de la que tenemos constancia.

que, no obstante, no nos consta un original español[465]. Estas obras serían desbancadas a finales de la década por la publicación, en años consecutivos, de las obras de Samonà (1960) y Mancini (1961).

El campo de lo hispánico se ha consolidado definitivamente en ambos países. Se multiplican los centros de enseñanza y las vías de difusión del pensamiento sobre la literatura española. El hermetismo que sigue al fin de la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura franquista lastra el intercambio de ideas con España, pero no lo detiene; además, el exilio de destacados estudiosos conlleva una internacionalización de los estudios sobre la literatura española que va acompañada de la presencia de escritores en ambos países. A pesar de esta circunstancia, las academias francesa e italiana siguen primando objetos de estudio clásicos: siglos de Oro, Edad Media, etc.

El modelo de historia de la literatura que llevaba vigente, a pesar de sus obvios cambios, desde principios del siglo anterior comienza a acusar fatiga. La consolidación de los hispanismos italiano y francés corre pareja a una mayor especialización de sus estudios. El formato de la síntesis histórica deja de tener sentido si no es como obra de consulta ocasional. Las historias de Samonà y Mancini nos muestran los dos posibles cauces de las historias de la literatura en esta última fase de nuestro recorrido histórico: o bien se opta por presentar una síntesis argumentada, de carácter narrativo, como la del *Profilo*; o bien, se reafirma la función didáctica y consultiva de la historia de la literatura, lo que afecta a la estructuración interna de las obras –se tiende a una mayor esquematización, con periodos más breves y acompañados de bibliografías individuales– como ocurre con la *Storia* de Mancini. En el campo francés, la personal obra de Descola (1958) optará por esa primera vía, mientras que las de Larrieu y Thomas (1952) y Cirot y Darbord (1958) optan por la segunda.

La era de las grandes historias colectivas, con participación de especialistas en hechos literarios concretos, está a la vuelta de la esquina. En Italia, comienza ya en los años 70, con la participación de Samonà y Mancini. En Francia, en cambio, habrá que esperar a la *Histoire de la littérature espagnole* de Canavaggio (1993-1994), publicada en fecha muy cercana a la *Storia della civiltà letteraria spagnola* de Franco Meregalli (1990b). Las características de estas obras las apartan de la tradición que venimos estudiando, razón que motiva su no inclusión en nuestro corpus. Sin embargo, lo que

[465] En la entrada que Samonà le dedica al autor en la Treccani, la obra se fecha en 1956 y se identifica como un «compendio di lezioni tenute alla radio italiana».

encontramos en las obras que nos ocupan en este momento es la convivencia de un modelo que avanza en la interpretación y la síntesis de los hechos literarios.

5.1.1. Acercamiento positivista y síntesis interpretativa: modelos heredados y autonomía discursiva

En las consideraciones generales con las que abríamos el capítulo anterior, dedicábamos un apartado a trazar la pervivencia del historicismo de corte romántica en el periodo que va de 1907 a 1941, y su convivencia con el surgimiento de una historia literaria que cifra su funcionamiento en recoger el dato concreto, preciso y objetivo. En el periodo anterior, Finardi (1941) se había desmarcado del modo tradicional de escribir historia de la literatura y había optado, en una obra con poco éxito y difusión, por esta nueva modalidad siguiendo una de los textos fundamentales para esta tendencia historiográfica: la historia de Hurtado y González Palencia (1921).

Diez años más tarde, este acercamiento positivista a la historia de la literatura española llega a Francia con las obras de Robert Larrieu y Romain Thomas (1952) y Georges Cirot y Michel Darbord (1956)[466]. La primera de ellas se enmarca en una colección de historias literarias dirigidas por Paul Crouzet, quien detentaba una posición relevante en el sistema académico e institucional francés. Las obras de la colección de Crouzet tienen como característica central la de contener «le minimum d'appréciation critiques et le maximum de documentation» (Crouzet, 1952: II). La obra de Larrieu y Thomas, que se caracteriza por la abundancia de apoyos gráficos y por presenta una estructura interna basada en esquemas multinivel de difícil seguimiento, opta, por tanto, por minimizar el hilo narrativo, y por excluir o limitar las consideraciones generales y las valoraciones de obras concretas. El texto sigue de manera cercana la obra de los autores

[466] Estas dos obras comparten, asimismo, circunstancias en lo que respecta a su creación. Por un lado, en ambas participan autores de dos generaciones de hispanistas distintas: Thomas y Cirot, por un lado; Larrieu y Darbord, por otro. Los primeros abordan la labor en los momentos finales de su trayectoria, y de su vida, pues ni Cirot ni Thomas llegan a ver publicadas sus obras. Los manuales serían, por tanto, terminados por la siguiente generación, aunque aquí encontramos un hecho que diferencia a ambos manuales. Mientras que Larrieu era discípulo de Thomas, Darbord no tenía relación con Cirot. La participación de estos autores cambia el planteamiento final de las obras, lo que puede explicar este desplazamiento hacia formas positivistas, en las que tiene menor importancia la cuestión de las consideraciones generales; frente a un acercamiento más historicista. Cabe recordar que Georges Cirot es uno de los fundadores, junto a Ernest Mérimée, del *Bulletin hispanique*, por lo que es fácil presumirle una concepción de la historia literaria cercana a los presupuestos de este autor. En el caso de la obra de Cirot y Darbord se observa una clara diferencia entre los apartados que habrían sido redactados por Cirot –aunque luego fueran adaptados por el segundo autor–, y las últimas secciones, a cargo de Darbord.

españoles, aunque la complementa con otras obras, sobre todo en los últimos capítulos. En este sentido, el seguidismo del texto de Hurtado y González Palencia es menor del que encontrábamos en Finardi: se hereda la periodización y buena parte del repertorio de autores, pero desaparecen algunas de las categorías usadas por los españoles. Un poco más flexible, la historia de Cirot y Darbord (1956) adopta una postura a medio camino entre este pretendido objetivismo y el historicismo *à la* Mérimée (1908). La obra remite a su antecesora, la de Larrieu y Thomas, que sirve como punto de partida de sus autores. La menor extensión conlleva, no obstante, una reducción del repertorio y una mayor simplificación de la estructura interna, pero el funcionamiento es, por lo general, muy parecido. En este sentido, aunque dependente, de forma interpuesta, de un modelo como el de Hurtado y González Palencia, la obra de Cirot y Darbord presenta una mayor autonomía discursiva, sobre todo en la primera parte de la obra –la debida a Cirot–, hasta la llegada a los siglos XVIII y siguientes.

Es curioso señalar que estas dos obras, que Canavaggio (2004) considera superadas cuando encara la redacción de su propio manual, se convierten en un apoyo sobre el que se asienta la otra obra francesa del periodo, si dejamos a un lado las de Camp y Aubrun, condicionadas por la colección en la que aparecen. Nos referimos, pues, a la obra de Descola (1966), representante de la otra tendencia historiográfica del momento: la síntesis interpretativa. Hay que recordar que Jean Descola no es un hispanista como el resto de los autores de nuestro corpus. Su llegada a la historia de la literatura no se produce desde el estudio literario, sino desde la historia general de España. En este sentido, Descola concibe su obra como una suerte de ampliación de su labor de historiografía general, ubicando su acercamiento a la literatura española en una más amplia historia cultural. A lo largo de su *Histoire littéraire de l'Espagne*, Descola se sirve de la obra de Larrieu y Thomas, de la que extrae incluso fragmentos literales, para llevar a cabo su personal interpretación de la evolución literaria española. De esta forma, Descola sintetiza y jerarquiza la información que Larrieu y Thomas se limitan a recoger, sin entrar en valoraciones.

En el plano italiano, en el que se ignora la obra de Finardi, como ya hemos señalado, las dos historias en las que la dimensión narrativo-interpretativa adquieren más importancia no tienen una historia como la Larrieu y Thomas en la que apoyarse. La categoría de síntesis interpretativa no es aplicable a la obra de Gallo (1952). Nos encontraríamos, más bien, ante una historia neorromántica en el sentido en que Núñez y Campos (2005: 227-231) utilizan el término para definir la propuesta, coincidente

temporalmente con la de Gallo, de Gerald Brenan. El historicismo neorromántico de Gallo parte de una esencialización de la identidad española[467]. Su apasionado acercamiento a la historia de la literatura española está repleto de juicios valorativos, pero tiene como base un profundo conocimiento de la tradición literaria que lo lleva a poner en relación autores distantes e interpretar la importancia de determinados fenómenos más allá del momento de su producción. La obra dista mucho de ser sintética, pero tiene una carga interpretativa cuyo único antecedente en la historia de las historias de la literatura españolas escritas en Italia es la *Storia* conjunta de Boselli y Vian.

Si bien coincidente en el aspecto narrativo-interpretativo con la historia de Gallo, la propuesta de Samonà es diametralmente contraria a la de este. Frente al encendido idealismo de Gallo, Samonà aborda el estudio de la tradición española desde una perspectiva sosegada en el tono y crítica en todo lo demás. El *Profilo* no es solo una historia breve de la literatura española, es también una revisión de una «tradizione manualistica» caracterizada por una «specie di *vis inertiae*» (Samonà, 1960: 8) de la que el autor pretende distanciarse. El hispanista no aterriza su crítica en manuales o modos concretos. Se limita a proponer su historia como un contramodelo de esta tradición. Para ello, limita el corpus de autores, problematiza las relaciones entre ellos y pone en duda algunas de las categorías e ideas instaladas en el discurso historiográfico. El principio rector de la historia de Samonà es la reflexión acerca de la *letterarietà*, que no se entiende de una manera formalista, sino como un concepto un tanto etéreo al que recurre en varios momentos de la historia de la literatura, pero que nunca llega a concretar realmente.

El resto de las historias de este momento se rigen por un mismo principio constructivo, el de su vocación didáctica, aunque este se ejecute de dos maneras distintas. Los manuales de Camp y Aubrun se presenta como síntesis históricas que faciliten una consulta rápida o supongan una introducción a los acontecimientos más significativos de la historia literaria española. En este sentido, la mayor diferencia entre ambas obras es el grado de cierre de cada una. Mientras que la de Camp se nos presenta como una propuesta encerrada en sí misma, esto es, que no remite ni alude a otros manuales u obras de consulta con los que completar la información; la historia de Aubrun avanza ya en este sentido, y

[467] «Letteratura spagnola; fasi di una grande corrida spirituale: epopea, romance, il teatro, la mistica, la picaresca, la lirica, la narrativa, il saggismo. Corrida, cavalleria, crudeltà con onore, stile, rito; eroismo ad ogni costo, per costume. Saper morire più che vivere, più vivere che pensare, più amare che comprendere; il popolo –e i genii– della passione, della felicità cercata nel dolore. Non ethos, sistema, sintesi, ma pathos, dogma, antitesi. Barocco, non classico. Vitale, non logico. Spagna, l'Ilsam cattolico, l'Europa africana, l'Occidente Orientale (Gallo, 1952: 2)

se abre, al menos relativamente, incluyendo una brevísima bibliografía y referencias a estudios señeros a propósito de algunas cuestiones. Radicalmente distinta en este sentido, la *Storia* de Mancini tiene un planteamiento que podríamos considerar enciclopédico. En su prefacio, el autor indica que se trata de una obra que «riunisce molte delle tesi piú ampiamente dimostrate nei corsi universitari e negli studi monografici precedentemente pubblicati e a cui si rinvia» (Mancini, 1967: s. p.). Aunque más tradicional que la obra de Samonà, la historia de Mancini es la obra de nuestro corpus más claramente consciente de la situación de los estudios hispánicos, y del momento de estos en el que aparece. La *Storia* es ya una obra pensada para un campo en crecimiento, un campo consolidado.

5.1.2. Un campo consolidado

Ya señalábamos en el capítulo anterior que es difícil, y no tiene mucho sentido, intentar trazar un panorama de la producción de los hispanismo francés e italiano en un momento de consolidación del campo. Cabe recordar que a partir de mediados de los años 50 el nivel de expansión y fortaleza es tal que comienzan a aparecer asociaciones de hispanistas en Europa (Botrel, 2019: 159): la Asociación Internacional de Hispanistas se funda en 1962; la Sociedad de Hispanistas Franceses, en 1963; la Associazione Ispanisti Italiani, algo más tardía, en 1973 (Dolfi, 1998). También aparecen otras instituciones como la *École des hautes études hispaniques et ibériques* o la *Associazione per i rapporti culturali tra l'Italia e la Spagna* (Lottini, 1993), mientras que instituciones históricas como la Casa de Velázquez

Al mismo tiempo que se generan estas asociaciones, se consolidan o se crean nuevas vías de difusión para los estudios hispánicos. Francia contaba ya con dos grandes revistas dedicadas a lo hispánico: el *Bulletin hispanique*, al que están ligados la mayoría de los autores de nuestro corpus; y la *Revue hispanique*. Estas publicaciones están vinculadas a los dos grandes centros de enseñanza en el ámbito del hispanismo francés: el polo Toulouse-Burdeos y París. En Italia, Giovanni Maria Bertini, el considerado decano del hispanismo italiano (Calvi, 2015) desde que consigue la cátedra en 1941, fundaría *Quaderni ibero americani*. Años más tarde, en los 70, se fundarían *Studi Ispanici*, fundada por Guido Mancini, y *Rassegna iberistica*, con Franco Meregalli y Giuseppe Bellini al frente. La mayoría de estas publicaciones siguen funcionando aún hoy.

El desarrollo de cátedras coloca en el centro de los estudios hispánicos de cada tradición a grandes autores. En el panorama francés, los referentes inexcusables siguen

siendo Marcel Bataillon y Ernest Martinenche, pero otros nombres como el Noël Salomon, Albert Dérozier, Jean Sarrailh, Pierre le Gentil, Maxime Chevalier o Pierre Vilar ganan en relevancia en la evolución del discurso del hispanismo francés. Otros menos conocidos tendrán mayor influencia sobre nuestras historias literarias, como siempre, reticentes a incorporar las ideas más recientes de la crítica literaria. Es el caso de Jean Cassou (1929) y su *Panorama de la littératura espagnole contemporaine*, o Georges Delpy, autor de una *Anthologie de la littérature espagnole* junto a S. Denis (Delpy y Denis, 1952), que contribuye a fijar algunos autores. En el caso italiano, junto al de Bertini, el debate hispánico se estructura entrono a autores como Oreste Macrì, Franco Meregalli, Guido Mancini, Lore Terracini, Carmelo Samonà, Margherita Morreale o Rinaldo Froldi (Calvi, 2015); algunos de ellos recordados en el ya citado *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*. La importancia de estos se debe a su magisterio en los principales centros universitarios italianos –muchos de ellos acceden a cátedra y se convierten en autoridades en el hispanismo italiano–, pero sobre todo por sus contribuciones al estudio de la literatura española, que llegarán, en diverso grado, a las historias de la literatura española.

5.1.3. La cuestión del canon: continuidades y rupturas

En cuanto a la configuración del canon en este periodo, observamos un gran continuismo respecto de momentos anteriores, a excepción de historias que se separan de la norma como la de Descola o Samonà. El repertorio de autores se mantiene, por lo general, estable, aunque asistimos a la paulatina reducción de la atención prestada a los géneros y autores no ficticios. Nos estamos refiriendo principalmente a la desaparición de los apartados dedicados a la prosa histórica o de ideas, sobre todo de época medieval y áurea. Aunque persisten las referencias a los humanistas del siglo XVI como Antonio de Nebrija o los hermanos Valdés, estas consideraciones –normalmente a la luz de las ideas de Bataillon (1937), finalmente incorporados al discurso historiográfico– se limitan a apartados introductorios del periodo áureo, por lo general breves. Aunque esta es la tendencia mayoritaria, hay autores como Mancini que siguen incorporando este tipo de manifestaciones en sus obras. Este autor, por ejemplo, le dedica un amplio apartado a las crónicas del siglo XV (Mancini, 1967: 147-154), en el que incluye a Pérez de Guzmán, Diego Rodríguez de Almella, Hernando del Pulgar, Diego de Valera, Gutierre Díez de Gámez y Pero Tafur; autores que, a excepción de Pérez de Guzmán y Hernando del

Pulgar, no aparecen citados en prácticamente ninguna otra historia[468]. Esta limitación del concepto de literatura, que ya había comenzado en el periodo anterior, es parcial y desigual. Esto explica que siga prestándose atención a las crónicas del inicio de la época colonial (Cirot y Darbord, 1956: 105-106; Samonà, 1960: 47-48; Mancini, 1967: 195-203; Descola, 1966: 101-106), y no tanto por quien escribe la historia de la España del momento.

Algo parecido ocurre con el siglo XVIII, en el que se sigue incluyendo, y colocando en el centro del canon, a Feijoo, Luzán o Jovellanos. La actitud hacia este periodo es, sin embargo, uno de los aspectos que más cambian respecto de la tradición anterior. Camp (1958: 79) se sigue refiriendo a este periodo como una «époque sans gloire», pero, a partir de Gallo (1952: 503-530) observamos ya un cambio de enfoque. Este autor, que comienza su estudio del periodo versionando la locución latina *Quandoque bonus dormitat Homerus*, se refiere al XVIII como un periodo en el que «Spagna si intelettualizzò, si raffinò, pronta a diventare quel che è diventata: europea» (Gallo, 1952: 505). Cirot y Darbord (1956: 138) comienzan su apartado sobre este siglo poniendo en duda el marco discursivo de la decadencia decimonónica y rechazándolo de lleno. Samonà se refiere a la época como un periodo de transición de una *civiltà letteraria* autónoma a una europea. Mancini, por su parte, ve en el XVIII un momento de revitalización del pensamiento español. Por último, Vian, que había sido dedicado una monografía al periodo, señala la capacidad de la literatura española a la hora de sintetizar las ideas francesas e incorporarlas plenamente al repertorio nacional.

Es curioso, no obstante, que este cambio a nivel discursivo sobre el XVIII no apenas conlleve cambios en el canon o en la estructuración de las obras. En lo que al canon respecta, los autores centrales siguen siendo Feijoo, Jovellanos y Moratín hijo. Una modificación significativa es el descubrimiento de Cadalso. El autor, hasta el momento relegado a un segundo plano e incluido en la lista de poetas del periodo, empieza a cobrar una mayor importancia en el canon decimonónico, sobre todo en la medida en que autores como Samonà (1960: 118-119) empiezan a destacar su estética prerromántica en el contexto de la reivindicación del periodo como época de aclimatación al contexto europeo. En cuanto a la estructuración de las obras, no nos referimos aquí a la cuestión

[468] Curiosamente, la breve *Littérature espagnole* de Aubrun (1977: 20) será la única otra obra que mencione a Díez de Games o Pedro Tafur.

del criterio periodológico que estas siguen, sino a la menor extensión que de forma general se dedica al XVIII.

Por lo demás, no encontramos grandes rupturas respecto a las obras del apartado anterior. El canon medieval se simplifica, pero se mantiene prácticamente inalterado. En época renacentista, observamos una cada vez menor atención a la escuela tradicionalista de Castillejo, y una mejor integración del desarrollo del teatro español el decurso histórico. Por lo general, el repertorio de novelas picarescas, y de otras formas narrativas de los siglos XVI y XVII, tiene a la reducción y mayor jerarquización de los textos. El proceso de reivindicación de Góngora continúa por las vías establecidas a lo largo de los años previos: Camp (1958: 33) lo presenta como «un des plus grands poètes, et peut-être le grand poète de l'Espagne», al igual que Gallo (1952: 301). Samonà, por su parte, critica la reducción de Góngora a la perversión del gusto español, y reivindica la clasicidad del culteranismo. La terna de autores del teatro del siglo de Oro se concretiza con una mayor atención a Tirso, en detrimento de Ruiz de Alarcón Por último, en lo que respecta al siglo XIX, se mantiene la división del Romanticismo en una corriente épica y otra intimista, y se fija el relato acerca de la evolución del costumbrismo hacia el realismo, y el catálogo de novelistas realistas –dividido ya en función de la ideología de los autores (Aubrun, 1977), ya en generaciones (Vian, 1969)–. Todo esto nos lleva a la época más reciente, en la que se operará el mayor cambio, no tanto a nivel de contenido como a nivel metodológico.

5.1.4. La lejana contemporaneidad

Por lo general, las historias de nuestro corpus no habían tenido problema a la hora de incorporar a los autores más cercanos al momento de producción de cada obra. Sanvisenti[469] (1907) llega a incorporar a Blasco Ibáñez; Mérimée (1908), a Valle Inclán. Autores como Bacci (1923) habían optado por las largas listas de autores recientes, que les permitían abstenerse de analizarlos detenidamente y jerarquizarlos. Boselli y Vian, desde unas posiciones ideológicas que ya hemos comentado, incluyen en la edición de 1943 de su *Storia* a un Torrente Ballester que había empezado a tener relevancia en el panorama cultural español apenas unos años antes[470].

[469] Por las últimas páginas de su obra con Ferrarin (Sanvisenti y Ferrarin, 1945), circulan autores como Benavente, Ortega y Gasset, Concha Espina o la mayoría de autores del 27.

[470] Lo incluyen como dramaturgo, cuando sus primeras obras teatrales son aparecen entre 1938 y 1941.

Esta tendencia a informar de la literatura *qui se fait*, en palabras de Mérimée, encuentra un escollo en la Guerra Civil y, sobre todo, el periodo posterior. La dificultad de incluir la más cercana realidad literaria no radica solo en elaborar el repertorio de autores, sino en trazar el panorama de la realidad literaria española de la posguerra.

Así, con Camp, la frontera temporal de la literatura española avanza tan solo unos pocos años respecto de lo que encontrábamos en el *Précis* de Mérimée: «Le lyrisme d'aujourd'hui» (Camp, 1958: 113-116) añade a la historia de la lírica española contenida en la obra de Mérimée un párrafo sobre la generación del 27, otro sobre García Lorca, y una frase en la que se menciona a Adriano del Valle y Luis Rosales. En cuanto al teatro o la narrativa, la nómina de autores coincide prácticamente con la una historia que a la sazón contaba ya con treinta y cinco años de antigüedad. El 27 es, asimismo, la frontera de la poesía en la *Storia* de Gallo (1952), que en narrativa se detiene en Miró, y, en teatro, llega hasta Marquina, Grau y Pemán. Samonà (1960) avanza un poco más en la crítica reciente, e incluye a Blecua o Casalduero; pero relega la literatura más actual a las conclusiones de la obra (Samonà, 1960: 169-173), por cuyas apenas cinco páginas desfilan, reducidos a simples nombres, Bousoño, Buero Vallejo, Cela, Sánchez Ferlosio, Carmen Laforet, Ana María Matute o Martín Gaite, entre otros[471]. Mancini lo anuncia claramente en la «Avvertenza» del último apartado de su obra: «dopo aver trattato alcuni degli autori della generazione del 1925, non ci sentiamo di andare oltre per l'impossibilità di dare una valutazione che sia qualcosa di piú di un'impressione puramente soggettiva» (Mancini, 1967: 619).

El resto de autores –Larrieu y Thomas, Cirot y Darbord, Descola, Vian y Aubrun– van más lejos de esta marca, pero encuentran problemas de otra índole a la hora de caracterizar el periodo. Larrieu y Thomas mencionan en una única ocasión la guerra civil: al inicio de la quinta parte, para dar las fechas importantes para este nuevo siglo (Larrieu y Thomas, 1952: 379). En Cirot y Darbord (1956) tampoco hay referencia alguna al conflicto o la dictadura. Esta circunstancia no es de extrañar en unas historias de la literatura que, como hemos visto, tienden al objetivismo y prescinde de consideraciones generales o explicaciones historicistas. Descola (1966: 309-312) se refiere al periodo de la guerra y los años siguientes como «L'hiatus tragique», en el que, no obstante, se produce un «extraordinaire rétablissement politique de Franco au prix d'une longue

[471] En la reedición de 1980 se añadirá un apartado que trata la literatura durante el franquismo (Samonà, 1985: 189-195) y un apéndice con la literatura de los últimos veinte años (Samonà, 1985: 199-206). Ambos apartados se analizan en el apartado dedicado a la *Storia*.

patience» hasta 1964, año en el que se observan ya «le cycle de réalisations industrielles, d'ouvertures à l'extérieur et de consolidations intérieures accompli par le régimen» (Descola, 1966: 311). Aunque el autor recoge a escritores exiliados –Aub, Barea–, no contempla el exilio como un fenómeno literario en sí. Los dos únicos autores, por tanto, que introducen en su recorrido histórico-literario esta cuestión son, por tanto, Vian (1969a II: 63-66) y Aubrun (1977: 117-121).

5.2. Análisis del corpus

5.2.1. *La littérature espagnole* (1943), de Jean Camp

La breve historia de la literatura española de Jean Camp aparece publicada en la colección *Que sais-je?* de las Presses Universitaires de France en 1943[472]. La obra, que fue traducida al español relativamente pronto[473], tuvo un cierto éxito, en parte por la ausencia de otras propuestas en el mercado francés: desde el *Précis* de Mérimée, treinta y cinco años anterior, no se había publicado una historia de la literatura española más allá del atípico manual de Legendre. La buena recepción del trabajo queda atestiguada por el número de reimpresiones de la historia: entre 1943 y 1968 se publican nueve ediciones. En 1977, no obstante, el libro sería sustituido en el seno de la colección por la obra homónima de Charles Vincent Aubrun.

Camp, autor de una tesis sobre Pereda, compuso junto a Domingo Casanovas un *Esquisse de la littérature espagnole* (Camp y Casanovas, 1938) que pasó inadvertido. Su mayor contribución al hispanismo se produjo en el campo de la traducción: tradujo textos de autores como Quevedo, Lope, Casona o Lorca. Su historia, condicionada por las características de la colección en la que aparece, es el trabajo de mayor envergadura de este autor en el campo del hispanismo francés.

La *Lettérature espagnole* de Jean Camp se divide en siete capítulos: Edad Media (Camp, 1958: 6-14), Renacimiento (Camp, 1958: 15-22), Siglo de Oro (Camp, 1958: 23-49), «L'apogée» (Camp, 1958: 50-78), siglo XVIII (Camp, 1958: 79-84), siglo XIX (Camp, 1958: 85-102) y periodo contemporáneo (Camp, 1958: 103-119). La obra se cierra con un brevísimo apartado dedicado a la literatura catalana (Camp, 1958: 120-126) desde sus orígenes hasta la contemporaneidad del autor. En el «Avant-propos» (Camp, 1958: 5), el autor señala su plan de trabajo. La obra se presenta como un «essai de synthèse» (Camp, 1958: 5) que se detiene únicamente en los nombres más importantes y en las obras más representativas.

Así, en el primer capítulo (Camp, 1958: 6-14), el espacio dedicado a los orígenes de la lengua y los pueblos de la península se reduce a unos párrafos protocolarios. Al abordar la épica castellana, Camp (1958: 6-7) se limita a señalar su carácter popular, el papel de los juglares en su difusión y la forma que esta toma –los cantares de gesta–, sin

[472] Por disponibilidad, citamos usando la sexta edición, aparecida en 1958.

[473] Hay una edición mexicana de 1965 (Camp, 1965). También se tradujo al italiano (Camp, 1955).

detenerse en la cuestión de las influencias[474]. La obra principal de este género será el *Cid* (Camp, 1958: 7-8), en el que encuentra «un ardent sentiment national» (Camp, 1958: 8). Además del poema del *Cid*, recoge la *Canción de los Infantes de Lara* (Camp, 1958: 8-9), que, como el *Cid*, sería versionada en la literatura posterior. Con el mester de clerecía y la obra de Gonzalo de Berceo (Camp, 1958: 9-10) se empieza a producir una literatura culta en lengua castellana, aunque esta siga estando influida por formas populares[475], como demuestran el *Libro de Apolonio* y el de *Alexandre*[476]. Alfonso X (Camp, 1958: 10-12) es presentado como responsable de las relaciones intelectuales entre los pueblos peninsulares, y como autor de obras líricas, históricas y jurídicas de gran influencia en la literatura de su época. Su sobrino, Juan Manuel (Camp, 1958: 12-13), es autor de «le premier ouvrage narratif de valeur qui apparaît dans la littérature espagnole» (Camp, 1958: 13), el *Conde Lucanor*. En su apartado, Camp (1958: 13) menciona la *Gran conquista de ultramar*. El último autor de este periodo será Juan Ruiz (Camp, 1958: 13-14), cuyo *Libro de buen amor* describe como «un roman picaresque en vers dont le héros n'est autre que l'écrivain lui-même» (Camp, 1958: 14). Al ponerlo en relación con la obra de Rabelais y La Fontaine, Camp apunta a obras como las de Mérimée (Mérimée, 1908: 76) o Demogeot (1880a: 184-186), en las que esta semejanza se apunta en términos muy parecidos.

El segundo capítulo, que titula «La Renaissance» (Camp, 1958: 15-22), cubre el siglo XV, desde el reinado de Juan II hasta el de Carlos V. Esta sección se abre con un apartado (Camp, 1958: 15-16) en el que el autor hace un breve repaso histórico. La primera manifestación literaria que trata en este periodo son los cancioneros (Camp, 1958: 16-17), de los que recoge cuatro: *Cancionero de Baena*, *de Stúñiga*, *General* y *de Resende*. El mejor poeta incluido en estas colecciones es Gómez Manrique (Camp, 1958: 17). Sin embargo, este palidece ante la producción de su sobrino, Jorge Manrique (Camp, 1958: 17), cuya obra emparenta con la de Villon y alaba por su «perfection telle dans sa

[474] «Quelle que ce soit l'origine de l'épopée castillane, elle trouve un terrain propice dans cette Espagne médiévale composée de différents royaumes alliés ou ennemis, en période de formation […]. Les exploits individuels y fourmillent et l'imagination du peuple s'en empare, les exalte et les transmet de bouche en bouche pour l'édification et l'émerveillement des frustes auditoires» (Camp, 1958: 7).

[475] «Berceo déclare qu'il ne saurait écrire en latin et qu'il n'est qu'un *juglar* comme ses prédécesseur. Il semble le prouver par le caractère populaire de ses récits hagiographiques, par son langage riche et vivant» (Camp, 1958: 9).

[476] «Ces divers poèmes nous indique que si la poésie continue à être épique, elle élargit singulièrement son champ d'action: leurs auteurs sont des hommes lettrés dont la technique est précise et qui possèdent l'ensemble des connaissances de leur époque» (Camp, 1958: 10).

simplicité» (Camp, 1958: 17). Camp dedica tres apartados breves a sendos autores destacables de este momento: Enrique de Villena[477] (Camp, 1958: 17-18), el marqués de Santillana[478] (Camp, 1958: 18) y Juan de Mena[479] (Camp, 1958: 18-19). Tras estos, pasa a tratar el romancero (Camp, 1958: 19-21), que se presenta como el cauce de la épica popular española, como uno de los grandes monumentos de esta literatura[480] y como una forma estrechamente vinculada a la actualidad nacional que perderá vitalidad a partir del siglo XVII. Por último, Camp (1958: 21-22) vincula la aparición de la novela de caballerías a la corrupción de la sociedad medieval[481]. La obra más importante de este género incipiente será el *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo, de gran influencia en la literatura posterior. El éxito de este tipo de novelas se pone en relación con la idiosincrasia del pueblo español[482].

El tercer capítulo, que tiene como título el Siglo de Oro (Camp, 1958: 23-49), aborda, principalmente, la literatura española del XVI, aunque se incluyen ya algunos autores posteriores. Tras el repaso histórico (Camp, 1958: 23-24), el autor dedica un primer apartado a la lírica española (Camp, 1958: 24-34). Esta, dirá, se puede dividir en cuatro escuelas. La primera de ellas es la italianizante (Camp, 1958: 25-26), iniciado por Boscán y representada por Garcilaso de la Vega y Diego Hurtado de Mendoza. La incorporación de modelos italianos desencadenará una reacción por parte de la escuela tradicionalista (Camp, 1958: 26), cuyo autor más destacable es Cristóbal de Castillejo. Posteriores a estas dos primeras tendencias, Camp habla de una escuela salmantina (Camp, 1958: 26-28), de estilo simple, representada por fray Luis; y una sevillana (Camp,

[477] «Il introduisit en Espagne la technique des provençaux et des troubadours toulousains, tâta, dans sa curiosité universelle, de la magie et de l'occultisme et passa pour sentir le fagot au point qu'à sa mort, sa bibliothèque fut brûlée» (Camp, 1958: 18)

[478] «Ses poésies savantes, morales et courtoises, touchent tous les thèmes de la métaphysique amoureuse. Ses sonnets pétrarquisants, médiocres d'ailleurs, passent pour les premiers qui aient été faits en Espagne» (Camp, 1958: 18).

[479] «Juan de Mena cependant emploie une versification aisée qui s'élève parfois jusqu'à la vraie poésie. Il a été beaucoup admiré au XVIe siècle; on l'a tenu pour un auteur classique et on l'a même appelé l'Ennius espagnol» (Camp, 1958: 19).

[480] «Dans son ensemble, le Romancero est l'un des trois ou quatre grands monuments originaux de la littérature espagnole: il est une mine de documente pour l'historien, un champ de recherches infinies pour l'érudit, une source inépuisable de poésie pour le lettré» (Camp, 1958: 20).

[481] «La société médiévale s'abîmait dans la corruption et le vice: partout régnaient l'injustice et l'arbitraire. Il fallait qu'à titre d'exemple, des isolées partissent, sous l'aiguillon de leur idéal, pour remettre en honneur les vertus cardinales qui formaient l'éthique de l'époque finissante» (Camp, 1958: 21).

[482] «L'Espagne n'est sans doute pas sa terre d'origine. Mais le genre s'y développe plus qu'ailleurs et son succès même indique assez combien il répondait aux aspirations profondes de tout un peuple et de toute une époque» (Camp, 1958: 22).

1958: 28), que tiene en el estilo culto y armonioso de Herrera su mayor exponente. La obra de este último es indispensable para entender la propuesta de Góngora, al que dedica el siguiente apartado (Camp, 1958: 29-33). En este, tras una nota biográfica, apunta a sus relaciones con el marinismo italiano y se desmarca de la división de la producción del autor en dos épocas claramente diferenciadas:

> La critique moderne, en établissant une chronologie plus rigoureuse de l'œuvre poétique de Góngora a démontré l'inanité de cette théorie.
>
> En réalité, le poète a cultivé depuis la jeunesse jusqu'à la mort deux muses: la muse populaire et la muse savante. Et si l'on examine attentivement dans l'ordre chronologique les poèmes de la seconde catégorie, on constate dans son œuvre une évolution constante (Camp, 1958: 32).

La valoración de la obra de Góngora es más bien positiva, en parte por la recuperación del autor gracias a poetas contemporáneos a Camp[483]. Las siguientes páginas (Camp, 1958: 33-34) están dedicadas a los discípulos de Góngora, entre los que Camp incluye a los Argensola –aunque indica que «L'un et l'autre s'inspirent des classiques latins et, répudiant les innovations cultistes, sont des modèles de langue pure et châtiée» (Camp, 1958: 33)–, y a Lope, cuya inclusión en este apartado parece deberse más a una cuestión de prelación, pues la relación con Góngora se limita a ser, después de él, el poeta más importante del Siglo de Oro y haber «gongorisé» (Camp, 1958: 34) en algún poema.

El capítulo continúa con un apartado sobre la epopeya (Camp, 1958: 34-35), género en que incluye a Cristóbal de Virués, Lope, Balbuena y Ercilla; y dos secciones dedicadas a la prosa didáctica (Camp, 1958: 35-36) y sobre la conquista de América (Camp, 1958: 36-38). Este apartado toma la forma de una lista de autores que se tratan en unas pocas líneas, destacando tan solo alguna obra de relevancia. Entre ellos encontramos a Antonio de Guevara, Juan de Valdés, Juan de Mariana, Hernán Cortés, Bartolomé de las Casas o Bernal Díaz del Castillo. La mística (Camp, 1958: 38-42) será presentada como la única forma filosófica española y explicada por el fervor contrarreformista. Considerada como un «trésor littéraire inappréciable» (Camp, 1958: 39), se destaca como autores principales a Luis de Granada, santa Teresa y san Juan, aunque se dedica mucho más espacio a la santa. El capítulo se cierra con un apartado sobre la novela (Camp, 1958:

[483] «En dehors de toute question d'école, Góngora, en qui la jeune génération a voulu de nos jours voir un précurseur, demeure un des plus grands poètes, et peut-être le grand poète de l'Espagne» (Camp, 1958: 33).

42-49), que se divide siguiendo un criterio temático. Así, Camp (1958: 42-43) comienza hablando de los continuadores de la novela de caballerías, que empieza a dar muestras de decadencia. Continúa con la novela pastoral (Camp, 1958: 43-44), que había tenido precursores en la literatura española –«les premières églogues dramatiques de Juan del Encina et de Gil Vicente, les *villancicos* de la Nativité» (Camp, 1958: 43)–, pero que se consolida con la *Diana* de Montemayor, que tendrá continuación en obras de Gil Polo, Lope y Cervantes. Camp (1958: 44) considera que el mérito de esta forma literaria reside en aportar «thèmes modernes, par une conception nouvelle de la jalousie et de la déception amoureuse dans une psychologie plus fine et mieux observée». Siguiendo con los géneros novelescos, el francés aborda la novela morisca (Camp, 1958: 44-46) de Ginés Pérez de Hita, que pone en relación con los romances fronterizos y las crónicas. Por último, Camp (1958: 46-49) trata la novela picaresca, que, como la pastoral, contaba con una tradición literaria –«elle vient de l'Archipêtre de Hita, de la *Celestine*, du *Corbacho*» (Camp, 1958: 46)–, y se convierte en una forma de criticar la realidad social del momento a través de la sátira. Camp dedica apartados a las obras más importantes, a saber, el *Lazarillo* (Camp, 1958: 47-48), el *Guzmán de Alfarache* (Camp, 1958: 48-49), *La pícara Justina* (Camp, 1958: 49) y el *Marcos de Obregón* (Camp, 1958: 49).

El apogeo (Camp, 1958: 50-78) de la literatura española se produce a lo largo del XVII. Comienza con la publicación del *Quijote*, a cuyo autor se dedica un apartado amplio (Camp, 1958: 50-57) y lleno de elogios en el que se trata toda la producción cervantina, a excepción del teatro, sin grandes cambios en el discurso. A este apartado, le sigue otro que lleva por título «les humanistes» (Camp, 1958: 57-62), pero que copa en su práctica totalidad la figura de Quevedo (Camp, 1958: 57-61), autor prolífico que destacó en todos los géneros[484], pero que destaca sobre todo en el plano estilístico como uno de los autores principales del conceptismo. Esta «façon nouvelle de penser et d'écrire qui annonce la décadence du grand siècle» (Camp, 1958: 61) tiene como su otro gran exponente a Baltasar Gracián (Camp, 1958: 61-62).

Como ocurría en la obra de Mérimée (1908: 299-334), Camp (1958: 62-78) inserta en este momento una historia del teatro español con la que suple la falta de atención hasta este momento por dicho género. Esto supone retrotraerse a la época medieval para señalar los orígenes religiosos del teatro español (Camp, 1958: 63) y obras y autores destacables como la *Celestina* o Juan del Encina (Camp, 1958: 64-65). De ahí, pasa al nacimiento de

[484] Se trata su poesía, *Política de Dios*, *Marco Bruto*, *El buscón* y los *Sueños*.

la comedia (Camp, 1958: 65-68) y a tratar los grandes autores anteriores a Lope de Vega –Torres Naharro, Gil Vicente, Lope de Rueca, Juan de la Cueva, Cervantes y Guillén de Castro– (Camp, 1958: 68-69). El relato sigue con un apartado dedicado en exclusiva a Lope (Camp, 1958: 69-71), en el que destaca algunas de sus obras principales –«Citons les plus justement connus: *Fuenteovejuna*, *El mejor alcalde el rey*, *Peribáñez o el Comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo*» (Camp, 1958: 70-71)– y critica su falta de profundidad, lo que le impide convertirse en un autor universal[485]. Entre sus contemporáneos (Camp, 1958: 71-74), que imitaron el modelo de Lope, coloca a Tirso de Molina[486], Ruiz de Alarcón, Montalbán y Francisco de Rojas. El último autor de esta historia del teatro español es Calderón (Camp, 1958: 74-77), al que considera superior a Lope:

> Si Lope de Vega incarne le génie de la nation, Calderon exprime le génie d'une époque. Il est Espagnol jusqu'aux moelles, mais Espagnol de son siècle, du XVIIe, et son théâtre en est, en quelque sorte, l'apothéose. Il est certainement aussi le plus grand poète espagnol qui ait eu recours à la forme dramatique. Sa popularité, en deçà et au delà des frontières, a été éclatante et prolongée. Il a été un sublime poète religieux et national qui a adapté la *comedia* à son génie propre et lui a fait rendre un son de grandeur et d'intense passion que Lope n'avait peut-être pas atteint (Camp, 1958: 77).

Este repaso concluye con un apartado titulado «Destin et valeur de la Comedia» (Camp, 1958: 77-78) en el que Camp reflexiona acerca de la poca importancia de la comedia nacional española en la literatura universal si se la compara con el teatro francés. Se trata de un teatro popular que responde a las expectativas del público español. Camp considera que la comedia tiene valor en tanto que documento histórico: «elle nous a peint la vie espagnole dans toutes ses manifestations à une époque où elle présente la plus puissante originalité» (Camp, 1958: 78).

El siglo XVIII, al que dedica el quinto capítulo (Camp, 1958: 79-84), es descrito como una «époque sans gloire» (Camp, 1958: 79) que va desde la muerte de Calderón hasta el romanticismo. La influencia francesa, dice Camp, supone la vuelta de España a las «grands courants spirituels mondiaux» (Camp, 1958: 79). Esta época de apertura es, sin embargo, pobre en el plano literario. Tanto es así que el capítulo se divide únicamente

[485] «Il manque sans doute de profondeur, de large résonance humaine. Il est tout de même l'image magnifique d'une époque et d'un pays» (Camp, 1958: 71).

[486] «Son théâtre néanmoins surpasse en psychologie et en études de caractères celui de son maître […]. Satiriste impitoyable, intransigeant avec le goût des spectateurs, il écrit pour corriger et fustiger les vices» (Camp, 1958: 72).

en dos secciones. El primer apartado aborda la obra de eruditos y críticos (Camp, 1958: 79-82), entre los que coloca a Luzán, Feijoo, Sarmiento, Francisco de Isla, Samaniego y Jovellanos. De ahí, pasa a tratar el teatro dieciochesco (Camp, 1958: 82-84), representado por Nicolás Fernández de Moratín, Leandro Fernández de Moratín y Ramón de la Cruz. Los párrafos dedicados a estos autores se limitan a algunos datos biográficos y a señalar algunas obras destacables, sin valoraciones de conjunto o posicionamientos críticos.

En el siglo XIX español (Camp, 1958: 85-102) conviven dos tendencias opuestas entre sí: el romanticismo y el naturalismo[487], aunque este último solo será relevante en narrativa. El repaso por la literatura decimonónica comienza con la poesía (Camp, 1958: 86-91). Con Martínez de la Rosa se da la transición del clasicismo al romanticismo, aunque no será hasta el duque de Rivas que este se consolide en España. De este autor, destaca *El moro expósito*, sus *Romances históricos* y *Don Álvaro de la fuerza del sino*, que se trate en este apartado pese a ser «l'*Hernani* du théâtre espagnol» (Camp, 1958: 87). Otro tanto ocurre con la de Zorrilla: aunque se le presenta como poeta, se atiende aquí el resto de su producción. A estos dos hay que sumar los nombres de Espronceda y Bécquer, que ilustran dos facetas del romanticismo español: el revolucionario y el sentimental. Para acabar con los poetas del XIX, Camp menciona, aunque les dedica bastante menos espacio, a Núñez de Arce y Ramón de Campoamor.

Los principales autores dramáticos (Camp, 1958: 91-93) se encuentran entre los poetas ya mencionados, por lo que el apartado sobre el género teatral se limita a señalar la producción de Manuel Bretón de los Herreros, al que pone en relación con Moratín; Tamayo y Baus, autor de comedias de costumbres y dramas históricos; y Echegaray, el último representante del romanticismo español y ganador del Nobel. Camp menciona también a Dicenta y Feliú y Codina como representantes del género dramático en catalán; y a Ricargo de la Vega, como autor de género chico.

La primera muestra de la flaqueza de la estética romántica aparece con la literatura costumbrista (Camp, 1958: 93-96), más concretamente con las escenas de Mesonero Romanos y Estébanez Calderón, y los artículos de Larra, en los que Camp ve «tout le scepticisme amer de l'Espagne, […] la protestation permanente d'un Quevedo, la rébellion constante des picaresques du Siècle d'Or» (Camp, 1958: 94), rasgos que anuncian a los futuros Ganivet y Unamuno. Esta vena costumbrista es la que nutre la obra

[487] «En littérature, les réactions observées ailleurs se manifestent également. Le romantisme et le naturalisme franchissent la frontière et retrouvent par delà les Pyrénées des courants identiques qui leur donnent une force singulière et une couleur hispanique intense» (Camp, 1958: 85).

de Cecilia Böhl de Faber, la primera y más importante de los novelistas del siglo (Camp, 1958: 95-100). Como ella, Trueba y Alarcón tomaron como principio rector de su producción literaria la primacía de la observación sobre la invención. En estos autores está el germen del realismo y el naturalismo español, que comienzan como reacción a la estética romántica y supone la revalorización de la novela como forma literaria[488]. Los principales autores de esta nueva escuela serán Juan Valera[489], José María de Pereda[490] y Benito Pérez Galdós[491]. Para acabar con este capítulo, Camp (1958: 100-102) dedica unas páginas a tratar a los críticos literarios del momento y a los autores de obras no ficcionales, entre los que coloca a los también novelistas Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas Clarín y Ángel Ganivet; Menéndez Pelayo, Castelar y Joaquín Costa.

El último capítulo, dedicado a la literatura contemporánea (Camp, 1958: 103-119), aborda la literatura de la última hora dividiéndola en géneros. El primer apartado atiende a los autores de la generación del 98 (Camp, 1958: 103-108). La producción de estos tiene como punto de partida la crisis nacional e intelectual que sigue a la pérdida de las últimas colonias, y el rechazo de los autores anteriores:

> Gavée de rhétorique, la phraséologie d'hier tournait à vide. On va donc épouiller l'expression artistique et la transformer radicalement. Sans doute les écrivains iront-ils demander à l'Europe des façons nouvelles de penser mais ils sentiront toujours avec un sens national très aigu qui les empêchera de perdre leur originalité raciale. Génération de pessimistes puisque née au lendemain d'une défaite, elle lancera ses nouveaux conquérants à la découverte de l'Espagne vraie (Camp, 1958: 104).

[488] «Le romantisme déclinant amena par une réaction naturelle la vogue de la tendance qui devait favoriser le roman entre tous les genres et lui donner pleine conscience de sa valeur: le réalisme et le naturalisme» (Camp, 1958: 96).

[489] «Cette raison équilibrée, cette bonhomie courtoise, cette finesse désabusée charment le lecteur et il semble que, derrière le nom de Valera, surgisse la physionomie souriante et sceptique de Sylvestre Bonnard, qui pense souvent comme lui et écrit avec la même élégance châtiée et un peu trop berceuse» (Camp, 1958: 97).

[490] «Ce peintre de la région de Santander, sa patrie, s'il n'a pas atteint l'audience universelle, est cependant le plus grand romancier de son siècle, après Galdós. Tout pénétré de la foi dans la tradition, avec une originalité et une forme plus artistique que celles de son rival et ami mais avec des moyens bien plus limités, il représente exactement l'esprit ancien face à l'esprit novateur» (Camp, 1958: 97).

[491] «Si Galdós fait songer à Balzac par l'ampleur de son dessein, à Dickens par son humour, il rappelle aussi Dostoïevsky par cette bonté sous-jacente de toute son œuvre, notre Daudet également par le sourire léger qui le préserve de toute sensiblerie et ce goût qu'il a de la médiocrité bourgeoise où sa psychologie sait découvrir à l'occasion tant d'humbles et resplendissantes vertus» (Camp, 1958: 100).

Los autores principales de esta nueva generación de escritores serán Unamuno[492] (Camp, 1958: 104-106), Azorín[493] (Camp, 1958: 106), Pío Baroja[494] (Camp, 1958: 106-107) y Valle-Inclán[495] (Camp, 1958: 107-108). A este apartado sigue uno dedicado a los novelistas más recientes, en el que Camp (1958: 108-110) dedica aún algunas páginas a autores como Pérez de Ayala, Gabriel Miró o Blasco Ibáñez, pero también a Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías. En una lista de novelistas más recientes de los que solo se proporciona el nombre encontramos a Zunzunegui, Cela, Laforet y Gironella (Camp, 1958: 110).

En el siguiente apartado, que tiene el título de «l'évolution spirituelle contemporaine» (Camp, 1958: 110-113), Camp vuelve a las consideraciones sociohistóricas para encontrar las causas de los cambios literarios que siguen a la proclamación de la República:

> Assez lente à ses débuts, cette évolution s'accélère, se précises, au moment du changement de régime. Dès 1931, on connaît les principaux ouvrage que donne l'époque: les études d'Ortega y Gasset, les romans de Pérez de Ayala, ceux de Miró disparu prématurément, l'œuvre catalane et castillane d'Eugenio d'Ors. Des types littéraires sont fixés, des voies imprévues ouvertes […]. Avides de connaissances et de sensations artistiques, ils ont raffiné sur l'expression, ciselé, leur forme, cultivé l'art pour l'art. D'autre part, ceux d'entre eux qui appartiennent à l'université, participent des vertus et des Travers de l'*Alma mater*: sens critique incisif, manque de soufflé et de générosité spirituelle, crainte des nouveautés trop hardies (Camp, 1958: 111).

En este panorama aparece la Institución Libre de Enseñanza, de Giner de los Ríos, en la que Camp (1958: 112) una apertura a las ideas europeas. Sin embargo, el peso de la

[492] «Sa pensé déborde les cadres trop étroits [de la novela] et s'exprime avec liberté dans l'essai ou dans l'article. C'est là qu'il se montre lui-même avec sa triple préoccupation […]: le problème de la personnalité, le problème de la destinée de l'homme et de l'immortalité de l'âme […]; enfin, le problème de la nature, du destin de son Espagne qu'il sent profondément et à laquelle il s'incorpore avec une ferveur jalouse» (Camp, 1958: 105).

[493] «Si pénétré qu'il soit de la littérature française, il s'occupe uniquement de l'Espagne qu'il contemple d'un regard assez mélancolique. Il n'est pas éloigné de dire, comme Larra: Écrire en espagnol, c'est pleurer» (Camp, 1958: 106).

[494] «Il est le conteur par excellence de sa génération. Son tempérament rude et maussade le pousse à peindre des aventuriers turbulents et toniques qui sont aux prises avec les conventions sociales» (Camp, 1958: 107).

[495] «La dernière partie de son œuvre témoigne d'une tendance humoristique tout à fait nouvelle: el *esperpento*. Cet humour spécial, rude et tarabiscoté à la fois, montre à quel point sa parenté spirituelle est grande avec le terrible et amer Francisco de Quevedo» (Camp, 1958: 108).

tradición española siguió teniendo una gran importancia en la literatura de este país[496]. La lírica del periodo (Camp, 1958: 113-115) tiene sus máximos exponentes en el nicaragüense Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado. Los poetas posteriores a estos tres, seguidores de Juan Ramón Jiménez en su mayoría, ya habían sido invocados en la historia de la literatura al hablar de Góngora. La lista la componen Gerardo Diego, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. La generación del 24 queda, así, dibujada, aunque no se le dé una denominación. A estos, hay que sumar al escritor más popular del momento, Federico García Lorca:

> Son œuvre mutilée montre à quel point il était le seul, l'authentique descendant du grand Lope. On n'avait pas connu depuis le Siècle d'Or, une verve nationale plus curieuse, plus éclatante, plus féconde. La nature andalouse avec ses bruits, ses odeurs, son éblouissement rayonnait dans tous ses poèmes comme jadis le sol espagnol tout entier dans les effusions lyriques du phénix des esprits. Le Lope précieux sans doute dans maintes métaphores, hardis raccourcis ou images à peines esquissées qui venaient plus directement peut-être de Góngora le Cordouan. Mais le Lope familier, rustique, émouvant à force de sensibilité simple et inépuisable, celui des champs, des vergers, des bêtes et des vilains. Tout cela ressuscitait dans les poèmes de Lorca avec, en plus, la saveur poivrée de l'œillet andalou, l'accent zézayant du gitane, le goût et la peur de la mort (Camp, 1958: 115).

Lorca, poeta y dramaturgo como Lope, influirá en la producción de Adriano del Valle y Luis Rosales. Camp (1958: 116) señala que, aunque es difícil predecir las formas que adoptará la nueva lírica española, las nuevas revistas –*Escorial*, *Clavileño*– auguran una generación de jóvenes poetas de igual calidad que la anterior. En el teatro (Camp, 1958: 116-117), además de Lorca, destaca Benavente, quien, con su amplia producción, ha provisto al teatro español de nuevos modelos de origen europeo[497]. En un segundo lugar, coloca a Gregorio y María Martínez Sierra, los Álvarez Quintero, el ya mencionado Valle-Inclán, Marquina, Villaespesa, Casona y Jacinto Grau (Camp, 1958: 117). El periodo contemporáneo concluye con un apartado sobre obras de pensamiento –«l'essai, la critique, l'érudition»– (Camp, 1958: 117-119), en el que incluyen a autores como

[496] «Mais ses auteurs ont appris que, citoyens de l'univers, ils tiennent à leur sol plus qu'ils ne croyaient. Leurs traditions peuvent se transformer mais elles persistent. L'Espagne, moins que toute autre, ne peut rompre avec son passé» (Camp, 1958: 113).

[497] «La dramaturgie de ces cinquante dernières années se reflète dans son œuvre: pièces symbolistes de de Curle ou de Maeterlinck, inquiétudes ibséniennes, humour de Shaw, rusticités de la scène catalane, préciosités sentimentales de Porto-Riche, clinquant de Bataille, orages de Bernstein, tout y est filtré avec infiniment d'adresse et d'intelligence par l'étonnant savoir-faire de Benavente» (Camp, 1958: 116).

Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors, José Bergamín, Ramiro de Maeztu, Rafael Altamira, Menéndez Pidal y Américo Castro. A modo de conclusión, Camp (1958: 119) señala que

> Après la terrible secousse de ces dernière années, l'Espagne intellectuelle se reprend et s'ordonne, même et surtout au delà de ses frontières. Fidèle a son destin fixé dans les œuvres de ses grands auteurs, elle tente, dans la paix retrouvée, de dresser, à Nouveau, par-dessus les luttes passagères, l'image sincère et impérissable de son génie national.

La historia de Jean Camp es, en cierto sentido, más parecida a las obras de Lefranc (1843), Cappelleti (1882) o Sanvisenti (1907) que a su antecesora en la tradición historiográfica francesa, la de Mérimée (1908), de la que toma gran cantidad de datos. Como aquellas, esta *Littérature espagnole* tiene una intención que va de lo didáctico a lo divulgativo, característica propia de los manuales de la colección en la que aparece; aunque, en este caso, no se trata de una colección de divulgación cualquiera, sino una destinada concretamente al público universitario. Esta circunstancia explica algunos de sus rasgos más destacados: su brevedad, la reducción del repertorio de autores, etc. Ahora bien, al nivel de gestión de fuentes bibliográficas, la obra de Camp supone un paso atrás: no cuenta con una bibliografía, ni con un sistema de citas –salvo en muy contadas ocasiones– en el texto, que permitan trazar la genealogía de la propuesta del hispanista francés.

Los préstamos de la obra de Mérimée, evidentes en algunos apartados –como hemos señalado, especialmente al hablar del arcipreste de Hita, pero también a la hora de introducir el teatro romántico, por ejemplo–, no se reconocen en ningún momento. Si a esto se suma algunas omisiones difíciles de entender –el reducir la *Celestina* a una mención en esa historia del teatro español desde la Edad Media al Siglo de Oro, o la reducida nómina de autores en prosa de este mismo periodo–, la obra puede parecer una síntesis un tanto descuidada del discurso historiográfico, sin prácticamente ningún aporte del autor más allá de los apartados dedicados a Pereda o a las obras que Camp tradujo. Cabe destacar, no obstante, que en su «essai de synthèse» (Camp, 1958: 5), Camp presenta una historia en la que las obras no literarias que venían siendo incluidas secularmente en el canon de la literatura española –me refiero a los amplísimos apartados sobre prosa histórica o erudición– son obviadas o reducidas considerablemente, proponiendo una idea de literatura cuyos contornos son más cercanos a la contemporánea que a la que se hereda acríticamente a lo largo de nuestro corpus.

5.2.2. *Histoire illustrée de la littérature espagnole* (1952), de Robert Larrieu y Romain Thomas

La historia de Robert Larrieu y Romain Thomas[498], uno de los manuales que Cannvaggio (2004: 417) incluye en la lista de obras dedicadas a la tradición literaria española en el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, forma parte de una colección de historias literarias ilustradas que se publican a lo largo de la primera mitad del siglo XX bajo la dirección Paul Crouzet[499], a la sazón Inspector General de la Educación Nacional. Dicha colección incluía historias de la literatura francesa, griega y latina, y, para el momento de publicación de la española, se trabajaba en una historia italiana. En el prefacio de la historia de Larrieu y Thomas, el director apunta las líneas generales de la colección:

> S'agit-il de présenter l'histoire littéraire en liaison avec l'histoire générale, artistique et sociale (ce qui es la première caractéristique de la méthode) […]. S'agit-il ensuite d'appuyer toujours le jugement littéraire sur le fait précis qu'est un texte (ce qui est la deuxième caractéristique) […]. S'agit-il enfin de l'illustration (qui est la troisième caractéristique), il est évident que, les réalités françaises ou antiques nous étant aussi proches que les réalité étrangères nous sont lointaines, l'illustration doit avoir un plus grand rôle dans les histoires de littératures étrangères. L'iconographie intellectuelle est appelée à nous apporter plus de révélations sur Madrid que sur Paris. Or nos histoires littéraires de l'étranger ne lui ont pas fait jusqu'à présent une grande place, et le rôle actif qui lui a été donné ici pour la première fois a été aussi développé que possible (Crouzet, 1952: I).

Las *Histoires illustrées*, además, «présentent moins au lecteur les conclusions d'autrui qu'elles ne mettent le lecteur à même de se faire des conclusions personnelles, en lui offrant la réalité d'analyses ou de citations, le minimum d'appréciation critiques et le maximum de documentation» (Crouzet, 1952: II). Con esto, se asume una perspectiva puramente positivista, que prima el acopio de datos sobre la narración. De ahí la insistencia en el uso de imágenes, que se entienden como elementos objetivos[500]. El texto con el que Crouzet introduce la historia en sí sigue destacando el interés que la literatura española puede despertar en el francés, dadas las muchas relaciones existentes entre la

[498] Crouzet (1952: IV) señala en el prólogo a la obra que Romain Thomas fue quien comenzó con la redacción de la historia, y que, tras su muerte, Robert Larrieu se encargaría de la redacción.

[499] Él mismo participó, junto a E. Abry y C. Audic, en la redacción de la historia de la literatura francesa aparecida en esta colección.

[500] «Pour le maximum de documentation elles utilisent l'image, et moins comme un charme des yeux que comme un supplément de vérité […]. La *Littérature par l'Image* devient en effet toute une science nouvelle» (Crouzet, 1952: II).

tradición española y la francesa, y señalando los elementos formales de los que consta la obra.

Los autores de la obra proceden del campo de la enseñanza. El resto de su producción cae dentro de lo que podríamos llamar didáctica del español. Romain Thomas colaboró con François Denjean en una especie de curso de español de título *España* (Thomas y Denjean, 1937). Se trata de un manual que incluye lecciones gramaticales, pero también una antología en la que se incluyen textos de Bécquer, Machado o Galdós (Bardon, 1937: 284). Por su parte, Larrieu es autor de diccionarios y gramáticas del español de carácter didáctico. Entre los trabajos que dedicó al ámbito literario del hispanismo, además de su participación en esta historia de la literatura, son su colaboración en una edición del *Quijote* que habría anotado (Cervantes, 1949), su colaboración con Aubrun en la antología comentada *Lo hispánico* (Aubrun y Larrieu, 1965) y su *Tableau de la poésie espagnole au XXe siècle* (1935). El carácter didáctico de la obra responde a esta vinculación de sus autores con la enseñanza del español.

El rasgo más distintivo de la historia es su compleja estructura interna. Además de la clásica división en capítulos y apartados, la *Histoire illustrée* de Larrieu y Thomas se caracteriza por una mayor esquematización. Las cinco partes en las que se divide la obra cuentan con un total de treinta y tres capítulos, segmentados en apartados, que, a su vez, se dividen en unidades más pequeñas, dando lugar a un esquema multinivel que se sirve de distintas marcas –numeración latina, numeración arábica, orden alfabético, etc.– para indicar la jerarquización de la información. Por poner un ejemplo, el capítulo sobre el teatro del siglo de Oro (Larrieu y Thomas, 1952: 148-190), se divide en seis apartados[501]. Si tomamos el apartado que se dedica a Lope (Larrieu y Thomas, 1952: 150-158), observamos que este se divide, a su vez, en una serie de epígrafes, y, que, en el interior de esto, se incluyen aún más divisiones. Una representación gráfica sería la siguiente:

II Lope de Vega
  1) Vie
  2) Œuvres
  3) Quelques ouvrages non dramatiques
    A) La Dorotea
    B) El triunfo de la fe

[501] Estos son: I. «Caractères généraux», II. «Lope de Vega», III. «Dramaturges Valenciens», IV. «Dives dramaturges de l'époque de Lope de Vega», V. «Calderón de la Barca», VI. «Dramaturges de l'époque de Calderón»

C) Los cuatro soliloquios
D) Poemas descriptivos…

4) Le théâtre
A) Autos sacramentales
B) Obras religiosas
C) Comedias mitológicas…

Las secciones marcadas con el uso de letras mayúsculas pueden, a su vez, incluir listados de obras diferenciadas a través del uso de saltos de párrafo. La complejidad de esta estructuración alcanza su mayor grado en el apartado que se dedica a la evolución de la lengua española (Larrieu y Thomas, 1952: XIII-XVI), en el que los autores llegan a servirse de cinco niveles distintos. A esto hay que sumar el uso de epígrafes en negrita, versalitas o cursiva para marcar temas que no son constitutivos de apartados por sí mismos, pero que se aíslan en el discurso de los autores[502]. A la larga, el aferrarse a estas divisiones resulta en una jerarquización de autores y obras deficiente, puesto que la uniformidad de la esquematización dificulta comprender la importancia de cada apartado[503]; lo que hace de la extensión de cada sección el único criterio para discernir la relevancia de un autor o una obra.

Esta atomización facilita enormemente la consulta de datos concretos, pero disuelve cualquier atisbo de unidad narrativa. Más allá de los apartados de consideraciones generales, en los que nos detendremos en este apartado, se trata, en realidad, de una obra enciclopédica, pensada únicamente para la comprobación de datos concretos. Esta organización especialmente pensada para agilizar la consulta se complementa con un glosario terminológico que los autores incluyen al final de la obra (Larrieu y Thomas, 1952: 453-458). En este, Larrieu y Thomas traducen o explican algunos conceptos específicos como «Auto sacramental» (Larrieu y Thomas, 1952: 453) o «Mester de clerecía» (Larrieu y Thomas, 1952: 456) para facilitar la comprensión del manual. Además de estos términos críticos, en el índice se incluyen voces que pueden ser

[502] Volviendo al ejemplo de Lope, el apartado que trata su vida (Larrieu y Thomas, 1952: 150-152) se divide en epígrafes como «Les premières années», «Séjour à Valence», «Depuis la fin de l'exil jusqu'à la mort de Juan de Guardo», que se marcan con un salto de párrafo y el uso de negritas. De igual manera, los apartados dedicados a obras concretas suelen incluir epígrafes que siguen esta notación y en los que se aborda el argumento o el estilo.

[503] Por ejemplo, en el apartado dedicado a la poesía lírica del siglo XV (Larrieu y Thomas, 1952: 31-43), dividido en treinta y dos subapartados, se incluyen en el mismo nivel obras colectivas –el *Cancionero de Baena*–, autores tradicionalmente destacados –el Marqués de Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique– y autores menores –Antón de Montoro, Garci Sánchez de Badajoz–.

desconocidas o difíciles para los lectores franceses como «Hastío», «Feria» o «Gatomaquia».

Mención aparte merece el uso de las imágenes del que hablaba Crouzet en su prefacio. La obra contiene más de doscientos documentos gráficos, debidamente listados en una tabla al final del texto. Se trata de mapas, retratos de autores, extractos de las obras analizadas, fotografías de ciudades y monumentos españoles, reproducciones de cuadros, entre otras imágenes. Por lo general, la selección no dista mucho de las imágenes que se incluyen en otras obras de nuestro corpus como las de Sanvisenti y Ferrarin (1945) o Boselli y Vian (1943). En el caso de la historia de los hispanistas franceses, muchas de ellas van acompañadas de leyendas[504] con las que se justifica su inclusión o se orienta la interpretación. Hacia el final de la obra, Larrieu agradece a Aristide Rumeau y Jean Sermet, profesores de las universidades de Burdeos y Toulouse respectivamente; y a Enrique Canito, director de *Ínsula*, quienes habrían cedido estas ilustraciones (Larrieu y Thomas, 1952: 471).

Por último, uno de los aspectos más interesantes de la *Histoire* es la inclusión de «Lectures complémentaires»[505] al final de cada capítulo. Los autores suplen la ausencia de referencias bibliográficas en el cuerpo del texto con estos apartados de extensión variable en el que incluyen las obras más destacables del hispanismo francés sobre cada tema. Estas obras, cabe pensar, informan los distintos capítulos de la historia, y acaban constituyendo un repertorio bibliográfico del hispanismo francés que actualiza compendios anteriores como el de Fouché-Delbosc (1920).

Todas estas características reflejan la estrecha relación que la obra de Larrieu y Thomas mantiene con la de los españoles Hurtado y González Palencia (1921), de la que los franceses heredan la periodización y el repertorio de autores. Si en el caso de la historia de Finardi (1941) encontrábamos una suerte de síntesis de la *Historia* de estos dos autores, la obra de Larrieu y Thomas ha de ser entendida también desde esta lógica. Para comprobar el nivel de coincidencia entre los dos textos, baste comparar dos fragmentos

[504] «Il fallait plus que des images brutes, c'est-à-dire des légendes, expliquant leur présence, soulignant leur intérêt littéraire, et le commentant au besoin jusque dans les moindres détails» (Crouzet, 1852: III).

[505] «Il fallait des indications de lectures complémentaires pour conduire à l'étude des chefs-d'œuvre espagnoles eux-mêmes et de leurs commentaires, plus poussés que ceux d'un manuel. C'est même une vraie "bibliographie de la littérature espagnole" que les auteurs avaient d'abord dressée; mail elle dépassait le but et les proportions d'un *Précis* comme celui-ci, et ils on dû laisser de côté, bien à regret, et après en avoir eux-mêmes beaucoup profité, historiens littéraires et philologues en langue espagnole, comme peu accessibles à la majorité de leurs lecteurs» (Crouzet, 1952: III-IV).

de la obra. En el caso de los españoles, al hablar de un autor como Pedro Montengón podemos leer:

> Don Pedro Montengón y Paret (1745-d. 1820), natural de Alicante, ingresó a los catorce años en la Compañía de Jesús; aunque no era profeso al sobrevenir la expulsión (1767), aceptó voluntariamente el destierro, viviendo en Ferrara, Génova y Nápoles.
>
> Se le deben dos traducciones: la de cuatro (tragedias de Sófocles, en endecasílabos (*Agamenón, Egisto y Clitemnestra, Edipo, Antígona y Emón*) (1820), y la de *Fingal*, poema épico de Ossian, supuesto poeta céltico, en verso castellano (1804), traducción basada en la del abate Cesarotti, notable por conservar el tono melancólico propio de la poesía ossiánica. Pero más importantes son sus novelas y una colección de poesías.
>
> El *Antenor* (1786) es una especie de poema en prosa, donde expone los orígenes legendarios de Venecia […]. De sus poesías castellanas, Ferrara, 1778-79 (con el seudónimo de Filopatro), y Madrid, 1794 … (Hurtado y González Palencia, 1921: 814).

Mientras que en la de los franceses, encontramos los siguientes párrafos:

> Né a Alicante en 1745, il entra dans la compagnie de Jésus, s'exila en 1767 et vécut désormais à Ferrare, à Gênes et à Naples. Il a traduit quatre tragédies de Sophocle, en hendécasyllabes, et *Fingal*, poème de Macpherson attribué au barde gaélique Ossian, en vers castillans. Ses poésies, qui ont été publiés à Ferrare, sous le pseudonyme de Filopatro en 1788-79, et à Madrid, en 1794, ont un caractère historique, philosophique ou biblique. *Antenor* (1786) est un poème en prose sur les origines de Venise. Nous avons de lui aussi quatre romans… (Larrieu y Thomas, 1952: 287).

Los treinta y cuatro capítulos de los españoles tienen su correlato en los treinta y tres de Larrieu y Thomas. Además, la lista de autores que ambas obras incluyen al final del texto coincide en un porcentaje altísimo –en la de los franceses se incluyen a autores europeos que no aparecen en la de Hurtado y González Palencia–. Esto no quiere decir que la obra de los franceses sea una traducción, o un plagio, de la de Hurtado y González Palencia. Hay cambios notables, como puede ser la reorganización del apartado de la mística en la obra de los franceses (Larrieu y Thomas, 1952: 124-139), la agrupación de autores en apartados genéricos –la «poésie narrative et poésie épique» del XVI y XVII (Larrieu y Thomas, 1952: 86-92), por ejemplo, frente a su división en apartados como «La novela: Cervantes», «La novela picaresca» y «La poesía narrativa» en la historia de Hurtado y González Palencia– o la renuncia a algunas categorías genéricas de los españoles como la de poesía festiva que señalábamos en el apartado dedicado a Sanvisenti (1941: 485-487; Hurtado y González Palencia, 1921: 1056-1057). Ahora bien, en lo que respecta al contenido histórico y al repertorio de autores, las obras son extremadamente parecidas.

Es en este sentido en el que creemos que no es necesario desplegar el repertorio de autores y obras de un texto que sigue tan de cerca el de Hurtado y González Palencia, del que, además, ya hemos tenido ocasión de hablar a propósito de la obra de Sanvisenti (1941). En este apartado nos limitaremos, por tanto, a abordar su estructuración y los apartados que más se separan de la historia de los españoles.

Como decíamos, la obra de Larrieu y Thomas se divide en cinco partes a las que hay que sumar una introducción. En esta (Larrieu y Thomas, 1952: V-XVII), los autores abordan la literatura hispano-latina, hispanojudía e hispanoárabe, además del desarrollo de la lengua española[506]. La primera parte de la obra cubre la época medieval (Larrieu y Thomas, 1952: 1-80)[507]. Los capítulos II, III y IV tratan las formas en verso siguiendo un criterio cronológico: «La poésie aux XIIe et XIIIe siècles» (Larrieu y Thomas, 1952: 6-19), «La poésie espagnole au XIVe siècle» (Larrieu y Thomas, 1952: 20-27) y «Poésie espagnole au XVe siècle» (Larrieu y Thomas, 1952: 28-46). Tras esto, siguen unos apartados genéricos en los que trata la prosa histórica (Larrieu y Thomas, 1952: 47-57), la narrativa (Larrieu y Thomas, 1952: 58-66), la prosa didáctica (Larrieu y Thomas, 1952: 67-72) y el teatro (Larrieu y Thomas, 1952: 73-80) del periodo.

La segunda parte de la obra (Larrieu y Thomas, 1952: 81-255) está dedicada al Siglo de Oro, y siguen un criterio puramente genérico a lo largo de sus ocho capítulos –IX-XVI–[508]. La adopción del criterio genérico, como decíamos, la aparta de la obra de los españoles y, en cierto modo, de las costumbres historiográficas. Esto supone que los apartados que en otras obras se dedican a los grandes autores –Cervantes, Góngora, Lope, etc.– se incluyan aquí en apartados más grandes. Esta estructuración supone difuminar la jerarquización de los autores, y que algunos de ellos sean incluidos en varios apartados. Es el caso de Cervantes o Lope, que aparecen en los apartados dedicados a la poesía, novela y teatro. El primer género que se trata es la lírica (Larrieu y Thomas, 1952: 86-123) desde Alonso Hernández hasta la poesía didáctica de Bernardino de Rebolledo. A este capítulo le sigue uno dedicado a la mística (Larrieu y Thomas, 1952: 124-139), en el que se analizan sus orígenes, sus fuentes y sus principales autores, que se agrupan por la orden religiosa a la que pertenecen[509] –dominicos, franciscanos, carmelitas, agustinos,

[506] Corresponde a los tres primeros capítulos de Hurtado y González Palencia (1921: 2-58).

[507] Se corresponde a los capítulos IV-IX de Hurtado y González Palencia (1921: 59-278).

[508] Aunque la organización no coincide, incluye a los autores y a las obras que Hurtado y González Palencia (1921: 279-781) tratan en los capítulos X-XXIV.

[509] Si bien Hurtado y González Palencia indican en cada apartado que dedican a los autores místicos la orden a la que pertenecen, no usan este criterio para agruparlos.

jesuitas, jerónimos, no adscritos y heterodoxos–. El teatro es el único género que se divide en dos capítulos. El primero (Larrieu y Thomas, 1952: 140-147) trata el teatro del siglo XVI; mientras que el segundo (Larrieu y Thomas, 1952: 148-190) cubre el del XVII y se estructura entorno a los dos principales autores de la centuria: Lope y Calderón. La *Histoire illustrée* sigue con un apartado dedicado a la novela de ambos siglos (Larrieu y Thomas, 1952: 191-226), que son divididas por un criterio temático –novelas de origen bizantino, picaresca, pastoral, de caballerías, históricas y otros–. Es en este apartado en el que se incluye a Cervantes (Larrieu y Thomas, 1952: 216-224), al que se dedica un espacio mayor con una nota biográfica, un repaso por sus obras y un subapartado extenso sobre el *Quijote*. El capítulo se cierra con sendos apartados dedicados a la prosa histórica (Larrieu y Thomas, 1952: 227-243) y la literatura didáctica (Larrieu y Thomas, 1952: 244-255).

La tercera parte (Larrieu y Thomas, 1952: 257-299) aborda el siglo XVIII[510], cuyo estudio Larrieu y Thomas dividen en seis capítulos –XVII-XXII– dedicados a otros tantos géneros. Tras el que sirve de introducción, los autores estudian la lírica (Larrieu y Thomas, 1952: 261-280), el teatro (Larrieu y Thomas, 1952: 281-286), la novela (Larrieu y Thomas, 1952: 287-289), la historia (Larrieu y Thomas, 1952: 290-293) y la literatura didáctica (Larrieu y Thomas, 1952: 294-299). Como suele ocurrir, se trata de apartados mucho más breves que los que venimos encontrando a lo largo de la obra. Esta falta de interés se deja ver también en los apartados de lecturas complementarias, reducidos a un par de líneas.

Con la cuarta parte, Larrieu y Thomas (1953: 301-378) estudian la literatura española del XIX[511]. Siguiendo el criterio genérico, esta parte comienza con un capítulo dedicado a la poesía (Larrieu y Thomas, 1952: 303-328), que se clasifica siguiendo criterios estéticos –poesía romántica, poesía clasicista–, temáticos –poesía religiosa, poesía moralista– o geográfico –poetas andaluces–. El capítulo sobre el género dramático (Larrieu y Thomas, 1952: 329-346) se divide en teatro romántico (Larrieu y Thomas, 1952: 329-341) y teatro después del romanticismo (Larrieu y Thomas, 1952: 341-346). En cuanto a la narrativa (Larrieu y Thomas, 1952: 346-363), también se refleja una primera producción romántica que avanza hacia el naturalismo. El repaso por el XIX

[510] En la obra de Hurtado y González Palencia (1921: 782-872) este periodo ocupa los capítulos XXV-XXVII.

[511] Corresponde a los capítulos XXVIII-XXXIII de la historia de Hurtado y González Palencia (1921: 873-1050).

incluye, asimismo, sendos capítulos dedicados a la historia (Larrieu y Thomas, 1952: 364-366) y a la literatura didáctica (Larrieu y Thomas, 1952: 367-378).

La quinta y última parte de la obra (Larrieu y Thomas, 1952: 379-451) trata la literatura más cercana a los autores. Esta sección se divide en apartados genéricos. En un primer momento, los franceses siguen el discurso que Hurtado y González Palencia (1921: 1051-1075) desarrollan en el último capítulo de su obra, «La literatura en el siglo XX». El repertorio de autores y algunas de las ideas que recogen sobre escritores concretos son coincidentes con las que los españoles desarrollan en las últimas ediciones de su historia de la literatura (Hurtado y González Palencia, 1949: 924-966); no así la organización del apartado.

El primer género que abordan es el de la lírica (Larrieu y Thomas, 1952: 382-410). El apartado comienza indicando las literaturas que influyen la lírica española del XX, a saber, la inglesa, la alemana, la portuguesa, la italiana y la francesa (Larrieu y Thomas, 1952: 382-383). Esto contrasta con lo que los autores llaman «le ferment espagnol» (Larrieu y Thomas, 1952: 383-384), esto es, la vuelta a la tradición medieval de autores como Rubén Darío o Manuel Machado, la reivindicación de Góngora o la continuidad de la lírica romántica. Entrando ya a la clasificación de la producción lírica, los autores distinguen una poesía modernista –Rubén Darío, Manuel Machado, Villaespesa…– (Larrieu y Thomas, 1952: 384-388), una poesía más tradicional –Vicente Medina, Gabriel y Galán…– (Larrieu y Thomas, 1952: 388) y a los líricos del 98 –Unamuno, Machado, Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Juan Ramón Jiménez– (Larrieu y Thomas, 1952: 389-397). Después de estos cuatro primeros apartados, encontramos epígrafes más breves que recogen «autres poètes de talent» –Moreno Villa, Becarisse, León Felipe, Domenchina…– (Larrieu y Thomas, 1952: 397), a los poetas canarios –Romero, Saulo Torón, Claudio de la Torre– (Larrieu y Thomas, 1952: 398), el ultraísmo (Larrieu y Thomas, 1952: 398) y el creacionismo, marbete bajo el que incardina a la mayoría de los autores del 27: Gerardo Diego, García Lorca, Alberti, Jorge Guillén y Pedro Salinas (Larrieu y Thomas, 1952: 398-403). Muchos otros autores del 27 –Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Emilio Prados, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre– son incluidos en el epígrafe «manifestations diverses» (Larrieu y Thomas, 1952: 403-404). El apartado sobre lírica incluye aún otros dos epígrafes, «Autres floraisons» (Larrieu y Thomas, 1952: 405-407) y «Bouquet final» (407-410), por los que desfilan autores como Dionisio Ridruejo, Adriano del Valle, Leopoldo Panero, Luis Rosales o Concha Zardoya. El capítulo dedicado al teatro es

mucho más breve (Larrieu y Thomas, 1952: 411-420) y se limita a dividir la producción dramática en teatro modernista –Villaespesa, Marquina, Fernández Ardavín…– (Larrieu y Thomas, 1952: 411-412); teatro de costumbres –Benavente, Martínez Sierra, los Álvarez Quintero…– (Larrieu y Thomas, 1952: 412-415); sainetes, operetas y farsas –Muñoz Seca, López Pinillos, Ángel Torres del Álamo…– (Larrieu y Thomas, 1952: 415-416) y autores del 98 –Valle-Inclán y Azorín– (Larrieu y Thomas, 1952: 416-417). En un último epígrafe que tiene el título de «autres aspects du théâtre espagnol» se incluyen a otros dramaturgos como García Lorca, Alberti, Pemán, Casona o Max Aub (Larrieu y Thomas, 1952: 417-419). El capítulo se cierra con un brevísimo apartado en el que lista autores como Enrique Jardiel Poncela, Luca de Tena o Calvo Sotelo.

Tras esto, Larrieu y Thomas (1953: 420-436) se ocupan de la novelística del siglo XX, que divide en realista –Blasco Ibáñez, Felipe Trigo, Concha Espina– (Larrieu y Thomas, 1952: 420-424), noventayochista –Unamuno, Pío Baroja y Azorín– (Larrieu y Thomas, 1952: 424-426), modernista –Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Gómez de la Serna, Miró…– (Larrieu y Thomas, 1952: 427-431) y «romanciers divers» –Jarnés, Max Aub, etc.– (Larrieu y Thomas, 1952: 431-433). Este apartado incluye además epígrafes dedicados a la historia novelada, la novela política, la novela fisiológica o los novelistas regionalistas (Larrieu y Thomas, 1952: 433-435). En los últimos apartados encontramos a Camilo José Cela o Ana María Matute (Larrieu y Thomas, 1952: 435), que no aparecen en la historia de los españoles. El último capítulo está dedicado a la literatura didáctica del XX (Larrieu y Thomas, 1952: 437-451), y se divide en subapartados en los que los hispanistas abordan la filosofía (Larrieu y Thomas, 1952: 437-433), el ensayo (Larrieu y Thomas, 1952: 443-445), la historia de la literatura (Larrieu y Thomas, 1952: 445-446), la filología (Larrieu y Thomas, 1952: 446-448) y la crítica –se centran sobre todo en Azorín, pero también incluyen a autores como Dámaso Alonso, Salaverría, Juan Chabás o Díaz-Plaja– (Larrieu y Thomas, 1952: 448-450). Sin ser tan fiel al apartado correspondiente en la historia de los españoles, se trata de una sección mucho más cercana a esta.

En una breve conclusión, los autores (Larrieu y Thomas, 1952: 452) colocan como característica principal de la tradición literaria española su carácter popular: «elle l'est par son inspiration profonde et dans sa forme même, jaillissante, tumultueuse et bien moins respectueuse que la nôtre des règles et des convenances qui peuvent gêner le libre épanouissement du génie». También resaltan la importancia de obras como el *Quijote* y

autores como san Juan o santa Teresa, en los que ve los rasgos propios del pueblo español[512].

La obra de Larrieu y Thomas responde a la metodología positivista, heredada de Hurtado y González Palencia (1921), que habíamos encontrado ya en el italiano Finardi (1941). La objetividad, esto es, el volcado de datos sin una conexión narrativa clara, es reivindicada desde la misma introducción de Crouzet. Los autores se mantienen fieles a esta línea de trabajo a lo largo de todo el manual, lo que, como hemos dicho más arriba, facilita enormemente la consulta de datos concretos, pero debilita la unidad de la obra. Como ocurría en el caso de Finardi (1941), el seguimiento de la historia de Hurtado y González Palencia se hace obvio en lo que al repertorio de autores y la organización interna se refiere. Esto no quiere decir, no obstante, que la obra de los franceses sea una mera traducción de la historia española. Más bien se trata de una adaptación de la obra en la que se incorporan datos provenientes de otras fuentes, y los apartados de interés para los autores se desarrollan algo más –es el caso de la poesía del siglo XX–. Por lo demás, la obra contiene un estado de la cuestión del tratamiento por parte del hispanismo francés de cada uno de los apartados.

5.2.3. *Storia della letteratura spagnola* (1952), de Ugo Gallo

Oreste Macrí (1960: 21) calificó la *Storia della letteratura spagnola* de Ugo gallo de «pintoresca e impresionista». Si bien la institucionalización del hispanismo en Italia, y también en Francia, había resultado en una estandarización del lenguaje académico y de los modos de valorar la literatura española, la obra de Gallo se aparta de estas convenciones y se caracteriza por su fuerte componente valorativo que se expresa mediante un estilo efectista y estilizado. Ya desde la propia «Premessa» (Gallo, 1952: 1-8) se hace notar este lenguaje particular del hispanista italiano, tónica general de toda la obra:

> Letteratura spagnola; fasi di una grande corrida spirituale: epopea, *romance*, il teatro, la mistica, la *picaresca*, la lirica, la narrativa, il saggismo.
>
> *Corrida*, cavalleria, crudeltà con onore, stile, rito; eroismo ad ogni costo, per costume. Saper morire più che vivere, più vivere che pensare, più amare che comprendere; il popolo –e i geni– della passione, della felicità cercata nel dolore. Non ethos, sistema, sintesi, ma pathos, dogma, antitesi. Barocco, non classico. Vitale, non logico.

[512] «Elle exprime énergiquement les traits fondamentaux du caractère du peuple espagnol: passion brûlante, idéalisme, générosité créatrice, fidélité, culte de l'honneur, besoin d'évasion et nostalgie de l'impossible» (Larrieu y Thomas, 1953: 452).

Spagna, l'Islam cattolico, l'Europa africana, l'Occidente Orientale (Gallo, 1952: 2).

Ugo Gallo, que estuvo vinculado a universidades españolas como la de Madrid o la de Salamanca, es conocido por ser el autor de la primera historia de la literatura hispanoamericana (Gallo, 1954) en lengua italiana[513] (Melis, 1990: 330), que, tras su muerte, sería reeditada y ampliada por Giuseppe Bellini (Gallo y Bellini, 1958). Algo parecido ocurriría con su historia de la literatura española, que derivaría en una suerte de antología, *Le più belle pagine della letteratura spagnola*, en la que participaría Antonio Gasparetti (Gallo y Gasparetti, 1959-1960).

Volviendo a la obra en sí, esta se divide en tres grandes partes: «Dalle origini al Rinascimento» (Gallo, 1952: 11-184), «Dal Secolo d'Oro all'Età Moderna» (Gallo, 1952: 185-502) y «Dal Settecento al Novecento» (Gallo, 1952: 503-741). Esta división varía, no obstante, en la edición de la obra en dos volúmenes (Gallo, 1958), en la que desaparece la división en partes y solo se indican capítulos por lo demás coincidentes con los de la primera edición. Cada tomo tiene, eso sí, un subtítulo: el primero, «Dalle Origini al Barocco» (Gallo, 1958 I); el segundo, «dal settecento al novecento» (Gallo, 1958 II).

La primera parte comienza con un apartado dedicado a los orígenes de la literatura española (Gallo, 1952: 11-23) en el que se traza la habitual historia de la lengua española y se abordan las primeras manifestaciones literarias peninsulares, esto es, la literatura hispanorromana (Gallo, 1952: 13-15), hispanohebrea (Gallo, 1952: 17) e hispanoárabe (Gallo, 1952: 18-23). El repaso por la literatura en lengua castellana comienza en el siguiente apartado con la épica (Gallo, 1952: 25-51). En esta extensa sección, Gallo (1952: 26) destaca la epicidad como una de las características que definen al pueblo español[514], aborda las posiciones críticas sobre las fuentes de la épica española, esboza un breve panorama histórico del momento en el que nace el género en la península y se detiene en la que es la mayor obra de la épica castellana, el *Cantar de Mio Cid* (Gallo, 1952: 30-51), cuyo contenido comenta extensamente. El Cid es, en la obra de Gallo, la quintaesencia de la identidad española:

> Il Paradiso è all'ombra dell'onore. È l'epigrafe somma: ogni uomo deve tendere ad essere signore. E *signore* ancor oggi, in Spagna è *caballero*, uomo d'armi, uomo maschio, combattente, epico. Nasce col Cid l'ideale della Spagna, l'ideale di *caballería*, nasce in

[513] Primera historia de la literatura exenta, con identidad propia. En obras anteriores hemos encontrado apéndices en los que se trata la literatura latinoamericana como ocurren en Bacci (1923: 338-361).

[514] «È un popolo epico, se il nostro è lirico, se il francese è narrativo, come tendenza. E da un terreno epico nasce e rimane la poesia epica» (Gallo, 1952: 26).

> questo Don Chisciotte saggio, in tutta la forza del suo sangue e della sua ragione, con la sua dolce spada fiammeggiante, col suo alato cavallo moresco, col suo nome arabo e germanico con desinenza latina. Ecco la sintesi prima della Spagna, la sua origine e la sua meta. In Spagna, ancor oggi, la formula che ricorda i morti per la patria è: *Los que murieron por Dios y por España*. Il Cid, per questa Spagna, visse en vinse, iniziando la storia della sua poesia (Gallo, 1952: 51).

En el siguiente capítulo, «Mester de Clerecía» (Gallo, 1952: 53-71), el autor aborda las primeras manifestaciones de poesía culta castellana, esto es, la «lirica emotiva e visiva di Gonzalo, il movimento enciclopedistico di Alfonso el Sabio e il primo grande poeta della Spagna, Juan Ruiz» (Gallo, 1952: 54), aunque este último será tratado en un apartado posterior. Del primero de ellos, tras abordar someramente su vida, obra y estilo, señala que «questo primo poeta dichiarato segna per la letteratura spagnola l'inizio dell'avventura creatrice religiosa, ma soprattutto, il suo dato dominante: il visivo realismo» (Gallo, 1952: 59). Al final del apartado que el hispanista le dedica se incluyen, asimismo, el *Libro de Aleixandre* y el *Poema de Fernán González* (Gallo, 1952: 59-60). Por su parte, Alfonso X (Gallo, 1952: 61-71) es presentado como un agente fundamental en la modernización del panorama literario español. Su obra es dividida en cuatro categorías: jurídica (Gallo, 1952: 63-66), científica (Gallo, 1952: 66-67), histórica (Gallo, 1952: 67-69) y poética (Gallo, 1952: 69-71). A este capítulo dedicado a Berceo y Alfonso X le sigue un epígrafe misceláneo en el que se recogen «Altri momenti della prosa delle origini» (Gallo, 1952: 73-77): las traducciones de obras como *Calila e Dimna* o *Barlaam e Josafat*, la *Gran Conquista de Ultramar*, el *Libro del caballero Cifar* y la obra de Juan Manuel (Gallo, 1952: 74-77). El apartado que dedica al arcipreste de Hita (Gallo, 1952: 79-106) es amplísimo: tras una breve noticia biográfica (Gallo, 1952: 79-83), analiza con detalle el *Libro de buen amor* atendiendo a su argumento, su forma lírica y su contenido narrativo-autobiográfico. Al final de este apartado, Gallo hace un resumen de estos apartados en los que recorre los orígenes de la literatura española en el que cifra claramente la importancia de la obra de Juan Ruiz:

> Se la letteratura spagnola fosse paragonata a un albero, le sue radici possono esser chiamate *Cantar de mio Cid* e Alfonso X, ma la base del tronco, corposa e crescente da cui dirameranno i primi tronco effettivi: l'Arciprete di Hita, *Libro de buen amor*: victoria corporis dell'antica rixa con l'anima, in un'epoca di crisi e agonia, di transizione e di affermazioni nuove. Proprio al Cristianesimo, di cui la Spagna sarà appassionata, mistica e spietata paladina, si deve l'avvento dell'amore romantico, della sopravvalutazione della donna […]. Per Juan Ruiz, nella grande rissa e agonia, fu la victoria corporis. Gli risponderà, sul piano dei valori assoluti, emanante dal fondo eterno e rinnovellantesi delle stirpi, la voce aristocratica e metafisica di Jorge Manrique, un secolo dopo: ma, subito

> dopo Manrique, la *Celestina* riprenderà il suo motivo e il suo tema, eterno come le leggi della vita e le forze creatrici della poesia (Gallo, 1952: 106).

El siguiente capítulo recorre «Gli albori del Rinascimento» (Gallo, 1952: 107-121), esto es, los autores y acontecimientos literarios que, durante la segunda mitad del siglo XIV y el siglo XV acercan la literatura española a los modelos italianos. El capítulo se detiene en cuatro acontecimientos: la obra de Pero López de Ayala (Gallo, 1952: 107-110), precursor de la prosa histórica; los cancioneros –el de Baena y el de Stúñiga– (Gallo, 1952: 110-116); la obra del Marqués de Santillana (Gallo, 1952: 116-118); y la figura de Juan de Mena (Gallo, 1952: 118-121). Se trata de un capítulo preparatorio para los que serán los hitos fundamentales de este periodo, a los que dedica los siguientes capítulos. El primero de estos está dedicado a los Manrique (Gallo, 1952: 123-142). La mayor parte del capítulo (Gallo, 1952: 125-142) está dedicada a comentar las *Coplas a la muerte de su padre*, en las que el italiano ve una obra maestra en la que «il Medio Evo getta il suo ultimo grido e il suo primo l'Età Nuova. L'Eroe si è sacrificato e dalla sua tomba sorge l'Uomo» (Gallo, 1952: 135). Hacia el final del apartado, Gallo (1952: 138-142) comenta, asimismo, la producción de Rodrigo y Gómez Manrique, aunque no de una manera tan elogiosa.

El siguiente acontecimiento de la época prerrenacentista es la *Celestina* (Gallo, 1952: 143-164), una obra que «segna un'epoca nella letteratura del mondo: il nuovo teatro» (Gallo, 1952: 143). Esta obra, que Gallo considera la Biblia del teatro moderno, tiene como mayor mérito la construcción de sus personajes, sobre todo el de Celestina «una delle più allucinanti figure della poetica universale, la mezzana eterna, dall'anima oscura come l'abisso e tortuosa come l'infinita necessità» (Gallo, 1952: 149). El autor analiza el argumento y el estilo de la obra, incluyendo bastantes fragmentos del original. El último capítulo de esta primera parte está dedicada al romancero (Gallo, 1952: 165-184), catalogado como la forma de lírica popular que mejor representa el espíritu español:

> Quando ci fu un'unità europea, era sorta la nuova epica, e la Spagna con la Francia, eccelse in questo campo. Poi ci fu la pluralità europea, il formarsi di vasti crogioli nazionali, e lo spagnolo si avviava ad essere il più acuto, il più attento a non perdersi, spronato dalla presenza dell'invasore, della vicinanza armata del nemico. Nel «Cid», come in Omero per la Grecia, c'è, per la Spagna, il segno del suo destino, l'impegno del suo valore, la direttrice di marcia. Se per evocare la Grecia Basta una maschera tragica […], se per l'Italia, evocatrice della sua dolcezza sostanziale bastano le parole di una «romanza» […], per la Spagna il suo senso eroico-cavalleresco e il suo fatalismo sono indicati dal torero, dall'appassionata danzatrice –com'è trito ed eterno tutto questo!– cui si unisca un verso del *Romancero* (Gallo, 1952: 169).

Gallo clasifica los romances en viejos (Gallo, 1952: 169-172), juglarescos (Gallo, 1952: 172-178), hispánicos (Gallo, 1952: 178-179), moriscos y fronterizos (Gallo, 1952: 179-183) y artísticos o artificiosos (Gallo, 1952: 183-184)

La segunda parte de la obra comienza con un amplio capítulo dedicado a Cervantes (Gallo, 1952: 185-218). Gallo sigue un esquema parecido al que hemos encontrado en otras historias de nuestro corpus, esto es, comienza trazando una amplia nota biográfica en la que va insertando la producción cervantina. En el caso de Gallo, la vida de Cervantes se pone en relación con su obra mayor, el *Quijote*[515]. Tanto es así que no hablará del resto de su producción hasta las últimas páginas del capítulo, cuando analiza las «Opere minori» –*Galatea* y el teatro– (Gallo, 1952: 213-215), las *Novelas ejemplares* (Gallo, 1952: 215-217) y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Gallo, 1952: 217-218). Para Gallo (1952: 286), «la Spagna era don Chisciotte», esto es, la obra responde al contexto sociohistórico español del momento: «aveva il grande sogno e l'arma in mano; la vittoria come scudo e trofeo; la bellezza da esaltare, la fede; la dignità del compito storico da assolvere e il grande premio a portata di mano, il dominio del mondo» (Gallo, 1952: 186). El hispanista, tras analizar el argumento de la obra poniéndolo en relación con la vida de Cervantes y la historia española, destaca tres aspectos de la obra: la importancia que confiere al heroísmo (Gallo, 1952: 202-204), las figuras femeninas en la novela (Gallo, 1952: 204-206) y el juego entre realidad y ficción que Cervantes propone a propósito de la locura quijotesca (Gallo, 1952: 206-211).

El siguiente capítulo traza una historia del teatro desde sus orígenes hasta Lope (Gallo, 1952: 219-236). Una vez más, encontramos una ruptura del orden cronológico que lleva a remontarse a los orígenes medievales y religiosos del género dramático, e ir deteniéndose en los principales hitos de la historia del género: el *Auto de los Reyes Magos* (Gallo, 1952: 222-223), Juan del Encina (Gallo, 1952: 223-227), Lucas Fernández (Gallo, 1952: 227-228), Torres Naharro (Gallo, 1952: 228-231), Gil Vicente (Gallo, 1952: 231-234) y Lope de Rueda (Gallo, 1952: 234-236). Con este apartado, Gallo abre el camino para el capítulo que dedica a Lope de Vega (Gallo, 1952: 237-261), un capítulo bastante parecido al de Cervantes. Encontramos una amplia nota biográfica (Gallo, 1952: 243-258) en la que se van insertando las obras de un autor que el hispanista considera «con Góngora e Quevedo, il culmine del Rinascimento spagnolo, del suo Secolo d'Oro»

[515] El apartado con el que comienza el capítulo se llama, de hecho, «La vita e il capolavoro» (Gallo, 1952: 185-202).

(Gallo, 1952: 237). Gallo repara en la producción lírica de Lope (Gallo, 1952: 248-256), aunque señala que su vena poética se manifiesta más allá de su poesía, en toda su obra literaria[516]. El teatro de Lope, por su parte, ocupa el resto del capítulo. Cabe señalar que Gallo (1952: 259-261) elabora un canon de las obras del dramaturgo: *El mejor Alcalde, el Rey*, *Fuenteovejuna*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo* y *La Estrella de Sevilla*.

En un capítulo que tiene por título «La cultura del Secolo d'Oro» (Gallo, 1952: 263-280), el autor de la *Storia* reúne a autores de obras no ficticias que van desde Francisco de Vitoria hasta Diego Hurtado de Mendoza. Gallo divide estas obras en varias categorías: escolástica –Francisco de Vitoria, Domingo Báñez, etc.– (Gallo, 1952: 266), erasmismo –Luis Vives, los hermanos Valdés…– (Gallo, 1952: 267-275) e historiógrafos –Juan de Mariana, Ribadeneyra, López de Gómara, Bartolomé de las Casas…– (Gallo, 1952: 275-280). La historia sigue con un capítulo dedicado a la lírica del siglo de Oro (Gallo, 1952: 281-298) en el que Gallo se retrotrae al siglo XVI y explica la incorporación de los modelos italianos de la mano de Boscán (Gallo, 1952: 282-284) y Garcilaso (Gallo, 1952: 284-289), no sin mencionar los antecedentes que trata en los apartados dedicados al primer renacimiento. Además de estos autores, el hispanista se detiene en la lírica de Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza y Baltasar de Alcázar (Gallo, 1952: 289-292). A diferencia de lo que ocurre en otras historias, Ercilla no tiene un apartado propio, sino que se le dedican un par de párrafos (Gallo, 1952: 292) antes de tratar al único poeta que ocupa una posición jerárquica superior en este apartado: Fernando de Herrera (Gallo, 1952: 292-298). La obra de este, «termine medio» en la «traiettoria Garcilaso-Góngora»[517] (Gallo, 1952: 292), es el fruto más reseñable de la llamada escuela sevillana, a la que también pertenecerá Luis Barahona de Soto (Gallo, 1952: 296), opuesta a la salmantina de fray Luis, del que hablará en un apartado posterior, a la que pertenecen autores como Francisco de la Torre. El principal poeta del periodo, no obstante, es Góngora (Gallo, 1952: 299-319), «il più grande poeta-artista della letteratura spagnola» (Gallo, 1952: 301). Siguiendo el modelo de apartado dedicado a grandes autores, Gallo traza una biografía del poeta (Gallo, 1952: 304-308) y pasa,

[516] «La lirica è una delle più caratteristiche pagine lopiane; sa di mormorio diffuso, divagazione, chiacchierata alla buona, da villaggio, sfogo anacreontico» (Gallo, 1952: 253).

[517] «Herrera è l'italianizzante del Rinascimento pieno. Ciò che Garcilaso inizia, ciò che Góngora conchiude, porta all'estremo limite e all'alto vertice, Herrera assume in un'atmosfera, potremmo dire, di imparzialità ispirativa, di riposo, di raggiunta perfezione» (Gallo, 1952: 292-293).

posteriormente, a analizar su obra. A diferencia de en otras obras, el debate sobre el culteranismo apenas ocupa espacio en la historia de Gallo. El hispanista lo considera una característica intrínseca de la literatura española:

> Il cultismo è innato; è una finalità, una ricerca continua. Ci sono fasi alterne; e la fase della mente, quando inizia la decadenza per progressiva estinzione del fuoco ispirativo, vitale, di ogni nazione, del suo spirito, dell'alito artistico e poetico in ogni sua collettività, in ogni suo gruppo e suo componente, ha la stagione della maturità raggiante, cui segue presto l'aridità; e allora, negli ultimi raccolti, si scelgono i frutti rari, da esperti cultori. Il cultismo è in Mena, Herrera, nella stessa *Celestina*, serpeggia in Cervantes, e, dopo Góngora permeerà tutto Quevedo e Gracián e anche Lope, come si è già visto e detto (Gallo, 1952: 313).

El siguiente capítulo aborda la novela picaresca (Gallo, 1952: 321-341). Gallo vuelve a retrotraerse a los orígenes del género y la pone en relación con el romancero y la novela de caballerías[518] (Gallo, 1952: 321). Gallo (1952: 322-324) traza un panorama de la picaresca europea, y pasa a analizar las principales obras: el *Lazarillo* (Gallo, 1952: 324-332), el *Guzmán de Alfarache* (Gallo, 1952: 332-336), el *Marcos de Obregón* (Gallo, 1952: 336-338), *La pícara Justina* (Gallo, 1952: 338), *La hija de Celestina* y *La ingeniosa Elena* (Gallo, 1952: 338), el *Bachiller Trapaza* (Gallo, 1952: 339), entre otros. En la selección de obras no se incluye el *Buscón*, en parte porque de esta novela se habla en el capítulo siguiente, dedicado a Quevedo (Gallo, 1952: 343-362). En opinión de Gallo (1952: 343), el autor es heredero directo de Juan Ruiz, Fernando de Rojas, el autor del *Lazarillo* y también de Jorge Manrique. Siguiendo el modelo de los apartados de autor, el hispanista proporciona una noticia biográfica (Gallo, 1952: 343-350) y después analiza su obra: desde su poesía burlesca y filosófico hasta su novela picaresca, pasando por sus tratados sobre política y religión. El título que más llama la atención del italiano es los *Sueños* (Gallo, 1952: 354-358), que remiten a la obra de Velázquez y prefiguran la pintura de Goya[519].

Esta segunda parte de la historia continúa con un capítulo en el que se aborda el «teatro contemporaneo e posteriore a Lope de Vega» (Gallo, 1952: 363-400), por el que desfilan los principales dramaturgos áureos. El primero de ellos es Tirso de Molina

[518] «Don Chisciotte, in un certo senso, è un Cid diventato pícaro, abbandonato a se stesso, spinto da un motivo di nausea e di naufragio, e diventa il "fuori legge della legge". Pícaro è chi non ammette altra giustizia che la possibilità di non ammetterla» (Gallo, 1952: 331).

[519] «L'inimitabile stile, la geniale immaginosità, la saporosa e impareggiabile concettosità non fanno pensare che a Velasquez, per l'efficacia "isolante" e determinante delle figure singole, degli scorci dinamici, ma soprattutto a Goya degli *Horrores de la guerra*» (Gallo, 1952: 357)

(Gallo, 1952: 363-379), al que Gallo pone al mismo nivel que Lope, del que es continuador, y Calderón, al que influye. La obra más destacada del dramaturgo es su *Burlador de Sevilla*, al que el hispanista dedica buena parte del apartado (Gallo, 1952: 369-379). Siguiendo las ideas de Maeztu (2004), Gallo ve en el mito de don Juan una de las tres grandes contribuciones de la literatura española al repertorio literario universal, y uno de los personajes que mejor reflejan la idiosincrasia española. Los siguientes autores, Mira de Amescua (Gallo, 1952: 379-384) y Guillén de Castro (Gallo, 1952: 384-387), aunque tratados extensamente, son considerados inferiores a Tirso. Juan Ruiz de Alarcón (Gallo, 1952: 387-391), Agustín Moreto (Gallo, 1952: 391-395) y Rojas Zorrilla (Gallo, 1952: 395-400) compondrán la triada teatral «minore, o media», supeditada a la «triada teatrale maggiore: Lope – Tirso – Calderón» (Gallo, 1952: 391). La producción de este último será tratada en un amplísimo capítulo posterior (Gallo, 1952: 436-490) en el que se le considera el segundo autor más importante de la literatura española, solo por detrás de Cervantes, y su obra es presentada como más representativa que la de Lope. Siguiendo el modelo habitual, Gallo (1952: 436-440) proporciona una noticia biográfica y pasa a analizar los *capolavori* calderonianos: *El Alcalde de Zalamea* (Gallo, 1952: 440-468), *La vida es sueño* (Gallo, 1952: 468-472), *La cisma de Inglaterra* (Gallo, 1952: 474-476), *El mayor monstruo del mundo* (Gallo, 1952: 476-478) y *A secreto agravio secreta venganza* (Gallo, 1952: 478-490). Aunque se señala que fue autor de autos sacramentales, no se les presta gran atención a lo largo del capítulo.

El capítulo que media entre el de los autores teatrales contemporáneos a Lope y el dedicado a Calderón tiene como tema la mística (Gallo, 1952: 401-435). Gallo vuelve al periodo medieval en busca de antecedentes de esta manifestación literaria que tiene como primer autor a san Ignacio de Loyola (Gallo, 1952: 403-407), y en cuyo repertorio incluye a Juan de Ávila (Gallo, 1952: 407-411) y Malón de Chaide (Gallo, 1952: 411-412), como autores menores, y a la triada de fray Luis (Gallo, 1952: 412-418), san Juan (Gallo, 1952: 418-423) y santa Teresa (Gallo, 1952: 423-430), como sus mayores representantes. La segunda parte de la historia se cierra con un capítulo algo más breve que se centra en Gracián (Gallo, 1952: 491-501), a propósito del que se desarrolla el conceptismo, entendido como «una rivincita del contenuto sulla forma» (Gallo, 1952: 494).

La tercera y última parte de la obra es aún menos regular que las dos primeras. En el primer capítulo de esta se cubre todo el siglo XVIII (Gallo, 1952: 503-530) en menos de treinta páginas. Gallo (1952: 503) resume su posición acerca del XVIII versionando

una locución latina: «*Quandoque bona dormitat Hispania*». La mediocridad de la literatura dieciochesca se explica por la fatiga del periodo previo, y por la mediación de la política de la decadente nación española. El autor, sin embargo, se muestra positivo acerca de esta época puesto que en ella «Spagna si intelettualizzò, si raffinò, pronta a diventare quel che è diventata: europea» (Gallo, 1952: 505) bajo la influencia francesa. El capítulo se divide en una serie de apartados genéricos. El primero de ellos, que cubre la prosa dieciochesca (Gallo, 1952: 507-509), tiene como único protagonista a Feijoo. Tras este, encontramos sendos capítulos dedicados a Luzán (Gallo, 1952: 509-517) y la erudición, con autores como Hervás y Panduro o Lampillas (Gallo, 1952: 517-519). En cuanto a la poesía (Gallo, 1952: 519-523), los autores más destacados son los fabulistas Iriarte y Samaniego, Forner y Meléndez Valdés. El género dramático (Gallo, 1952: 523-526) tiene como representantes a Vicente García de la Huerta, Leandro y Nicolás Fernández de Moratín y Ramón de la Cruz. Por último, Gallo (1952: 527-529) cierra el capítulo con un apartado que llama «la transizione dal settecento all'ottocento», en la que aborda la producción de Manuel José Quintana, Álvarez Cienfuegos, Juan Nicasio Gallego, Alberto Lista y Manuel de Cabanyes.

El capítulo que abre el ciclo de los que tratan el XIX, «L'ottocento» (Gallo, 1952: 531-548), es una suerte de miscelánea en la que unas consideraciones generales acerca del siglo (Gallo, 1952: 531-532) dan pie a un apartado sobre Larra (Gallo, 1952: 532-537) al que sigue un epígrafe en el que se aborda la obra de los novelistas costumbristas y político-filosóficos –Bartolomé José Gallardos, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Donoso Cortés y Jaime Balmes– (Gallo, 1952: 537-542). El capítulo continúa con un repaso por el teatro romántico (Gallo, 1952: 542-548) en el que el autor se detiene en la producción de Martínez de la Rosa, el duque de Rivas, Antonio García Gutiérrez y José Zorrilla. Lo que hace de este capítulo un apartado confuso es la ausencia de un marco general en el que se insertan estos autores. A partir de este momento, la historia de Gallo encuentra esta dificultad en varios momentos. El capítulo que sigue, «La poesia romantica» (Gallo, 1952: 549-567), será el último en que las obras de los autores incluidos se enmarcan en un periodo claramente identificado. En el caso de la lírica romántica, serán dos los autores que se destacan: Espronceda (Gallo, 1952: 549-552), en cuya línea estética se incluye la lírica del duque de Rivas y Zorrilla (Gallo, 1952: 552-558); y Bécquer (Gallo, 1952: 558-567), que introduce el romanticismo europeo.

El siguiente capítulo (Gallo, 1952: 569-586) sigue la evolución de la novela romántica costumbrista de Cecilia Böhl de Faber (Gallo, 1952: 571-572), precursora del

cambio en las formas narrativas; y la novelística de Pedro Antonio de Alarcón (Gallo, 1952: 572-573) hacia las formas realistas que tienen sus primeros cultivadores en Pereda (Gallo, 1952: 574-576) y Valera (Gallo, 1952: 576-577). Benito Pérez Galdós (Gallo, 1952: 577-583) completa este grupo de autores. El autor destaca sus *Episodios nacionales* y obras como *Misericordia* o *Fortunata y Jacinta*. Gallo (1952: 583) explicita su canon de novelistas del XIX de la siguiente manera:

> Armando Palacio Valdés, doppo la tetrade anteriore e maggiore [Pedro Antonio de Alarcón, Pereda, Valera y Pérez Galdós], con la Bazán, Clarín, pseudonimo di Leopoldo Alas, costituisce una tetrade media e minore, per poi lasciar apparire un altro gruppo di grandi: Ramón del Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Pío Baroja e Gabriel Miró. Prima Ganivet e poi Unamuno, Azorín e altri poi, hanno una singolarità narrativa tutta loro.

Los últimos autores se tratarán un capítulo posterior, mientras que los apartados de Palacio Valdés (Gallo, 1952: 583-584), Emilia Pardo Bazán (Gallo, 1952: 584-585) y Clarín (Gallo, 1952: 585-586), esa tétrada de tres autores que señala Gallo, cierran este capítulo y dan paso a uno en el que se trata la erudición, la crítica y el ensayismo de este periodo (Gallo, 1952: 587-604). En este apartado, el autor se centra en dos autores que cita a lo largo de toda su historia y cuya influencia en su pensamiento es ostensible: Menéndez Pelayo (Gallo, 1952: 588-591) y Ángel Ganivet (Gallo, 1952: 592-604).

La inclusión de estos autores nos sitúa ya en el quicio del siglo XX, aunque Gallo no haga mención explícita de ello. En el plano de la lírica, la figura que marca esta transición del *ottocento* al *novecento* es el nicaragüense Rubén Darío (Gallo, 1952: 605-613), al que se dedica el siguiente capítulo. En opinión de Gallo (1952: 605), el poeta es síntoma «di povertà e di richezza»: la pobreza de una tradición poética agotada tras el siglo de Oro y que no encuentra acicates en el romanticismo; la riqueza de una literatura en la que pueden germinar propuestas como las de Darío, y que se nutre de ellas. Pero no es el del poeta el único capítulo de autor que encontramos en esta parte final de la obra. Le sigue uno dedicado a Unamuno (Gallo, 1952: 615-630) en el que se atiende a su producción lírica, novelesca y ensayística. De este autor, Gallo (1952: 631-643) pasa a la figura de Juan Ramón Jiménez, «il maggiore tra i moderni e tra i viventi» (Gallo, 1952: 631), que se convierte en el referente de buena parte de los poetas posteriores. La nómina de poetas insignes se completa con un apartado dedicado a los hermanos Machado (Gallo, 1952: 645-656) y otro, a García Lorca (Gallo, 1952: 657-669), en el que se menciona a otros poetas del 27 de los que hablará en un capítulo posterior y se trata su producción dramática.

En el siguiente capítulo, Gallo (1952: 671-684) retoma ese canon de novelistas que había enunciado algunos capítulos antes y aborda la prosa narrativa de los autores del 98. Tras unas consideraciones generales (Gallo, 1952: 671-673), analiza la producción de Valle-Inclán (Gallo, 1952: 673-677) y Azorín (Gallo, 1952: 677-684). El resto de autores tendrán que esperar al siguiente capítulo (Gallo, 1952: 685-703). Entre ellos encontramos a Pío Baroja (Gallo, 1952: 687-694), Ramón Pérez de Ayala (Gallo, 1952: 694-700) y Gabriel Miró (Gallo, 1952: 700-703).

La obra se cierra con dos capítulos con los que Gallo pretende trazar un panorama de la literatura española última. El primero de ellos tiene por título «La nuova poesia» (Gallo, 1952: 705-722) y recorre, de forma muy somera, la producción de Alberti, Salinas, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Emilio Prados, Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Ernestina de Champourcin, Concha Méndez, Luis Morales, Luis Felipe Vivanco y Dioniso Ridruejo, entre otros. El trato de todos estos autores es desigual: mientras que los primeros ocupan páginas, de otros, como Altolaguirre o Cernuda, solo se da el nombre. El último capítulo es aún más precipitado, pues en un espacio menor se atiende a la producción teatral, en prosa y crítica (Gallo, 1952: 723-729). En el teatro, destacan Tamayo y Baus, los Álvarez Quintero, Lorca, Marquina y Pemán, entre otros. También se destacarán los nombres de Sanz del Río, Ortega y Gasset, Gómez de la Serna, Cela, Laforet o Eugenio d'Ors. El último grupo de autores será el de la crítica literaria, en la que se incluyen a Maeztu, Giménez Caballero, González Palencia o Valbuena Prat, entre otros. En el capítulo de conclusiones (Gallo, 1952: 732-741), dedicará algo más de espacio a autores que en estos capítulos solo cita, pero será solo de poetas. Entre ellos encontramos a Aleixandre o Felipe Vivanco, pero también a autores que no ha mencionado anteriormente como los Panero, Alejandro Gaos, Gabriel Celaya o Blas de Otero.

La obra de Ugo Gallo demuestra un conocimiento y una pasión por la literatura española que es difícil de encontrar en otras historias del corpus. El italiano, conocedor de la tradición literaria en lengua española, es capaz de trazar relaciones de autores que parecen muy distantes entre sí, y llevar estas comparaciones a otras tradiciones literarias o artísticas, incluyendo a pintores o compositores. La gran cantidad de fragmentos, traducidos en notas al pie al italiano, hacen que la obra de Gallo pueda ser entendida como una especie de antología comentada. Sin embargo, esa pasión por la literatura española arrastra al autor a un impresionismo neorromántico que se manifiesta a lo largo de toda la obra en su tan alambicado estilo. Los fragmentos de tono poético que se encuentran a

mitad de cualquier apartado oscurecen el hilo narrativo. A esto contribuye la caótica estructuración interna de la obra. A lo largo del apartado hemos señalado cómo, en múltiples ocasiones, abandona el orden cronológico mediante regresiones o, simplemente, una disposición difícil de entender: Lope se analiza antes que Garcilaso, por ejemplo. Los juicios de valor, por otra parte, apartan la obra de los estándares académicos que se habían ido asentando a lo largo de los setenta años de tradición historiográfica en el hispanismo italiano. Los elogios encendidos, las metáforas y los fragmentos poéticos distancian la historia de Gallo de lo que venimos encontrando, y encontraremos, a lo largo de nuestro corpus.

5.2.4. *Littérature espagnole européenne* (1956), de Georges Cirot y Michel Darbord

Como Ernest Merimée, Georges Cirot es un autor íntimamente ligado al *Bulletin Hispanique*[520], revista de la que fue fundador y en la que aparecieron una gran cantidad de sus trabajos. Autor prolífico, Cirot se interesó a lo largo de su carrera por la historiografía española (Sánchez Alonso, 1948)[521] y la literatura española medieval y de los Siglos de Oro. El hispanista habría trabajo en el manuscrito de lo que sería su *Littérature espagnole européenne*, aunque no pudo terminarlo en vida. Sería Michel Darbord, quien no tenía vínculos directos con Cirot[522], el que daría su forma final a la obra respetando los planteamientos iniciales del hispanista desaparecido. Respecto del manuscrito original, indica Darbord en el «Avant-propos» (Cirot y Darbor, 1956: s. p.), el autor se limitó a reducir algunas partes para adecuarlas a las exigencias editoriales y a añadir los últimos capítulos: «la fin du livre, à partir de "La génération de 98", est entièrement de notre main».

La historia de Cirot y Darbord se divide en tres periodos: el primero (Cirot y Darbord, 1956: 13-42) cubre la Edad Media; el segundo (Cirot y Darbord, 1956: 43-137), el Renacimiento y el Siglo de Oro; y, por último, el tercero (Cirot y Darbord, 1956: 138-

[520] La página de la revista le atribuye la publicación de más de setecientos artículos en un periodo que va de 1899, fecha de fundación del *Bulletin*, a 1946, año de su muerte. Charles Vincent Aubrun (1946) será el encargado de redactar su obituario en la revista que Cirot fundó.

[521] Dedicó estudios a la obra de Mariana o Jerónimo Zurita, por ejemplo.

[522] «Nous n'avons pas été l'élève de Georges Cirot pendant notre apprentissage d'hispanisant et nous n'avons jamais parlé avec lui de cette littérature. Ce manque d'échanges nous impose un premier devoir envers le maître disparu: le respect du plan qu'il a choisi, de sa pensée et de son style» (Cirot y Darbord, 1956: s. p.).

204), los siglos XVIII, XIX y la contemporaneidad. Además, la obra incluye una tabla cronológica de las «principales dates de l'histoire d'Espagne» (Cirot y Darbord, 1956: 7-10), una breve introducción (Cirot y Darbord, 1956: 11-12) y una «bibliograpie sommaire» (Cirot y Darbord, 1956: 205) en la que se hace referencia explícita a las historias de Hurtado y González Palencia (1921) y Larrieu y Thomas (1953).

El capítulo en el que se atiende al primer periodo se divide en apartados genéricos y apartados dedicados a autores, lo que supone, en ocasiones, una ruptura del orden cronológico de la historia. El primero de estos apartados está dedicado a la epopeya medieval (Cirot y Darbord, 1956: 13-25). Al principio del mismo, los autores señalan cuáles serán los hitos fundamentales del género a lo largo de este periodo[523], que pasarán a desarrollar en epígrafes posteriores. Los hispanistas señalan que la epopeya ha sido considerada, durante mucho tiempo, una fuente histórica por su cercanía a la verdad histórica de la época (Cirot y Darbord, 1956: 14). Tras señalar la distribución geográfica del género –en tres áreas: Castilla, Zamora y el sudeste, escenario de las composiciones fronterizas–, los autores pasan a abordar el *Cid* (Cirot y Darbord, 1956: 15-17) del que dan un resumen del argumento y notas sobre su estilo. En su opinión,

> Le *Mio Cid* est une des plus belles œuvres qui existent. Le sujet, le héros, les personnages qui l'entourent, la conduite de l'action, le dialogue, le paysage, tout concourt à nous donner l'image d'une époque avec une impression extraordinaire de vérité. La figure du Cid est simple, parfois même patriarcale […]. Il est vraiment le Castillan qui, par sa valeur, s'élève jusqu'au rang de ses rois (Cirot y Darbord, 1956: 17).

En el siguiente apartado, los autores atienden a las leyendas épicas que se incluyen en crónicas, entre las que destacan las de la Cava Florinda o la del conde don Julián (Cirot y Darbord, 1956: 18-19). De ahí, pasan a la *Crónica rimada del Cid* (Cirot y Darbord, 1956: 19-20), que forma parte del ciclo del Cid, pero presenta grandes diferencias respecto de la obra original. Como última forma de expresión épica, Cirot y Darbord (1956: 21-25) dedican el último apartado de esta sección a los romances. Los hispanistas tratan la recepción en siglos posteriores de esta forma, haciendo mención a los cancioneros de romances o romanceros del siglo XVI y a las antologías decimonónicas y

[523] «Avant le XIIIe siècle. Nous n'avons que le Poème du Cid et une centaine de vers irréguliers d'un poème sur Roncevaux […]. Après vient la Chronique rimée du Cid (peut-être antérieure au XIVe siècle), et c'est tout, avant l'épopée savante du Siècle d'Or, abstraction faite du *Fernán González*, du XIIIe siècle […]. Mais la production épique primitive, qui précède en Castille l'inspiration lyrique et romanesque, peut être cherchée en dehors de ces poèmes échappés à l'oubli. Elle affleure dans la prose des Chroniques […]. Que les auteurs ou remanieurs de cette Chronique aient utilisé des épopées ou des *romances*, eux-mêmes l'attestent» (Cirot y Darbord, 1956: 13-14).

contemporáneas –*Flor nueva de romances viejos*, por ejemplo– (Cirot y Darbord, 1956: 22); y proponen una clasificación de las obras en romances viejos –históricos, fronterizos, novelescos, moriscos, etc.– y artísticos en función de su fecha de producción (Cirot y Darbord, 1956: 22-24). A modo de conclusión, señalan que «le romance est la production la plus attrayante et la plus évocative de la littérature espagnole, la plus diverse aussi, avec son triple caractère épique, lyrique et musical» (Cirot y Darbord, 1956: 24).

El apartado dedicado a la lírica popular es significativamente más breve (Cirot y Darbord, 1956: 25-29). Los autores señalan sus orígenes tardíos y se detienen en comentar algunas de las formas a través de las que se expresa: las cantigas galaicoportuguesas (Cirot y Darbord, 1956: 25), cuyos distintos tipos –de amor, de amigo, de escarnio– se recogen en cancioneros; o el zéjel, muestra de la influencia árabe (Cirot y Darbord, 1956: 26), productivo en autores cultos como Alfonso X o el arcipreste de Hita. Este apartado incluye, asimismo, un espacio dedicado a las Cantigas de Alfonso X (Cirot y Darbord, 1956: 27), y un repaso por otras obras en verso del periodo: *Razón feita d'amor*, *Elena y María*, *La disputa del alma y el cuerpo*, entre otras (Cirot y Darbord, 1956: 27-28). Para concluir, los autores destacan distintas formas de la lírica popular –serranillas, villancicos, canciones– (Cirot y Darbord, 1956: 28) y señalan a los juglares como responsables de la difusión de la lírica, distinguiéndolos de los trovadores, autores cultos que componen sus propias obras.

Tras la lírica, los autores dedican un breve apartado al drama religioso (Cirot y Darbord, 1956: 29), en el que destacan el *Auto de los reyes magos*, la obra de Gómez Manrique, *Representación del nacimiento de Cristo*, y los misterios litúrgicos de Elche o Salamanca. Los autores señalan las *Partidas* de Alfonso X como fuente documental para trazar una historia del teatro medieval. En el siguiente apartado, los autores tratan «la poésie savante», esto es, el mester de clerecía (Cirot y Darbord, 1956: 30-33). Tras señalar la influencia francesa por la vía cluniacense y poner en duda la distinción entre juglaría y clerecía[524], como venía siendo normal en el discurso historiográfico, Cirot y Darbord (1956: 31-32) señalan los hitos del género: Gonzalo de Berceo (Cirot y Darbord, 1956: 31), el *Libro de Alexandre* (Cirot y Darbord, 1956: 31), el *Libro de Apolonio* (Cirot y

[524] «Cette tenue, qu'affecte surtout dans les débuts, le mester de clerecía, quant à la forme et quant à l'authenticité, n'exclut pas certaine coquetterie *juglaresca*, très manifeste chez Berceo, qui s'intitule humoristiquement *juglar de Santo Domingo* et va jusqu'à déclarer que sa prose lui vaudra bien un verre de bon vin. Ses poème et même l'*Alexandre* et l'*Apolonio* ont-ils été lus ou récités sur le marché? La séparation entre les deux métiers est-elle absolue? Il est permis de poser la question surtout lorsque l'on aborde le *Libro de Buen Amor*, de l'archiprêtre de Hita» (Cirot y Darbord, 1956: 31).

Darbord, 1956: 31-32) y el *Poema de Fernán González* (Cirot y Darbord, 1956: 32). La cuaderna vía estará presente también en obras como la *Historia troyana*, la *Vida de san Ildefonso*, el *Libro de la miseria del homne* y el *Poema de Yuçuf* (Cirot y Darbord, 1956: 32). Por último, los autores incluyen en este apartado «deux œuvres morales [qui] échappent cependant au métier de clergie» (Cirot y Darbord, 1956: 32): los *Proverbios morales* de Sem Tob y el *Tractado de la doctrina* de Pedro de Veragua. Ya en el siglo XIV, la cuaderna vía será aún usada en las dos obras a las que dedica apartados propios: el *Libro de buen Amor*, de Juan Ruiz (Cirot y Darbord, 1956: 33-35); y el *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala (Cirot y Darbord, 1956: 35-36). Se trata de apartados breves en los que se comenta el contenido y el estilo de las obras.

Siguiendo con su repaso genérico, los autores dedican el siguiente apartado a la prosa medieval (Cirot y Darbord, 1956: 36-39). En este, incluyen obras que van desde la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso (Cirot y Darbord, 1956: 37) hasta el *Libro del caballero Zifar* (Cirot y Darbord, 1956: 39), pasando por las *Partidas* y la prosa alfonsí (Cirot y Darbord, 1956: 36-37), la obra de Juan Manuel (Cirot y Darbord, 1956: 37-38) y el *Corbacho* del arcipreste de Talavera. El último apartado de este periodo tiene por objeto la historiografía (Cirot y Darbord, 1956: 39-42). En primer lugar, los autores destacan la *Crónica General* y la *General estoria*, de Alfonso X y sus colaboradores; y las crónicas en lengua latina del obispo de Tuy y el arzobispo de Toledo. A partir del siglo XIV, se destaca la *Gran conquista de ultramar* y la obra de Juan Fernández de Heredia y la, bastante posterior, de Fernán Pérez de Guzmán.

El segundo periodo, «La Renaissance et le Siècle d'Or», mantiene esta disposición genérica. El primer apartado, «L'humanisme et la prérenaissance littéraire» (Cirot y Darbord, 1956: 43-46), es una suerte de introducción donde se introduce el debate acerca del alcance y el origen del Renacimiento en España, y se repasa buena parte de la prosa de ideas de la época. Los autores señalan el interés por lo clásico y el contacto con la literatura italiana de autores como Enrique de Villena y Fernán de Pérez de Guzmán (Cirot y Darbord, 1956: 44), y atienden la producción de humanistas como Nebrija (Cirot y Darbord, 1956: 45), Arias Barbosa (Cirot y Darbord, 1956: 45), Hernán Núñez (Cirot y Darbord, 1956: 45-46), Diego López de Zúñiga (Cirot y Darbord, 1956: 46), Arias Montano (Cirot y Darbord, 1956: 46), León Hebreo (Cirot y Darbord, 1956: 46) o los hermanos Valdés (Cirot y Darbord, 1956: 46).

Tras esto, comienza un ciclo de apartados dedicados a la lírica de los siglos XV, XVI y XVII. El primero de ellos (Cirot y Darbord, 1956: 47-50) comienza con un espacio

dedicado a los Cancioneros y los poetas que participaron en ellos –Álvarez Villasandino, Fernando de la Torre, Francisco Imperial– (Cirot y Darbord, 1956: 47). A continuación, Cirot y Darbord atienden a los tres poetas principales del siglo: Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (Cirot y Darbord, 1956: 48), Juan de Mena (Cirot y Darbord, 1956: 49) y Jorge Manrique (Cirot y Darbord, 1956: 49-50). En estos tres autores ve ya un primer influjo italianizante y clasicista que convive, en su misma producción, con formas populares –es el caso de las serranillas del marqués de Santillana– y, a nivel general, con una lírica religiosa y didáctica que tiene como representantes a Juan de Padilla, Ambrosio Montesino o fray Íñigo de Mendoza (Cirot y Darbord, 1956: 50).

En el apartado siguiente, «la poésie italianisante au XVIe siècle» (Cirot y Darbord, 1956: 50-57), los autores atienden, en primer lugar, a los precursores de la incorporación de los modelos italianos: Boscán (Cirot y Darbord, 1956: 50-51) y Garcilaso de la Vega (Cirot y Darbord, 1956: 51-54). El espacio dedicado a este último es más amplio porque en este se hace un repaso por la introducción de los metros italianos desde Imperial, Santillana y Mena. El repaso por la lírica del XVI sigue comentando la oposición a la moda italianizante por parte de dos autores: Cristóbal Castillejo y Gregorio Silvestre (Cirot y Darbord, 1956: 55). Tras una mención a autores que se suman al cambio en la lírica introducido por Boscán y Garcilaso –Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Hernando de Acuña– (Cirot y Darbord, 1956: 55), los autores señalan a los tres grandes poetas de la segunda mitad del siglo: san Juan de la Cruz[525] (Cirot y Darbord, 1956: 56), fray Luis de León[526] (Cirot y Darbord, 1956: 56) y Fernando de Herrera[527] (Cirot y Darbord, 1956: 56-57). Estos dos últimos serán presentados como los líderes, respectivamente, de la escuela salmantina y la escuela sevillana.

El apartado dedicado a la lírica del XVII tiene por título «Conceptisme et cultéranisme» (Cirot y Darbord, 1956: 57-62), y comienza con un espacio dedicado a Alonso de Ledesma (Cirot y Darbord, 1956: 57-58), el introductor del conceptismo en la

[525] Solo lo menciona. Su obra se atiende en el apartado dedicado a la mística (Cirot y Darbord, 1956: 71-74).

[526] «Quevedo avait justement vu en lui un antidote au cultéranisme. La fréquentation des anciens et des Italiens, de la Bible surtout, l'absence de toute affectation stylistique, la sincérité, la sensibilité Font de lui un lyrique hors de pair» (Cirot y Darbord, 1956: 56).

[527] «Il se présente comme un sorte de mystique de l'amour, imprégné de ce néo-platonisme qui a inspiré ses modèles, Pétrarque, Ausias March, base et formule d'un esthétisme qui fait de l'amour un sentiment divin, de l'être aimé une créature ou Dieu se reflète […]. Poète austère et un peu rude, Herrera a été un homme de grande culture […]. Il ne méritait pas […] le reproche d'être l'ancêtre du "cultéranisme", car il vise à la vigueur de l'expression, à l'épithète bien adaptée. Non à l'érudition factice et à la recherche» (Cirot y Darbord, 1956: 57).

poesía española. Cirot y Darbord (1956: 58) definen *concepto* como «une idée ou quelque chose prétendant y ressembler (ne serait-ce qu'un jeu de mot)». Los autores consideran el conceptismo una manifestación del manierismo semejante, en este sentido, al culteranismo, que tiene en Góngora (Cirot y Darbord, 1956: 58-61) a su mayor representante. El apartado que los hispanistas dedican al cordobés es bastante positivo. Destacan las dos etapas, o las dos caras, de la producción gongorina, y concluyen que:

> Le maniérisme a trouvé chez Góngora, comme chez ses devancier, Garcilaso et Herrera, une forme à la fois spirituelle et picturale de mythologie, de figures de grammaire et de rhétorique, de toute une floraison qui recouvre non la pensé, mais le dessin, et le fai ressortir encore mieux. Dépourvu du sentimentalisme de Garcilaso, moins intellectuel et abstrait que Herrera, Góngora fait le tableau comme Garcilaso et, comme Herrera, force l'attention à se concentrer pour percevoir. L'étonnant relief d'une scène villageoise est d'autant plus saisissant que les traits paraissent à première vue aussi mal appropriés que possible, car rien n'est plus alambiqué, en apparence du moins; mais c'est le résultat esthétique qu'il faut considérer. L'appellation de baroque convient-elle à ce genre-là? En architecture, elle marque la prédominance du détail, l'allure prétentieuse des lignes, des courbures, dont on n'aperçoit pas, à première vue, la raison d'être (Cirot y Darbord, 1956: 60-61).

Entre los detractores de Góngora, además de Quevedo y Lope, los autores sitúan a Pedro de Valencia, Jáuregui y Cascales (Cirot y Darbord, 1956: 61). Entre el resto de los autores de una época «riche en poètes abondants» (Cirot y Darbord, 1956: 61), se destaca a los Argensola (Cirot y Darbord, 1956: 61), Esteban de Villegas (Cirot y Darbord, 1956: 62) y Lope de Vega (Cirot y Darbord, 1956: 62)[528].

En un apartado dedicado a la «littérature réligieuse» (Cirot y Darbord, 1956: 62-74) los autores congregan a una amplia nómina de autores que van desde fray Ambrosio Montesino hasta Juan de los Ángeles. Los autores señalan que la literatura del renacimiento español «est essenciellement catholique» (Cirot y Darbord, 1956: 63), lo que explica que se halle presente contenido religioso en obras de pensadores y literatos, aunque este no sea su tema principal. El desarrollo de esta religiosidad es puesto en relación con las ideas erasmistas, idea que los autores toman del libro de Bataillon. El grueso del capítulo se dedica, no obstante, a los autores ascéticos y místicos. Los autores recogen el aporte de autores franciscanos –Francisco de Osuna, Alonso de Madrid, Bernardino de Laredo y Pedro de Alcántara– (Cirot y Darbord, 1956: 64), más orientados

[528] Además de estos autores a los que se dedica al menos un espacio breve, Cirot y Darbord (1956: 61-62) dan una lista con más de una decena de nombres entre los que encontramos a Francisco de Rioja, Villamediana, Polo de Medina o Mira de Amescua.

hacia el misticismo; y jesuitas –Ignacio de Loyola, Alonso Rodríguez, Luis de la Puente, Luis de la Palma y Nierembeg– (Cirot y Darbord, 1956: 65), tendentes al ascetismo; al desarrollo de esta literatura religiosa que tiene como autores destacables a Juan de Ávila (Cirot y Darbord, 1956: 65-66), Alonso de Orozco (Cirot y Darbord, 1956: 66), Luis de Granada (Cirot y Darbord, 1956: 66-67), santa Teresa (Cirot y Darbord, 1956: 67-69), Luis de León[529] (Cirot y Darbord, 1956: 69-71), Malón de Chaide (Cirot y Darbord, 1956: 71), san Juan de la Cruz (Cirot y Darbord, 1956: 71-74) y Juan de los Ángeles (Cirot y Darbord, 1956: 74). Que los autores incluyan en la bibliografía final de la obra los estudios de Etchegoyen (1923) y Baruzi (1924) sobre la mística explica la amplitud y la profundidad de este apartado.

A este apartado sobre la literatura religiosa le sigue una amplia sección (Cirot y Darbord, 1956: 75-94) en el que los autores tratan las distintas formas narrativas de la época, «romans et nouvelles». El repaso comienza con la novela de caballerías (Cirot y Darbord, 1956: 75-77), género en el que destaca el *Tirant lo Blanch* de Martorell, pero que tiene su mayor exponente en el *Amadís* (Cirot y Darbord, 1956: 75-76). La obra de Rodríguez de Montalvo crea una saga de novelas de la que participa Feliciano de Silva. Además del ciclo de Amadís, los autores destacan la saga de Palmerín, desarrollada por el portugués Francisco de Moraes y traducidas por Luis Hurtado. El *Quijote* (Cirot y Darbord, 1956: 77-81) marca el fin del género que tendría también versiones a lo divino (Cirot y Darbord, 1956: 78). En el apartado que dedican a Cervantes, los autores señalan, muy someramente, el resto de su obra (Cirot y Darbord, 1956: 77), y pasan a centrarse (Cirot y Darbord, 1956: 78-81) en la obra del ingenioso Hidalgo.

La *Histoire* sigue con un apartado dedicado a la novela sentimental (Cirot y Darbord, 1956: 81-82), en el que destacan a Juan Rodríguez de la Cámara, Juan de Flores, Francisco de Vergara, Juan de Segura y Jerónimo de Contreras. En cuanto a la novela pastoral (Cirot y Darbord, 1956: 82-84), el modelo indiscutible será la *Diana* de Jorge Montemayor, que será imitada por Alonso Pérez, Gil Polo, Luis Gálvez de Montalvo, Cervantes y Lope de Vega. El género de la novela morisca (Cirot y Darbord, 1956: 84-87) se pone en relación con la literatura fronteriza de la época medieval. Los autores destacan la anónima historia del *Abencerraje*, la obra de Ginés Pérez de Hita, y la *Historia de Ozmín y Daraja*, inserta en el *Guzmán*. Cabe destacar el detenimiento de los autores

[529] Se trata aquí su obra doctrinal, puesto que la su lírica se ha desarrollado ya anteriormente.

en un género que, por lo general, es considerado secundario. Cirot y Darbord señalan la presencia del tema morisco en obras como la *Dorotea* de Lope.

Siguiendo con su repaso por los géneros novelísticos, los autores llegan al de la novela picaresca (Cirot y Darbord, 1956: 87-91), definida como «la satire, écrite d'un air innocent, de certains milieux sociaux, à travers lesquels évolue un personnage pris à l'opposite des régions où se meuvent les héros de la littérature idéaliste» (Cirot y Darbord, 1956: 87). La picaresca tiene su origen en el *Lazarillo de Tormes* (Cirot y Darbord, 1956: 87-88), atribuido a Diego Hurtado de Mendoza o Juan de Ortega. En el quicio de los siglos XVI y XVII se publica el *Guzmán de Alfarache*, lo que instaura una moda que tendrá su continuación en *La pícara Justina*, *La hija de la Celestina*, o el *Buscón*, de Quevedo. Los autores recogen, asimismo, las obras de Espinel, Céspedes y Meneses, Castillo Solórzano, Agustín de Rojas y Juan de Luna. El género de la novela corta o *nouvelle* (Cirot y Darbord, 1956: 91-94) es, asimismo, muy productivo en el periodo áureo. Entre los autores más destacados, los hispanistas colocan a Timoneda, Cervantes[530], Lope de Vega *–Novelas a Marcia Leonarda–*, Tirso *–Los cigarrales de Toledo–*, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo, Juan Pérez de Montalbán, Cristóbal Lozano y María de Zayas[531]. A lo largo del apartado, los autores señalan las fuentes, principalmente italianas y clásicas, de cada autor.

En los siguientes dos apartados, los autores tratan obras en prosa no ficcionales. El primero de ellos engloba a los «moralistes et critiques» (Cirot y Darbord, 1956: 94-101), e incluye como autores representativos a Antonio de Guevara (Cirot y Darbord, 1956: 95-96), Pedro Mexía (Cirot y Darbord, 1956: 96), Juan de Zabaleta (Cirot y Darbord, 1956: 96), el Quevedo político y teólogo[532] (Cirot y Darbord, 1956: 96-98) y Gracián (Cirot y Darbord, 1956: 99-101). Estos dos autores son considerados los más importantes. El segundo capítulo se encarga de la historiografía desde el siglo XV (Cirot y Darbord, 1956: 101-106). Está dividido en dos etapas: «des rois catholiques à Mariana» (Cirot y Darbord, 1956: 101-105), en la que se incluye a Hernando del Pulgar, Florián de Ocampo, Jerónimo de Zurita, Prudencio de Sandoval y Juan Mariana, entre otros; e «histoire contemporaine et chronique» (Cirot y Darbord, 1956: 105-106), que recoge la producción de Juan Rufo y Francisco Manuel de Melo, y las obras sobre las Indias de

[530] Se mencionan tanto las novelas insertas en el *Quijote* como sus *Novelas ejemplares*.

[531] «Envers laquelle Scarron et Molière ont quelques dettes et qui déconcerte un peu par ses audaces» (Cirot y Darbord, 1956: 94).

[532] Aunque también se analizan aquí su *Sueños* (Cirot y Darbord, 1956: 97-98).

Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas, López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo o el Inca Garcilaso de la Vega, entre otros.

El último apartado de este segundo periodo está dedicado al teatro (Cirot y Darbord, 1956: 107-137). Como ocurre en otras obras, este apartado vuelve a construirse como una suerte de historia del teatro inserta en el discurso general del manual. El único apartado dedicado al género dramático hasta el momento es el que trata sobre los orígenes medievales del género (Cirot y Darbord, 1956: 29), por lo que los autores se retrotraen a este periodo para trazar el desarrollo del teatro español. Cirot y Darbord optan por dividir esta historia en dos secciones: teatro religioso (Cirot y Darbord, 1956: 107-113) y teatro laico (Cirot y Darbord, 1956: 113-137). La historia del teatro religioso se divide, a su vez, en dos periodos: «De l'églogue sacrée à l'"auto sacramental"» (Cirot y Darbord, 1956: 107-109), en el que se hace un repaso por las obras religiosas de Gómez Manrique, Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente o Torres Naharro, entre otros; y «L'"auto sacramental"» (Cirot y Darbord, 1956: 109-113), en el que abordan el desarrollo del género y a sus principales autores –Lope, Valdivieso, Tirso, Mira de Amescua y, sobre todo, Calderón, quien «a donné à l'auto sacramental sa forme définitive par le recours systématique au symbole, à l'allégorie et surtout par l'audace imposante de ses figurations comme de ses conceptions» (Cirot y Darbord, 1956: 111)–. En cuanto al teatro laico, se opta también por dividir su historia en varios periodos. Así, encontramos un primer apartado dedicado a los orígenes (Cirot y Darbord, 1956: 113-118), que incluye la *Celestina* (Cirot y Darbord, 1956: 113-115) y a los tres autores principales del teatro anterior a Lope: Juan del Encina (Cirot y Darbord, 1956: 115-116), Torres Naharro (Cirot y Darbord, 1956: 116-117) y Lope de Rueda (Cirot y Darbord, 1956:117-118). El segundo periodo es denominado «Tragédies et tragicomédies. Le théâtre de Lope de Vega» (Cirot y Darbord, 1956: 118-124), y, tras un elenco de antecedentes del dramaturgo –Juan de Mal Lara, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva, Timoneda, Virués, Cervantes, etc.– (Cirot y Darbord, 1956: 118-120), se centra en la figura y en la producción de Lope (Cirot y Darbord, 1956: 120-124), del que se analizan varias obras –*El acero de Madrid*, *El perro del hortelano*, *Amar sin saber a quién*– y se destaca su *Arte nuevo de hacer comedias*, poética teatral que marcará el género. La historia del teatro sigue con un apartado dedicado a los autores contemporáneos a Lope de Vega (Cirot y Darbord, 1956: 124-127), marbete que incluye a Guillén de Castro, Pérez de Montalbán, Vélez de Guevara, Mira de Amescua, Ruiz de Alarcón y Tirso de Molina. A continuación, los historiadores abordan la producción de Calderón y de su escuela (Cirot y Darbord,

1956: 128-132). Al haber tratado las obras religiosas calderonianas anteriormente, el espacio dedicado a este no es especialmente amplio (Cirot y Darbord, 1956: 128-130), y se pasa rápidamente a hablar de sus seguidores: Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Antonio de Solis, Bances Candamo, etc. Por último, bajo la denominación de «drames du salut» (Cirot y Darbord, 1956: 132-137), los autores engloban a una serie de obras que tienen por tema la salvación del alma de sus personajes: *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *El burlador de Sevilla*, de Tirso de Molina; o *El mágico prodigioso*, de Calderón, por ejemplo. La inclusión de esta categoría rompe el orden cronológico de un apartado, por lo demás, bastante precipitado, que prefigura el ritmo que tomará la obra al tratar el siguiente periodo.

El tercer periodo de la obra se divide en tres capítulos que cubren cada uno de los siglos desde el XVIII hasta la contemporaneidad. En el primero de estos, dedicado al XVIII (Cirot y Darbord, 1956: 138-153), los autores realizan un rápido repaso por la producción literaria de una centuria para la que los hispanistas no aceptan el paradigma de la decadencia, sino que presentan como un momento de incorporación exitosa de formas extranjeras[533]. Esta valoración positiva del periodo se contradice con el esquematismo con el que se trata. El capítulo se dive en tres apartados –«L'érudition» (Cirot y Darbord, 1956: 139-141), «La littérature» (Cirot y Darbord, 1956: 141-147) y «Le théâtre» (Cirot y Darbord, 1956: 147-153)– por los que desfilan, sin solución de continuidad los nombres de los principales autores, y comentarios a propósito de algunas de sus obras. En un capítulo, pues, sin consideraciones generales más allá de las que se plasman en la breve introducción (Cirot y Darbord, 1956: 138-139), Cirot y Darbord incluyen a los eruditos Enrique Flórez, Juan Francisco Masdeu, el marqués de Mondéjar, Juan Ferreras, Mayans y Siscar, Andrés Burriel y Feijoo en el primer apartado (Cirot y Darbord, 1956: 141-147). Bajo el segundo epígrafe se reúnen autores de obras ficcionales –Torres Villarroel, Francisco de Isla, José de Cadalso, Samaniego, Iriarte, Meléndez Valdés, Álvarez Cienfuegos, Quintana, entre otros–, autores que reflexionan sobre la

[533] «Le XVIIIe siècle a-t-il été pour l'Espagne, dans le domaine littéraire, une époque de décadence? On peut affirmer que non. Sans doute, après Calderón, devons nous constater une éclipse du genre dramatique; et, d'autre part, les influences française et anglaise ont fait dévier les habitudes, sans d'ailleurs arrêter la production, plutôt abondante. Mais cet apport étranger, accepté surtout par le public lettré, cette adaptation à une esthétique nouvelle, n'ont pas eu un effet plus fâcheux que l'introduction du *mester de clerecía* au XIIIe siècle, ou que l'imitation des Italiens au XVIe. On ne se rend pas assez compte de ce que l'Espagne a reçu, à plusieurs reprises, du dehors; or c'est peut-être précisément aux époques et dans les domaines où elle a accepté l'emprise extérieure qu'elle montre le mieux son originalité, par la manière dont elle s'accommode ou réagit» (Cirot y Darbord, 1956: 138).

literatura o la lengua españolas –Luzán, Jorge Pitillas, Juan Pablo Forner, por ejemplo–, así como personalidades que superan estas clasificaciones como Jovellanos. Los autores postulan la existencia de una escuela de Salamanca, con fray Diego González al frente (Cirot y Darbord, 1956: 145-146); y una de Sevilla, a la que pertenecerían José María Blanco y Crespo, José Marchena o Alberto Lista (Cirot y Darbord, 1956: 146-147).

Por último, los autores dedican un apartado un poco más sosegado a la dramaturgia del XVIII. En la primera mitad del siglo, señalan los autores, solo es destacable la obra de Antonio de Zamora y de José de Cañizares (Cirot y Darbord, 1956: 148). La de Agustín de Montiano, por su parte, es una producción marcada por la influencia francesa, a la que no cede Vicente García de la Huerta, cuya obra «tout en répondant jusqu'à un certain point aux exigences du classicisme français, elle avait encore l'apparence, avec ses trois *jornadas*, d'une comedia» (Cirot y Darbord, 1956: 148). A propósito de este teatro, señalan los autores, «on a bien l'impression que les auteurs étaient hésitants entre le prestige plus ou moins puissant de nos grands classiques et le désir de ne pas heurter dans ses goûts et ses habitudes le grand public» (Cirot y Darbord, 1956: 148). Ante la gran cantidad de dramaturgos de la época, Cirot y Darbord optan por centrarse únicamente en los autores mayores. El primero de ellos es Ramón de la Cruz (Cirot y Darbord, 1956: 148-150), cuya producción teatral se pone en relación con la pintura de Goya[534]. Le sigue Nicolás Fernández de Moratín (Cirot y Darbord, 1956: 151), al que se dedica un breve espacio que sirve, en cierto modo, como introducción a la figura de su hijo, Leandro (Cirot y Darbord, 1956: 151-153), «à coup sûr, avec les sainetes de Ramón de la Cruz, ce qui mérite le mieux, à l'époque pré-romantique, la lecture et le commentaire» (Cirot y Darbord, 1956: 152).

El ritmo del segundo capítulo, el dedicado al XIX (Cirot y Darbord, 1956: 154-170), es parecido al anterior. En un primer apartado llamado «Le Romantisme» (Cirot y Darbord, 1956: 154-164), los autores señalan que el siglo XIX español comienza ya tras la Guerra de Independencia, y pasan a comentar la obra de los principales autores del periodo romántico: Manuel José Quintana (Cirot y Darbord, 1956: 154-155), como puente entre este siglo y el anterior; Martínez de la Rosa (Cirot y Darbord, 1956: 155); el duque de Rivas (Cirot y Darbord, 1956: 155-156); Bretón de los Herreros (Cirot y

[534] «On rapproche naturellement Cruz de Goya: lui aussi a su voir et peindre ce qu'il y avait de typique dans ces hommes et ces femmes que l'on coudoyait dans la rue; et son public en éprouvait une satisfaction qu'on peut qualifier d'esthétique, reconnaissant ce qui faisait l'originalité de son milieu» (Cirot y Darbord, 1956: 149).

Darbord, 1956: 156-157); Larra (Cirot y Darbord, 1956: 157-158); Estébanez Calderón y Mesonero Romanos (Cirot y Darbord, 1956: 158); Espronceda (Cirot y Darbord, 1956: 158-159); Hartzenbusch (Cirot y Darbord, 1956: 159-160); García Gutiérrez (Cirot y Darbord, 1956: 160); Gertrudis Gómez de Avellaneda (Cirot y Darbord, 1956: 160-161); Zorrilla (Cirot y Darbord, 1956: 161-162); Ramón de Campoamor (Cirot y Darbord, 1956: 162); Gustavo Adolfo Bécquer (Cirot y Darbord, 1956: 163); Núñez de Arce (Cirot y Darbord, 1956: 163); y Echegaray (Cirot y Darbord, 1956: 163-164). Se trata de apartados breves en los que se analizan las principales obras de los autores de forma aislada, sin entrar en consideraciones generales sobre el periodo. Tras esta larga lista de autores, Cirot y Darbord (1956: 164) dedican un espacio para comentar el desarrollo de la historia –Gayangos, Enrique de Vedia, Amador de los Ríos– y la crítica literarias –Milá y Fontanals–.

La novela es tratada en otro apartado, que tiene por título «Le roman, du romantisme au debut du XXe siècle» (Cirot y Darbord, 1956: 164-169). En este, los autores trazan la evolución del género desde el costumbrismo de Böhl de Faber (Cirot y Darbord, 1956: 164-165), Antonio de Trueba (Cirot y Darbord, 1956: 165) y Pedro Antonio de Alarcón (Cirot y Darbord, 1956: 165); a los autores realistas –aunque los autores no hacen uso de esta denominación–: Valera (Cirot y Darbord, 1956: 165), Pereda (Cirot y Darbord, 1956: 165-166) y Galdós (Cirot y Darbord, 1956: 166-168), al que consideran el mayor novelista del periodo. El repaso histórico incluye, asimismo, un comentario de la producción de Pardo Bazán (Cirot y Darbord, 1956: 168), Palacio Valdés (Cirot y Darbord, 1956: 168-169) y Clarín (Cirot y Darbord, 1956: 169). El capítulo sobre el XIX se cierra con un apartado dedicado a los «écrivains philosophes» (Cirot y Darbord, 1956: 169-170), esto es, a ensayistas como Balmes, Donoso Cortés, Sanz del Río, Giner de los Ríos y Ángel Ganivet.

El último capítulo de la obra se abre con un apartado que introduce la idea de "generación del 98" y da cuenta del debate sobre la misma (Cirot y Darbord, 1956: 171-172); y el modernismo, que tendrá su primer exponente en Salvador Rueda (Cirot y Darbord, 1956: 172-173). Aunque en un principio los autores señalan que se trata de movimientos íntimamente ligados, en estas primeras páginas del capítulo hablan de ellos como movimientos antitéticos:

> On assiste donc, à la même époque, à un élargissement général des horizons, mais, alors que «l'homme de 98» est essentiellement orienté ver la critique des réalité nationales, même lorsqu'il cherche des leçons à l'étranger, la poésie moderniste

> commence par une agitation colorée, assez superficielle. Elle aussi, cependant, se tournera bientôt en Espagne vers un monde plus intérieur (Cirot y Darbord, 1956: 173).

Tras este primer apartado, el capítulo sobre el siglo XX se divide en secciones que siguen un criterio genérico, comenzando con una dedicada a la ensayística en la que se analiza la obra de Unamuno (Cirot y Darbord, 1956: 173-176), Azorín (Cirot y Darbord, 1956: 176-177), Ramiro de Maeztu (Cirot y Darbord, 1956: 177), Ortega y Gasset (Cirot y Darbord, 1956: 177-178), Eugenio d'Ors (Cirot y Darbord, 1956: 178-179), Salvador de Madariaga (Cirot y Darbord, 1956: 179), Gregorio Marañón (Cirot y Darbord, 1956: 179) y José Bergamín (Cirot y Darbord, 1956: 179). A lo largo de los apartados que se dedica a estos autores, se analizan, asimismo, sus obras de ficción o de otros géneros –es el caso de Unamuno, cuya novelística y poesía son atendidas–. Bajo el título de «l'érudition» (Cirot y Darbord, 1956: 180-181), los autores comentan el desarrollo de la crítica literaria, repasando la producción de autores como Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Américo Castro y Dámaso Alonso.

El apartado sobre la poesía se subdivide en tendencias y periodos. Los autores comienzan señalando la producción tradicionalista de Vicente Medina, Ricardo León y Gabriel y Galán (Cirot y Darbord, 1956: 181). Tras esto, prestan atención al modernismo de Rueda, Manuel Machado o Villaespesa, entre otros (Cirot y Darbord, 1956: 181). Antonio Machado ocupa un espacio fundamental en el repertorio poético, pues supone la superación del modernismo, en el que se inscriben sus primeras obras (Cirot y Darbord, 1956: 182-184). Le sigue, en pie de igualdad en cuanto a su relevancia, Juan Ramón Jiménez (Cirot y Darbord, 1956: 184-186). Los autores incluyen, asimismo, el ultraísmo de Francisco Vighi y Guillermo de Torre (Cirot y Darbord, 1956: 186), y el creacionismo, coincidente, por lo demás, con lo que otros lugares se llama generación del 27: Gerardo Diego, al que colocan como líder (Cirot y Darbord, 1956: 187); el grupo castellano de Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén (Cirot y Darbord, 1956: 187-188); y el grupo andaluz, en el que destacan Villalón (Cirot y Darbord, 1956: 188), García Lorca (Cirot y Darbord, 1956: 188-190), Rafael Alberti (Cirot y Darbord, 1956: 190-192), Vicente Aleixandre (Cirot y Darbord, 1956: 192) y Luis Cernuda (Cirot y Darbord, 1956: 193). Entre los últimos poetas, incluyen a Pemán, Domenchina, Altolaguirre o Ridruejo (Cirot y Darbord, 1956: 193).

El apartado sobre el teatro, mucho menos extenso (Cirot y Darbord, 1956: 193-195), vuelve al esquematismo que hemos visto en apartados anteriores. Entre los autores principales se coloca a Jacinto Benavente (Cirot y Darbord, 1956: 193-194), los Álvarez

Quintero (Cirot y Darbord, 1956: 194), Arniches (Cirot y Darbord, 1956: 194) y Marquina (Cirot y Darbord, 1956: 194-195); y, en un segundo nivel de importancia (Cirot y Darbord, 1956: 195), a Dicenta, Grau, Martínez Sierra, Muñoz Seca, Pemán y Fernández Ardavín. Casona, por su parte, será considerado uno de los mejores autores dramáticos de su generación. Lo mismo ocurre con el apartado dedicado a la novela (Cirot y Darbord, 1956: 196-204) que cierra la obra. Aunque más extenso, se convierte en una sucesión de apartados de autor. La nómina de autores incluye a Blasco Ibáñez (Cirot y Darbord, 1956: 196-197), Ricardo León (Cirot y Darbord, 1956: 197-198), Concha Espina (Cirot y Darbord, 1956: 198), González Anaya (Cirot y Darbord, 1956: 198) y Fernández Flórez (Cirot y Darbord, 1956: 199), entre otros, como narradores en los que pervive la estética decimonónica. Frente a ellos, y tras un difícil de catalogar Gómez de la Serna (Cirot y Darbord, 1956: 199), se erige el grupo de los novelistas a un tiempo noventayochistas y modernistas, entre los que encontramos a Valle Inclán (Cirot y Darbord, 1956: 199-201), Miró (Cirot y Darbord, 1956: 201), Pérez de Ayala (Cirot y Darbord, 1956: 201-202) y Pío Baroja (Cirot y Darbord, 1956: 202-204). Entre los autores de última hora, Cirot y Darbord (1956: 204) colocan a Zunzunegui, Arbó, Ramón Ledesma, Carmen de Icaza, Carmen Laforet y Camilo José Cela.

La historia de Georges Cirot y Michel Darbord se constituye, así, como un nuevo trabajo firmemente anclado en una concepción positivista de la historia literaria, en la que el dato, el autor y la obra, ocupan un lugar central en detrimento de una narración o una visión de conjunto. En este sentido, y aunque sea más ligada que aquella, se ha de poner en relación con la de Larrieu y Thomas (1952), que, como hemos visto, incluye en su bibliografía, y con la obra de Hurtado y González Palencia (1921), aunque está más actualizada y más pendiente de la crítica contemporánea que estas. Cabe señalar, no obstante, que durante buena parte de la obra –más concretamente, durante sus dos primeras partes– los autores tratan de dar mayor cohesión a sus ideas, sacrificando, a veces, el orden cronológico e incurriendo en repeticiones a tal fin. No hay que olvidar tampoco que, como decíamos en la introducción del teatro, la obra que se publica finalmente es una adaptación a los estándares de la colección del manuscrito original en el que había trabajado Cirot antes de su muerte. Esto deja abierta la duda de qué parte del texto original llega a esta versión definitiva.

5.2.5. *Profilo di Storia della Letteratura Spagnola* (1960), de Carmelo Samonà

El *Profilo* de Carmelo Samonà (1960) fue concebido como una entrada de una enciclopedia, como su propio autor indica al principio de su «Premessa»[535] (Samonà, 1960: 5-13), texto del que el autor se distancia en la introducción de la edición de 1985 de la obra (Samonà. 1985: 7-9). Esta circunstancia la pone en relación con la que compusiera Casella (1936: 257-272) para la *Enciclopedia italiana*, de la que habla en esta parte introductoria[536]. Esta concepción de su texto entraña algunas limitaciones formales que se manifiestan a lo largo del texto: la obra es muy breve en un momento en el que las historias literarias tienden a los grandes volúmenes –es el caso de la de Gallo (1952) o la de Mancini (1961)–, hace uso de un lenguaje más neutro que otras obras, las notas biográficas y los resúmenes de argumentos desaparecen prácticamente, y no se incluyen ya fragmentos de obras literarias que acompañen la exposición del autor. Samonà (1960: 8) es consciente de que estas características separan a su obra de una «tradizione manualistica» caracterizada por una «specie di *vis inertiae*» que se manifiesta en una serie de ideas y usos enquistados, que se reproducen de manera acrítica, y a los que el hispanista se opone completamente. En este sentido, el *Profilo* se concibe como una contribución crítica a la historia de la literatura que tiene como elemento central una «vigile attenzione per la letterarietà» (Samonà, 1960: 12).

Esta línea de pensamiento es la que informa toda la labor hispanística de Carmelo Samonà, que Lore Terracini (1993: 109-113) resumió en un congreso de la AISPI en recuerdo del autor. Además de sus numerosos trabajos sobre la literatura del siglo XV y del Siglo de Oro, especialmente su teatro, cabe recordar que Samonà participó junto a Alberto Varvaro en la redacción de *La letteratura spagnola: dal Cid ai Re cattolici* (Samonà y Varvaro, 1972), el primer volumen de la historia de la literatura publicada por Sansoni y Accademia. Samonà participa, asimismo, en el segundo volumen, que trata el

[535] «All'origine di questo profilo è una voce d'enciclopedia: il lettore ne scorgerà ancora qualche tratto caratteristico nel tono discorsivo e veloce dell'esposizione. Di quel compendio, però, non s'è accentuata qui la parte nozionistica: si è arricchita piuttosto quella interpretativa e si è puntato all'omogeneità del disegno storico, pur evitando il laccio di impostazioni troppo unilaterali» (Samonà, 1960: 5).

[536] «Un esempio di questo disagio è offerto proprio dalla nostra critica, in un Vecchio profilo di letteratura spagnola che mentre va additato ancora oggi, nella gran fioritura dei compendii e dei manuale, come la sintesi più acuta che possediamo in lingua italiana, risente però dell'impostazione cattolica e teologica come di un meccanismo troppo perfetto, che invece di avviare alla comprensione dei valori letteraria, finisce per subordinarli a una disciplina di idee il più delle volte escogitata ed astratta» (Samonà, 1960: 8).

Siglo de Oro (Samonà, Mancini, Guazzelli y Martinengo, 1973), pero no en el tercero, que cubre el periodo que va del XVIII a la actualidad (Pinto y Rossi, 1974).

Volviendo al *Profilo*, este se divide en tres grandes partes: «Le Origini e il Medio Evo»[537] (Samonà, 1960: 21-40), «Il Rinascimento e il Secolo d'Oro» (Samonà, 1960: 43-106) y «Il Settecento, il Romanticismo, la letteratura contemporanea» (Samonà, 1960: 109-167). A estas secciones hay que sumarle una conclusión (Samonà, 1960: 169-173). La edición de 1985, además de reestructurar esta tercera parte incorporando la conclusión de 1960 al tercer capítulo como un capítulo titulado «Il Novecento. La letteratura durante il franchismo» (Samonà, 1985: 189-195), incluye un apéndice en el que trata «La letteratura degli ultimi vent'anni» (Samonà, 1985: 199-206).

Fiel a su propósito, Samonà renuncia al típico apartado sobre el origen de la lengua española y da comienzo a su historia con un breve apartado (Samonà, 1960: 21-23) en el que, siguiendo a Vossler y Castro, reflexiona acerca de las distintas culturas que confluyen en la península e informan lo que se ha dado en llamar lo hispánico. La primera manifestación literaria estudiada en este apartado sobre la literatura medieval son las jarchas[538] (Samonà, 1960: 23-24), cuyo descubrimiento, en 1948 de la mano de Stern, atestigua la hibridación desde un momento temprano entre las culturas árabe y cristiana. El interés de esta forma reside, además, en que supone el adelanto del origen de la literatura española al siglo XI, cuando, por lo general, se suele tomar como punto de partida los cantares épicos[539] del XII (Samonà, 1960: 24-27), a los que dedica las siguientes páginas. La inclusión del *Cid* se limita a una mención al final del apartado en la que Samonà sigue los trabajos de Menéndez Pidal sobre el poema y la figura de su protagonista.

Ya en el siglo XIII, Samonà destaca tres acontecimientos. El primero de ellos es el desarrollo de una literatura caracterizada por el «particolarismo *fronterizo*» (Samonà, 1960: 27) que da cuenta del progreso de las campañas contra los reinos árabes. Por otro

[537] En la edición de 1985, solo «Il Medioevo» (Samonà, 1985: 15-39).

[538] En el *Profilo*, «le kharge mozarabiche» (Samonà, 1960: 24).

[539] «Si tratta si un'arte essenzialmente popolare e dai toni realistici, non esercitata alla regolarità del versificare isosillabico, ma piuttosto tecnicamente libera, spesso improvvisata, quasi sempre concepita nell'incalzare di un ritmo di semplici azioni e di fatti, in cui è racchiuso il segreto della sua vitalità. Nel carattere immediatamente narrativo, in certa obiettività storica e geografica che è frutto, o sembra, della prossimità di avvenimenti da poco trascorsi, Menéndez Pidal ha indicato l'elemento che caratterizza inconfondibilmente i poemi castigliani nella grande famiglia dell'epopea romanza: una poesia ancora impegnata nell'interesse dei fatti storici e della loro pratica risonanza, e perciò meno elabora, più arcaizzante di quella francese» (Samonà, 1960: 25).

lado, el surgimiento del mester de clerecía (Samonà, 1960: 27-28), que tiene en Gonzalo de Berceo y en obras como el *Libro de Aleixandre* y el *Libro de Apolonio* a sus mayores exponentes, y que pone en relación con la tendencia «francesizzante» (Samonà, 1960: 27) que se había hecho notar en la literatura castellana desde finales del siglo XII, en obras como *Razón de amor*. Es este el periodo en el que empiezan a aparecer instituciones que tienen como objetivo principal la conservación y la difusión del conocimiento. En este sentido, Samonà se detiene a comentar la fundación de las primeras universidades en territorio peninsular (Samonà, 1960: 28), y el papel de Alfonso X (Samonà, 1960: 28-29), cuya figura se aborda en el plano creativo –*Partidas*, *Cantigas de la Virgen*– y en el institucional, como responsable de promover traducciones de obras y fomentar el encuentro intercultural.

Con el siglo XIV, los nombres propios comienzan a adquirir importancia en el discurso de Samonà. Comienza el apartado que le dedica señalando la influencia del proyecto cultural alfonsí, que no encontró, sin embargo, continuadores a la altura del monarca[540] (Samonà, 1960: 29). Entre sus herederos, Juan Manuel (Samonà, 1960: 29-30) destaca especialmente por el *Libro de los Estados* y el *Conde Lucanor*, en los que el italiano detecta una incipiente consciencia de individualidad que contrasta con el proyecto universalista del monarca, y que apunta a una crisis de la concepción medieval de la sociedad también presente en la obra de Sem Tob o en *Libro de miseria de omne*. Junto al infante, destacan otros dos autores en los que esta sensación de crisis se expresa a través del didactismo. El primero de ellos es Pero López de Ayala (Samonà, 1960: 30-31), en cuyo *Rimado de Palacio* «si sente viva la presenza di un mondo arabo conquistato e assimilato alla cristianità» (Samonà, 1960: 30), idea que el italiano toma de la obra de Américo Castro. Samonà destaca, asimismo, sus *Crónicas*. En segundo lugar, se encuentra el arcipreste de Hita y su *Libro de Buen Amor* (Samonà, 1960: 30-32), en la que se observa no solo una crisis de la cosmovisión medieval, sino que también una «grande crisi di forme tradizionali» que Samonà hace extensible a todos los géneros. El desarrollo del romance y de formas «didattico-narrative» (Samonà, 1960: 32) como las que se encuentra en la *Historia del Caballero Cifar* son el resultado de esta crisis. Al inicio del apartado que dedica al siglo XV, Samonà apunta que:

[540] «Il miracolo d'una cultura integrale, sentita nella sua universalità e insieme nella sua particolarità, e in cui si armonizzavano l'ansia di conoscere e il bisogno di far storia e di ripiegarsi su una tradizione propria, non dura oltre l'età alfonsina: già Sancho IV e più di lui l'infante Juan Manuel, che tutto ereditano del magistero di Alfonso, non ne conoscono la serenità e l'armonia sistematrice» (Samonà, 1960: 29).

> Sono queste le premesse dell'arte quattrocentesca e del nuovo ambiente letterario in cui si esprimerà il particolare umanesimo della Castiglia. È il momento in cui la crisi dei generi legati a una tradizione culturale nazionale, come l'epica, favorisce l'accoglimento fruttuoso di esperienze letterarie esterne, europee, con assai maggiore ampiezza e continuità di quanto fosse avvenuto nel Duecento, ad esempio, col *mester de clerezia* (Samonà, 1960: 32).

Los nuevos monarcas de las coronas peninsulares influirán en el desarrollo de esta apertura literaria, pero Samonà limita su capacidad de agencia en comparación con la de Alfonso X (Samonà, 1960: 32). En ese sentido, será más bien la nobleza erudita la que actuará directamente sobre el desarrollo de estas modas. Entre estos cortesanos nobles, Samonà sitúa a Enrique de Villena, traductor de Virgilio y de Dante (Samonà, 1960: 33); Alfonso de Cartagena (Samonà, 1960: 33), que hace lo propio con Séneca; el marqués de Santillana (Samonà, 1960: 32-35) o Juan de Mena (Samonà, 1960: 32-35), que fomentan las relaciones «coi nostri trecentisti». En los *Cancioneros* (Samonà, 1960: 34) de la época se observa «questo dissidio fra un italianismo ambizioso e programmatico e l'inadeguatezza dei mezzi e della lingua letteraria» (Samonà, 1960: 34). Samonà observa, no obstante, que muchas de estas producciones siguen siendo más cercanas a «una lirica francese e, mediatamente, trovadorica, che non al Petrarca e allo stilnovo» (Samonà, 1960: 34), lo que ocurre también en formas narrativas de temática amorosa como *Siervo libre de amor* o *Cárcel de amor* (Samonà, 1960: 34-35). Todo esto convive con «il ricordo di una tradizione propria» (Samonà, 1960: 35) que aflora en obras de Mena, Santillana, el arcipreste de Talavera y la historiografía de Fernán Pérez de Guzmán. Otra muestra de esto es el romance (Samonà, 1960: 35-37), que el autor presenta como «frutto di una lenta disgregrazione delle *gestas* in frammenti autonomi» (Samonà, 1960: 36). A propósito de estos, y como conclusión al apartado, el hispanista apunta que:

> Singolare è questa capacità di riproporre al gusto quattrocentesco, e, con adeguate elaborazioni ulteriori, a quello dei secoli successivi, il patrimonio letterario di un'epoca ormai storicamente tramontata: la cultura spagnola rivela così, per la prima volta, il proprio senso spiccato della tradizione e ci dà un segno di quella continuità del medio evo nell'età moderna, che sentiamo come elemento inconfondibile già in un'Europa romanza, in cui ogni forma di epopea medievale era caduta in disuso al primo balenio di rinnovamento umanistico (Samonà, 1960: 37).

La continuidad de las formas tradicionales en momentos de apertura a nuevos modelos europeos, y, por tanto, la ineficacia de pensar la evolución de la literatura española a través de pares dicotómicos –«popolarismo e retoricismo, tradizione e rinnovamento» (Samonà, 1960: 37)–, es un fenómeno que se mantiene a lo largo de la

época de los Reyes Católicos. «Il segreto di quest'arte», apunta Samonà (1960: 37), «è proprio nell'incontro, che avviene quasi candidamente, fra un'accentuata propensione umanistica e la persistenza di freschi e trasparenti motivi popolari e tradizionali»[541]. Desde esta perspectiva, el autor del *Profilo* aborda la lírica de Ambrosio Montesino y Juan Padilla (Samonà, 1960: 37), el desarrollo del teatro de Juan del Enzina (Samonà, 1960: 37-38) y las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (Samonà, 1960: 38). El caso más claro es el de la *Celestina* (Samonà, 1960: 38-39), que «si dimostra legata a schemi della tradizione amatoria cortese, anche se ad ogni passo un soffio di modernità li incalza e tende a superarli» (Samonà, 1960: 38). La primera parte del *Profilo* se cierra con unas páginas en las que, a propósito de la obra de Nebrija, Samonà (1960: 39-40) reflexiona acerca de la confluencia entre las ideas del humanismo italiano y la situación política de unificación dinástica que dan carta de naturaleza a una identidad española:

> Letteratura castigliana sarà, dunque, la letteratura spagnola nell'età moderna. Questo senso di prossima, se non compiuta, maturità linguistica, questo sforzo di centralismo culturale nella penisola iberica, che si affacciano alla vigilia del dominio politico europeo, sono i motivi, forse, in cui più precisamente sentiamo superarsi e concludersi l'esperienza medievale della Castiglia (Samonà, 1960: 40).

La segunda parte de la obra empieza con un apartado que tiene por título «Dal Rinascimento a Cervantes» (Samonà, 1960: 43-60). Tras considerar el debate acerca de la existencia de un Renacimiento español[542] (Samonà, 1960: 43-44), Samonà aborda el ambiente cultural del reinado de Carlos V, en el que toman especial importancia las ideas erasmistas o importadas por intelectuales que viven o entran en contacto con italianos. Estas ideas tienen un efecto directo sobre la práctica literaria, pues entre ellas se encuentra el concepto renacentista de arte «come ideale di perfezione formale e di coerenza interna della singola opera» (Samonà, 1960: 45), lo que explica la censura a formas literarias como la novela de caballerías (Samonà, 1960: 45-46).

[541] Para ejemplificar esta idea, Samonà se remite al ensayo de Salinas sobre la lírica de Jorge Manrique.

[542] «Poco importa che, per definirla criticamente, si ricorra a una qualifica di Rinascimento nel sento "italiano", mettendo in maggior risalto lo sforzo di adeguamento tecnico-umanistico, o che si parli invece di un Rinascimento essenzialmente "ispanico" in cui abbiano rilievo i motivi erasmiani e riformatori. Sta di fatto che già nella Spagna dei Re Cattolici una coscienza umanistica trova mezzi adeguati di espressione e instaura atteggiamenti critici e scelte cultural, che si continuano nella prima metà del Cinquecento, creando in una società cortigiana e guerriera come quella di Carlo V, un modo di vita rinascimentale senza dubbio contrastato, ma non illusorio» (Samonà, 1960: 44).

Este intercambio de ideas es el que explica, asimismo, la incorporación definitiva de modelos italianos. Samonà (1960: 46) destaca a Boscán y Garcilaso[543], «che introducono e divulgano l'uso dell'endecasillabo e della metrica italiana». Sus seguidores –Gutierre de Cetina, Francisco de Aldana, Hernando de Acuña, Diego Hurtado de Mendoza– se relacionan con estas formas de una manera distinta a la de estos dos precursores, pues en ellos «la stessa materia ha già perduto l'incanto della forma levigata e classica, ha ceduto a una maniera, in cui è tanto più vivo l'assillo dell'elaborazione, il gusto del ritmo e dell'accorgimento tecnico, quanto più si prospetta una crisi delle forme rinascimentali» (Samonà, 1960: 47). Samonà (1960: 47) recuerda, asimismo, a los autores conservadores –Cristóbal de Castillejo, Gregorio Silvestre–. La fortuna de los modelos italianos se limita, en gran medida, a la lírica del periodo. Tras señalar su escasa influencia en las crónicas del descubrimiento de América –Colón, Cortés, López de Gómara, Díaz del Castillo, Fernández de Oviedo y Bartolomé de las Casas– (Samonà, 1960: 47-48), Samonà señala que:

> In molta letteratura dell'età imperiale si avverte questo dualismo fra l'affermazione d'un umanesimo aulico, che vuole atteggiarsi classicamente, e il continuo riemergere di interessi particolari che ne mettono in luce l'astrattezza e la letterarietà: un classicismo, insomma, in regola con ogni precetto esteriore, ma che, al di fuori di singole opere di poesia, mostra di non esser sorretto da una convinzione profonda; e il suo sbocco naturale è quello, appunto, di un manierismo che prepara il terreno alle soluzione barocche, o di ripiegamento dinanzi alla cronaca quotidiana, alla didattica, alla prosa di pura immaginazione (Samonà, 1960: 47-48).

Esto explica manifestaciones literarias que van desde el *Relox de príncipes* de Antonio de Guevara hasta la novela de caballerías, con *Amadís* como obra principal (Samonà, 1960: 48-49). El *Lazarillo*, en cambio, «rivela la sensibilità e le preoccupazioni di stile di un umanista, contro ogni ipotesi di popolarismo che si possa dedurre dall'ambientazione e dal carattere dei personaggi» (Samonà, 1960: 49), lo que acerca a su autor a una concepción moderna de la literatura.

El autor sigue con un apartado dedicado a la influencia de las ideas de Erasmo en la corte de Carlos V y en la literatura de su momento (Samonà, 1960: 49-51), propósito

[543] «In Boscàn, personalità più dimessa, la prevalenza del tecnicismo nell'uso delle forme italiane è il necessario sostegno programmatico a un'ispirazione altrimenti aliena dai toni classici, autentica là dov'è cordialmente domestica, accademica e fredda là dove sente la responsabilità della riforma poetica instaurata. Garcilaso, invece, aderisce alla nuova poetica con quel senso di totalità, con quell'agio e quella dimestichezza non soltanto formale, ma ideale e psicologica, che fanno di lui la figura in certo senso più prossima al "corteggiano" castiglionesco» (Samonà, 1960: 46).

para el que se sirve de las obras de Bataillon y Castro. El hispanista repara en la huella de estas ideas en las obras de los hermanos Valdés, pero también en el teatro de Torres Naharro y Gil Vicente; aunque se niega a explicar estas obras únicamente a través del erasmismo (Samonà, 1960: 49-51). Samonà (1960: 51-54) dedica las siguientes páginas a analizar la confluencia de las ideas heterodoxas erasmistas y el desarrollo de una literatura religiosa ya en el periodo de Carlos V, y que tendría su continuación en el de Felipe II, con obras como las debidas a Francisco de Osuna, Ignacio de Loyola o Juan de Ávila. En palabras del autor:

> Sentiamo che la cultura spagnola va facendo, ora, la sua scelta definitiva in senso politico e religioso, e che di qui ha inizio quel graduale processo di isolamento della Spagna dall'Europa, che ne segnerà più tarde la decadenza inevitabile, ma nel quale soltanto, in un primo tempo, sarà possibile agli spagnoli riconoscere profondamente se stessi e raggiungere una coscienza intera della propria nazionalità (Samonà, 1960: 52).

Samonà niega la existencia de un segundo renacimiento, y opina que el clima cultural español responde a una «religiosità medievale ancora a suo modo fiorente» (Samonà, 1960: 53). Estas manifestaciones literarias y culturales del sentimiento religioso conviven con otras, como la preconizada por fray Luis de León (Samonà, 1960: 53-54), caracterizada por su ascetismo de corte neoplatónica. Para terminar con la literatura religiosa del periodo, Samonà se detiene en la mística de santa Teresa y san Juan (Samonà, 1960: 55-57), que, en el marco de esta nueva religiosidad, define como «lavorio di trasposizione di motivi profani in una cornice sacra e con travestimenti adeguati alla nuova materia» (Samonà, 1960: 55), definición en la que tienen cabida, asimismo, otras manifestaciones de escritura a lo divino.

Este «continuo rifluire e modificarsi di espressioni rinascimentali» (Samonà, 1960: 57) alcanza asimismo a la lírica profana, especialmente a la escuela sevillana liderada por Fernando de Herrera (Samonà, 1960: 57-59). La forma en la que Samonà se aproxima a la producción de este autor cae más bien del lado de la idea de literatura que emana de la obra de Herrera[544], que del análisis en sí de su obra. Para concluir con este apartado, el autor repara en el agotamiento de géneros «che pur sono consacrati da una lunga tradizione rinascimentale» (Samonà, 1960: 59): el poema narrativo de Zapata, Rufo

[544] «Le tre redazioni che il poeta ci ha lasciato delle sue rime testimoniano di un inquieto operare entro l'alveo del classicismo tradizionale di cui si accolgono le forme sottoponendole a un incessante lavorio di rielaborazione che finisce per identificarsi con un atto di parziale rifiuto. Insomma, il tecnicismo che era latente in Garcilaso e nei suoi primi scolari, diviene nel maestro sivigliano un carattere proprio e intimo della poesia, quasi un modulo della poetica» (Samonà, 1960: 57).

o Ercilla (Samonà, 1960: 59), y la novela pastoril de Montemayor (Samonà, 1960: 60). No quiere decir con esto que estos géneros se vuelvan improductivos, sino que, con posterioridad a este periodo, o ya desde este periodo, comienzan a convertirse en ejercicios retóricos. En el teatro, la situación en similar, aunque la adaptación de Lope de Rueda de la comedia italiana cuenta con una mayor aceptación por parte del público (Samonà, 1960: 60). La situación al final del periodo estudiado es resumida por Samonà con las siguientes palabras:

> Quanto più, insomma, il letterato spagnolo si dimostra obbediente alla norma che gli suggerisce l'esempio italiano, per riprodurlo in una tardiva e malintesa aulicità, tanto più il suo sforzo resulta accademico e freddo: e l'impiego dei diversi generi tradizionali, che egli fa, risente di questa maturità conseguita per così dire fuori tempo, in mezzo a un pubblico che sta per volgere altrove i suoi interessi (Samonà, 1960: 60).

El segundo apartado de esta segunda parte tiene como protagonista absoluto a Cervantes (Samonà, 1960: 61-67), en el que Samonà ve a un autor especialmente tradicionalista, cuya obra se caracteriza por «una lentezza di approssimazione al nuovo» (Samonà, 1960: 61). El apartado sobre el autor del *Quijote* parte del debate sobre el pensamiento cervantino que se había fraguado sobre obras como *El pensamiento de Cervantes*, de Castro, o el *Cervantes reazionario*, de Cesare de Lollis[545]. Samonà recorrerá la producción cervantina hasta llegar al *Quijote*, al que dedica la mayor parte del capítulo (Samonà, 1960: 64-67), atendiendo, asimismo, a su recepción por parte de autores como los integrantes de la generación del 98.

Los siguientes dos apartados están dedicados a la literatura de la edad barroca en España. El primer de ellos se ocupa de la poesía, la prosa y el didactismo (Samonà, 1960: 69-85). Cervantes será el autor que sirva de puente entre la época del Renacimiento y este nuevo periodo (Samonà, 1960: 69) que se caracteriza por

> La maturità della coscienza letteraria [che] coincide con una delimitazione degli orizzonti culturali: tramonto delle inquietudini eterodosse nell'irrigidirsi della Controriforma cattolica; declino del neo-platonismo e dell'idealismo ascetico dinanzi al nuovo teologismo di ispirazione scolastica, con propaggini fino alla produzione teatrale e alla precettistica, che si fa tutta aristotelica; restrizione, infine, dell'utopia imperiale di Carlo V e del sogno di difesa armata della cattolicità, che animava Filippo II, in un

[545] «Dal mito ingenuo di un Cervantes ignaro di precetti si è caduti, insomma, in quello deterministico ed astratto di un Cervantes ideologo. Ma l'autore non è nè l'una cosa nè l'altra, e vuol essere soltanto, dal principio alla fine dell'opera sua un letterato. Uomo del tardo Cinquecento, egli si uniforma e si educa, è vero, ai principi controriformisti e fa proprie alcune istanze del pensiero rinascimentale, ma senza che ciò assurga, mai, al livello di una difesa teorica o di una professione di fede» (Samonà, 1960: 62)

> costume politico particolaristico e cortigiano, assalito dalla consapevolezza del decadimento (Samonà, 1960: 70).

El repaso por la historia literaria de este periodo tiene sus hitos fundamentales en «la lirica culterana, il concettismo dei narratori e dei saggisti, il romanzo picaresco il teatro, […] le grandi espressioni questo stato di coscienza» (Samonà, 1960: 70). Comenzando por el culteranismo, Samonà (1960: 70-73) dedica un apartado amplio a Góngora. El culteranismo, apunta el italiano, se había anunciado ya en Herrera y tenía como referentes a Luis Carrillo y Sotomayor y Pedro de Espinosa antes de que el poeta cordobés se convirtiera en la figura central. Samonà critica la reducción de la obra gongorina a la perversión o la expresión del mal gusto, y ve en su poesía una muestra más de esa hibridación entre formas populares y cultas que lleva señalando desde el siglo XV. Samonà (1960: 73-74) considera que el culteranismo es una corriente moderna en tanto que es capaz de «proporre soluzioni estreme di immagini rinascimentali, senza smentirle e tuttavia modificandole profondamente», intensificando, por tanto, las formas y los temas del clasicismo, reactualizándolos estéticamente.

Las respuestas a la estética culterana de autores como Jáuregui dan pie a Samonà (1960: 74-77) a introducir la idea de conceptismo y la producción de Quevedo. El conceptismo, dirá el autor del *Profilo*, es una «reazione a ciò che si sentiva di abuso tecnicistico, di vuoto formalismo e di oscurità nel linguaggio culterano» (Samonà, 1960: 74-75). La modernidad de Quevedo, al que se presenta como un autor extremadamente conservador en el plano político[546], se debe a su implicación directa en la vida política y cultural, y a su inteligencia asimilativa, a su pensamiento inductivo que le permite apoyarse «nella prontezza del particolare e non nella contemplazione dell'universale» (Samonà, 1960: 76), elemento en el que reside una parte de su vena satírica.

El repaso por la novela picaresca ocupa el siguiente apartado (Samonà, 1960: 77-82). El género se ve impregnado por la conciencia de la crisis política y social del momento, lo que explica el interés de Quevedo por el mismo. El cambio que se opera en el género desde su precursor, el *Lazarillo*, es, precisamente, el constituirse como un género, y no como una manifestación esporádica. Será el *Guzmán* (Samonà, 1960: 79-

[546] «Pervaso d'antimachiavellismo ne *La política de Dios*, nazionalista e nostalgico difensore dell'autocrazia monarchica nella *España defendida*, le sue speculazioni si risolvono tutte nella metafisica di una finale remissione alla Provvidenza; ma la parte più genuina del suo politicismo dev'essere cercata lontano dalla discussione teorica, nel sottofondo morale (più che moralistico) che si fa luce tra il cinismo delle divagazioni satiriche e il continuo stato di emergenza che caratterizza i suoi interventi pratici e letterari» (Samonà, 1960: 75-76).

80), y no tanto el *Lazarillo* o el *Buscón*, la obra que marque las características genéricas de la picaresca –su contenido moralizante, el pesimismo, etc.–. El repaso por la historia y la evolución del género incluye a obras como el *Diablo cojuelo*, *La pícara Justina*, o el *Marcos de Obregón*. Samonà (1960: 81-82) señala que la sustitución de la tensión narrativa derivada del descubrimiento de una realidad social ignota y decadente por la descripción de los usos y las costumbres sociales explica el nacimiento de una novela costumbrista, en obras como *Día y noche de Madrid* o *El día de fiesta por la mañana*. En su repaso por la narrativa, el autor también menciona lo que él llama «romanzo d'appendice», cultivado por María de Zayas. El apartado acaba con un panorama por la literatura didáctica (Samonà, 1960: 82-85), que vive la «crisi della civiltà barocca» (Samonà, 1960: 82) un acicate. Tras atender a preceptistas, como Cascales; eruditos, como Nicolás Antonio; y a los autores de prosa religiosa, entre los que incluye a Nieremberg, María de Agreda y Miguel de Molinos; el autor del *Profilo* dedica las últimas páginas del apartado a la obra de Saavedra Fajardo (Samonà, 1960: 83) y Gracián (Samonà, 1960: 83-85), en quienes, aunque cercanos a las ideas del conceptismo, ve una clara evolución a nivel de pensamiento respecto de autores como Quevedo[547].

El segundo apartado dedicado a la literatura barroca se centra en el teatro (Samonà, 1960: 87-106). Samonà comienza su repaso por el género dramático señalando la capacidad del teatro del XVII de integrar y divulgar los elementos temáticos y formales del resto de la literatura del XVII[548] (Samonà, 1960: 87-88). En este sentido, Lope de Vega (Samonà, 1960: 88-96) destaca como el autor que mejor se aprovecha del trasvase de otros géneros al dramático a fin de ofrecer al público todo el repertorio de la tradición literaria. Su *Arte nuevo de hacer comedias*, en opinión de Samonà:

> non è un semplice capriccio intellettuale privo di importanza e neppure un trattato antiaristotelico: nel suo carattere indubbiamente estemporaneo, sostenuto però dall'ironia e dalla apparente facilità che è tipica dell'uomo colto, testimonio di quel bisogno di

[547] «Questo è lo spirito nuovo che divide già Gracián da Quevedo e dai primi concettisti, nelle idee e nello stile: una fiducia nella ragione, che è spinta fino alle soglie della metafisica che l'attende e la risolve ma che non ne intacca, nella vita di ciascun uomo degno, la presenza concreta ed operosa; una fiducia, cioè, nella razionalità dell'uomo, che por configurandosi entro l'ambito di un rigoroso controriformismo sentiamo prossimo allo spirito di saggisti e pensatori francesi come La Rochefoucauld, e a modi e atteggiamenti della cultura europea del XVIII secolo» (Samonà, 1960: 85).

[548] «Il teatro spagnolo del Seicento possiede anzitutto questa straordinaria capacità assimilativa e quasi mimetica rispetto agli altri generi, e nello stesso tempo esercita una funzione popolarizzante e divulgante sulla materia che mutua da essi, stabilendo una sorta di tramite fra il grosso pubblico e la letteratura colta» (Samonà, 1960: 87).

> conretezza e di contatto con il pubblico su cui si fonda l'intero teatro secentesco (Samonà, 1960: 89).

Samonà (1960: 90) se desmarca, apartándose de Croce y Vossler, de una interpretación esencialista de Lope desde el paradigma de la «improntitudine e della genuina fecondità». En opinión del historiador, la interpretación habitual de Lope como autor de marcado popularismo y de creador de una tradición nacional «convince ancora perché dettata dal buon senso, ma […] si sente il bisogno […] di mitigare e di saggiare a contatto con la varietà dei testi e con lo svolgimento e le fasi dell'interminabile *corpus* di commedie» (Samonà, 1960: 90). Este acercamiento crítico a la figura de Lope lleva al italiano a reflexionar sobre algunas de las características de su obra, como pueden ser su popularismo y su medievalismo (Samonà, 1960: 90-91), especialmente esta última, cuya genealogía traza atendiendo a la producción y a las ideas literarias de otros autores contemporáneos o cercanos a Lope como Guillén de Castro, Tirso o Alarcón, pero también Cervantes, Alemán, Quevedo o Gracián (Samonà, 1960: 90-94). A modo de resumen de la cuestión del medievalismo del teatro español, el autor sostiene que:

> Insomma, il medievalismo del teatro barocco non è che un aspetto del tradizionalismo caratteristico di tutta la letteratura spagnola, non diverso da quello che Góngora dimostra raccogliendo la struttura di determinati componenti popolari, e tuttavia stilizzandoli, o che, nel Settecento, dimostreranno i tardivi imitatori di situazioni picaresche. Ecco la distinzione su cui Giova soffermarsi: se c'è una forma «categoriale» di questa civiltà, essa non è tanto il medievalismo, bensì l'urgenza e la continua incombenza del tradizionale, che qui, in Lope e nei suoi adepti, torna a coincidere e identificarsi col Medioevo perché ciò è in in accordo con un impulso religioso ancora perentorio e con un sentimento nuovo e pessimistico della nazionalità, ansioso di specchiarsi in quella che è ripensata e cantata come l'età eroica per eccellenza della storia della Castiglia (Samonà, 1960: 94).

Dejando atrás la figura de Lope, la historia continúa con los autores de su escuela. En opinión del hispanista, la producción teatral de la época de Lope[549] «dà i primi segni di stanchezza e di virtuosismo, perché stenta a ripetere il miracolo dell'autenticità» (Samonà, 1960: 96). Estos intentos de imitación de Lope toman dos direcciones opuestas: la simplificación y popularización de sus esquemas, o bien su refinamiento y estilización –es el caso de Tirso y de Calderón– (Samonà, 1960: 96). A la luz de estas ideas, Samonà (1960: 97-99) analiza la manera en la que autores como Guillén de Castro, Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla o Ruiz de Alarcón gestionan el legado lopesco. Tirso será el autor en el que más se detenga, sobre todo a propósito de su actualización de la «commedia di

[549] «Già all'indomani dell'apparizione di Lope», dice Samonà (1960: 96).

costume» (Samonà, 1960: 98). El capítulo se cierra con el apartado dedicado al teatro de Calderón (Samonà, 1960: 99-106), cuya producción se caracteriza por la «stilizzazione» (Samonà, 1960: 99) de las ideas teatrales de Lope. En lugar de postular una oposición entre los dos autores, Samonà se acerca a la obra de Calderón como un producto más de la poética teatral de Lope. Estas ideas son acompañadas de comentarios a obras concretas como *El mágico prodigioso* o *La vida es sueño*. El hispanista repara, especialmente, en la fase de los autos de fe de la producción calderoniana (Samonà, 1960: 103-106), género con que concluye el barroco: «subito dopo è la decadenza, è il declino dell'interesse letterario, dietro a cui si prepara l'ostilità e l'incomprensione del neoclassicismo settecentesco» (Samonà, 1960: 106).

De esta manera, Samonà (1960: 109-119) llega al siglo XVIII, al que dedica el primer capítulo de la tercera parte de su obra. Este capítulo se divide en tres apartados. En el primero de ellos (Samonà, 1960: 109-110), el autor introduce el periodo, que se caracteriza por «il decadimento di una civiltà letteraria» (Samonà, 1960: 109):

> Il cristallizzarsi dell'esperienza barocca (di cui drammaturghi come lo Zamora e il Cañizares costituiscono esempi appena degni di memoria) coincide con l'insediamento della dinastia borbonica a Madrid e con il conseguente trapianto in Spagna di costumi e precetti di marca inconfondibilmente francese; mentre il declino politico, che nel Seicento aveva dato ispirazione a forme di pessimismo e di acuta osservazione della propria decadenza, favorisce ora il rapido provincializzarsi della cultura (Samonà, 1960: 109).

De resultas, nos encontramos con el desarrollo de una «civiltà letteraria da un lato tutta *afrancesada*, dall'altro tutta "nazionale", che ora ripete provincialescamente i modi dell'illuminismo oltrepirenaico» (Samonà, 1960: 110). La influencia francesa, señala Samonà (1960: 110-114) en el siguiente apartado, se expande más fácilmente entre las clases elevadas y la intelectualidad. Esto explica la aparición de instituciones que median en la incorporación de modelos franceses (Samonà, 1960: 110-111) y el tono conservador (Samonà, 1960: 111) de la cultura dieciochesca. Entre los autores que muestran esta tendencia Samonà (1960: 111) coloca a Feijoo, Mayans y Siscar o Luzán. El pensamiento del primero «è tutto percorso dall'impossibilità di aderire alle tendenze razionalistiche del tempo senza la premessa di un fondamento cattolico, e dalla convinzione che questo, a sua volta, non può concepirsi senza l'intervento di un costume riformatore e raziocinante» (Samonà, 1960: 112). Aunque diversas en su concepción y su forma, la producción de Torres Villarroel (Samonà, 1960: 112-113) y de Francisco de Isla (Samonà, 1960: 113-114). La conclusión del apartado está dedicada a la impronta de los

jesuitas expulsos –Lampillas, Andrés– en el desarrollo del criticismo dieciochesco (Samonà, 1960: 114).

A finales de la centuria, se desarrolla un neoclasicismo que «si fa maturo anche stilisticamente e l'influenza francese comincia ad assimilarsi in modo da superare se stessa» (Samonà, 1960: 115), esto es, a incorporarse efectivamente al repertorio de la tradición literaria española. Dentro de este nuevo neoclasicismo que supera la tensión entre conservadores y neoclásicos de principios de siglo Samonà destaca a Vicente García de la Huerta, Pedro Montengón, o Juan Pablo Forner. Los autores principales serán Moratín (Samonà, 1960: 116), Meléndez Valdés (Samonà, 1960: 116-117), Jovellanos (Samonà, 1960: 117-118) y Cadalso (Samonà, 1960: 118-119), en el que se empieza ya a prefigurar una sensibilidad prerromántica, antes incluso de que se haya desarrollado plenamente la ilustrada[550].

«Il romanticismo e la letteratura ottocentesca» (Samonà, 1960: 121-139) son el tema del siguiente capítulo de esta tercera parte de la historia. El romanticismo español se caracteriza por el retraso en su aparición y desarrollo en comparación con lo que sucede el panorama europeo (Samonà, 1960: 121). Samonà (1960: 121-122) cree que el desarrollo tardío del Romanticismo en España es el fruto de un largo proceso de asimilación de ideas estéticas provenientes de Europa, ideas que coliden con el muy recientemente asimilado estilo neoclásico que «è divenuto proprio il linguaggio ideale della nuova retorica nazionale e patriotica» (Samonà, 1960: 122). Esto explica la permanencia de formas neoclásicas a lo largo de buena parte del siglo XIX (Samonà, 1960: 122-123), sobre todo en tanto que estas formas se habían mostrado ya interesadas por temas que son desarrollados por el Romanticismo europeo[551]. La literatura costumbrista, en este sentido, es puesta en relación con la preocupación social de los autores dieciochescos (Samonà, 1960: 123). Desde esta perspectiva, Samonà (1960: 123-124) analiza la obra de Larra, a propósito de cuyo costumbrismo observa que:

> Diviene, anzi, l'occasione per cogliere alla radice quello che sarà il tratto essenziale della cultura spagnola durante l'Ottocento: un'alternativa continua fra la necessità,

[550] «Si potrebbe dire che questa cultura accede, anche formalmente, ai toni preromantici e auna certa inquietudine politica e sociale, prima di farsi compiutamente illuministica; che già un piede nella civiltà dell'ottocento, prima di aver consumato, intera, l'esperienza del razionalismo del suo secolo» (Samonà, 1960: 119).

[551] «Di questo si possono vedere i segni un po'ovunque; nel gusto sepolcrale di Cadalso e di Jovellanos […]; nella morbida malinconia di Meléndeza Valdés […]; nel gusto esotico, orientaleggiante e nefli annceti dolorosi, sempre un po' inclini alla retorica, della scuola poetica sivigliana, che pure è formalmente neoclassica» (Samonà, 1960: 123).

> felicemente risolta, di definirsi nella nota di costume, di limitarsi nell'osservazione di ambienti dalla fisionomia precisa e, all'opposto, la retorica e il provincialismo in cui cadrà ogni tentativo di aderire alle forme «universali» e ai toni «umanitari» della letteratura dell'Ottocento europeo: prima col romanticismo, poi col naturalismo (Samonà, 1960: 124).

El hispanista señala el género dramático como el lugar en el que comienza verdaderamente el Romanticismo español, como atestiguan las obras de Martínez de la Rosa, el duque de Rivas o Zorrilla (Samonà, 1960: 124-125). Las características de este teatro serán «ritorno agli eroi del Medio Evo spagnolo, riabilitazione di argomenti popolari del dramma barocco, gusto della mesa in scena spettacolare, ricerca di effetti e di emozioni, liberamente disposti attraverso la struttura dell'opera» (Samonà, 1960: 125). Este retorno a lo medieval, señala Samonà, no es un fenómeno que se haya de circunscribir al Romanticismo español. De hecho, el autor indica que es gracias a la mediación europea –sobre todo, francesa– que se llega a fraguar la identidad nacional española durante este periodo[552] (Samonà, 1960: 125-126), y que autores como Rivas o Zorrilla recuperan elementos del pasado nacional (Samonà, 1960: 127). La obra de Bécquer (Samonà, 1960: 128-129) se distancia de esta tendencia y de la retórica magnificente de Espronceda o Zorrilla. Samonà (1960: 127) califica el de Bécquer como «un caso tardivo di germinazione romantica» caracterizado por un nuevo estetismo y una mayor influencia germánica.

En cualquier caso, se trata de fenómeno aislado, pues el resto de los autores del periodo se hallan inmersos en la dialéctica «fra l'autenticità del *localismo* e del *costumbrismo* e il fallimento di tutto ciò che vuol essere diversamente ambizioso e sconfinare da quei limiti» (Samonà, 1960: 129). El comentario de las obras de Ramón de Campoamor, Núñez de Arce, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Tamayo y Adelardo López de Ayala (Samonà, 1960: 129-130) se realiza a la luz de estas ideas. Estos últimos autores participan en «la nascita di un teatro, non diciamo borghese ma

[552] «Questa è la situazione, unica forse fra le letterature moderne, della genesi del Romanticismo spagnolo: l'intervento di una mediazione europea anche là dove tutto risuona di parvenze, di fatti e di immagini della storia nazionale, il trovare nella via che si sta percorrendo per superare le vecchie forme neoclassiche, uno "spagnolismo" europeo già dissepolto alle radici, e per dire mondanizzato e in procinto di divulgarsi secondo etichette che diverranno ben presto più famose e redditizie di quelle proprie; perché non c'è dubbio che un'opera come la *Carmen* di Mérimée, ad esempio, (per non dire del melodramma verdiano), ha contribuito a render popolare in Europa la Spagna e l'Andalusia molto più degli ambiziosi drammi del Rivas, di García Gutiérrez, di Hartzenbusch e dello stesso Zorrilla» (Samonà, 1960: 126)

"costumbrista"» (Samonà, 1960: 130) que responde ya a una estética realista[553], que derivará, con Echegaray (Samonà, 1960: 131), hacia un naturalismo «quasi sempre poco convinta e insincera, [che] nasconde una patetica eredità di modi romantici».

En las siguientes páginas, Samonà (1960: 131-136) aplica esta misma argumentación a la narrativa del XIX. De esta manera, observa cómo el costumbrismo de Estébanez Calderón, Mesonero Romanos o Böhl de Faber[554] (Samonà, 1960: 131-132) evoluciona a un realismo que no se ha de entender como una imitación de las formas europeas, sino como evolución interna y reacción a la pretendida epicidad del romanticismo (Samonà, 1960: 132-133). Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Emilia Pardo Bazán y José María Pereda (Samonà, 1960: 133-134) continuarían por esta senda, con una producción tanto más interesante cuanto más apuesta por el localismo o el costumbrismo. Lo mismo ocurre con la obra de Pérez Galdós (Samonà, 1960: 134-136), al que dedica más espacio por considerarlo «il maggior narratore spagnolo del secolo scorso» (Samonà, 1960: 134). A lo largo de las páginas, el hispanista se detiene especialmente en los *Episodios nacionales*[555]. A modo de conclusión de su repaso por la literatura del XIX, Samonà (1960: 136) señala la progresiva liberalización de la cultura española, de la mano de un nuevo criticismo de raigambre krausista, que posibilita, a su vez, una apertura real de la tradición literaria, un cosmopolitismo que cobrará importancia a finales de este siglo y en el primer tercio del XX. Muestra de esta de cambio será la afloración de oradores y políticos –Cánovas del Castillo, Castelar–, educadores –Giner de Los Ríos–, prosistas –Clarín y Ganivet (Samonà, 1960: 136-138)– y eruditos –Menéndez y Pelayo (Samonà, 1960: 138-139)–. A estos tres últimos autores les dedicará las últimas páginas del capítulo.

[553] «Dopo di lui [Bretón de los Herreros], […] si fa strada un realismo dai toni moralizzanti, che è destinato a seppellirsi fra i documenti letterari quando […] vuol giungere alle grandi verità e toccare un moralismo assoluto; e invece interessa ancora quanto più si immerge in forme di costume precise, locali, tradizionali» (Samonà, 1960: 130).

[554] «Nell'accezione che modernamente si può intendere di romanzo "realista" e di "costume", nasce nel 1849 con *La gaviota* di Fernán Caballero (1796-1877)» (Samonà, 1960: 132).

[555] «In questo grande affresco di Vicente storiche, legate da una trama romanzesca e descriventi la vita sociale e politica della Spagna dei Borboni a partire dalle campagne di Napoleone, nonostante il proposito ambizioso della grande saga storico-romanzesca, usuale a quel tempo […], osserviamo che a Galdós non è stato facile raggiungere i toni dell'epopea, né tener desta l'attenzione del lettore con un ritmo che fosse sempre unitario pur nella mutevolezza delle epoche e degli ambienti. E invece l'opera è percorsa dal bisogno assillante di sorprendere la storia nel particolare, nel singolo episodio di vita cittadina o nella nota di costume, in un succedersi di quadri in cui si sperdono le sembianze dei protagonisti e ciascun affresco […] risalta d'una vita propria e autonoma» (Samonà, 1960: 135).

El tercer capítulo (Samonà, 1960: 141-167) cubre la literatura contemporánea desde la generación del 98 hasta la del 50, aunque esta se incluye ya en el apartado de conclusión de la edición de 1960. En comparación con el resto de la obra, el discurso de Samonà toma otro ritmo a lo largo de este último capítulo. Así, el apartado sobre la generación del 98 (Samonà, 1960: 141-146) solo incluye unas breves notas introductorias[556], y pasa al análisis de la ensayística de algunos de sus integrantes: Unamuno (Samonà, 1960: 142-143 y 145-146), Maeztu (Samonà, 1960: 143-144), Ortega y Gasset (Samonà, 1960: 144-145). Del comentario acerca de estos autores se pueden extraer rasgos generales, pero el discurso carece de esa vista panorámica a la que la historia acostumbra al lector.

En un segundo apartado, aborda la situación de la literatura creativa a principios de siglo. Tras resumir la experiencia modernista como «una espressione del decadentismo europeo germogliata nella penisola iberica e nell'America latina» (Samonà, 1960: 146) con Rubén Darío al frente (Samonà, 1960: 146-147), el autor niega la oposición entre noventayochistas y modernistas (Samonà, 1960: 147) y pasa a comentar la producción de los principales autores de inicios de siglo, algunos de los cuales aún se mantienen fieles a las formas finiseculares (Samonà, 1960: 148-151): Benavente, Muñoz Seca, los Álvarez Quintero, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés, Concha Espina, entre otros. La lista de autores, agrupados genéricamente, es larga y se limita, en los más de los casos, a dar tan solo el nombre del autor. Los que más atención recibirán serán Pío Baroja[557] (Samonà, 1960: 149), Gabriel Miró (Samonà, 1960: 150-151) y Valle Inclán (Samonà, 1960: 151-152).

Algo parecido ocurre con los dos siguientes apartados, dedicados a la lírica. En el primero de ellos, Samonà (1960: 152) considera el modernismo como el origen de una concepción de la lírica nueva, hacia la que se muestra positivo y elogioso[558]. Tras esto,

[556] «Ed è qualcosa di più che circolo letterario o manifesto o corrente; è un'espressione culturale complessa, non riducibile agli schemi definitori che le si sono talvolta attribuiti, non delimitabile neppure come "generazione" in senso temporale o di gruppo. Al momento di darsi un nome e un'etichetta, costituisce il più profondo atto di coscienza che la cultura spagnola abbia compiuto dall'inizio del suo declino, consumandolo fino all'estremo della lucidità e della spregiudicatezza intellettuale» (Samonà, 1960: 141-142).

[557] «Sarebbe irreverente e inesatto parlare di epigono della tradizione ottocentesca, perché piuttosto è il caso di dire che la sua prosa rielabora la struttura del Vecchio romanzo realista con i mezzi di un talento narrativo moderno e spregiudicato» (Samonà, 1960: 149).

[558] «Il seme gettato dal modernismo a principio de secolo fiorisce negli anni che seguono al primo adeguamento tecnico e tematico, in una scuola di poeti di rango, che vediamo impegnarsi per più di trent'anni in un'opera di interiorizzazione del proprio linguaggio quale non si registrava, per continuità e profondità di interessi, dal tempo della lirica cinquecentesca e del gongorismo […]; è un fenomeno di

pasa a analizar la producción de los principales poetas de inicios de siglo: Antonio Machado (Samonà, 1960: 152-153) y Juan Ramón Jiménez (Samonà, 1960: 153-154). En el segundo apartado, pasa a analizar los autores de la que llama «generazione del '25» (Samonà, 1960: 154-159), destacando su reivindicación de Góngora y su hibridación de formas experimentales y populares. El repaso por la lírica última no se detiene ahí, sino que Samonà incluye también al grupo de poetas que publican en *Garcilaso* (Samonà, 1960: 159-160). El último apartado del tercer capítulo de la obra, en su edición de 1960, es un amplio recorrido por la crítica literaria de autores como Menéndez Pidal, Américo Castro, Amado Alonso o Dámaso Alonso, entre otros (Samonà, 1960: 160-167). Ya en la conclusión, Samonà (1960: 169-173) traza un breve panorama de la literatura posterior a la guerra en la que incluye a autores como Bousoño, Buero Vallejo, Cela, Sánchez Ferlosio, Carmen Laforet, Ana María Matute o Martín Gaite. A modo de conclusión, el hispanista afirma:

> Letterarietà, dunque, tradizionalismo dichiarato o latente, lentezza di assimilazione al gusto e ai movimenti cultural europei. Su questi caratteri, ancora, pensiamo che debba orientarsi l'attenzione del critico che non si lasci ingannare da un esteriore avanguardismo di contenuti o di stile. Come nel caso di Unamuno (per far l'esempio che a torto sembrerebbe inadeguato), l'ansia del riscatto, il bisogno di cosmopolitismo e di vicinanza con l'Europa, che scuote le pagine di questi giovanissimi, reca un'ipotesi continua di ripiegamento nella solitudine del proprio dramma, e, insomma, un'ipotesi di fedeltà segreta o esplicita a un *modus vivendi* inconfondibilmente spagnolo. Si rinnova, dunque, l'antica contraddizione. Ma è lecito che di contraddizione ancora si parli, quando i due impulsi riemergono, da generazioni ormai, come parti coesistenti e inseparabili di un'unica condizione morale? Tanto varrebbe dire che la cultura spagnola, e la poesia che ne è sospinta e l'accompagna, vive di questo cronico rimando da una «necesidad de Europa» (cosmopolitismo, superamento di certi miti, vittoria sulla *enfermedad*) a una «necesidad de España» (persistenza dei miti, nazionalismo, meditazione sulla *enfermedad*), come in un circolo perfetto, invalicabile (Samonà, 1960: 172).

El apéndice con el que finaliza la edición de 1985 comienza señalando «l'ansia di rinnovamento» de la literatura española de los años 60 (Samonà, 1985: 199) y la crisis del realismo en que esta encontró su cauce de expresión. En poesía, señala Samonà (1985: 200-202), las antologías de Castellet son documentos fundamentales para trazar la historia del género. Samonà incluye a los novísimos, y las últimas producciones de los maestros

cosmopolitismo culturale mediante il quale la Spagna è riuscita ad articolare la propria voce nel complesso delle poetiche del Novecento con forme intime, epurate da ogni traccia di provincialismo e da ogni servitù imitativa, dando essa finalmente all'Europa una lezione varia e indimenticabile, assolutamente tipica; e non viceversa» (Samonà, 1960: 152).

de principios de siglo –Guillén, Diego, Aleixandre–. En cuanto a la narrativa, el autor alude al realismo social y al realismo crítico, en el que incardina a Martín Santos, Benet o Juan Goytisolo; y da cuenta de las nuevas tendencias de autores consolidados como Cela (Samonà, 1985: 202-204). El panorama teatral sigue teniendo como protagonistas a Buero Vallejo y Alfonso Sastre, aunque hay autores y propuestas emergentes como Arrabal o el teatro independiente (Samonà, 1985: 204-205). Por último, Samonà (1985: 205-206) repasa las vías de difusión cultural, entre las que incluye revistas como *Revista de Occidente* o las nuevas editoriales, y la pujanza de un nuevo ensayismo[559] tras la muerte del dictador.

Con su *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Samonà hace una propuesta historiográfica que se aleja del resto de nuestro corpus. La historia del hispanista italiano prima la construcción de un relato, de una narración panorámica sobre la literatura española en la que el repertorio de autores y obras pasan a un segundo nivel, cediendo el espacio a las consideraciones generales. Esos «panni tardo-crociani» (Samonà, 1985: 7) que el autor acusa en la «Avvertenza» de la reedición de la obra se hacen evidentes, más allá de la «riserva di fondo» hacia la España postridentina que advierte Terracini (1993: 111), en una concepción determinada de la historia literaria que se basa en la idea de «letterarietà», pero también en la de «civiltà letteraria». Samonà se acerca a la literatura desde un enfoque culturalista que pone su foco de atención en la «"letterarietà" dei singoli autori e dell'intero arco storico» (Samonà, 1985: 7); perspectiva que, en varias ocasiones, lo lleva a alejarse de la literatura en sí, primando, en cambio, cuestiones de pensamiento o hechos de cultura. En cualquier caso, su crítica a las convenciones historiográficas y su interpretación, global y particular de autores concretos, renovada de la tradición literaria española hacen del *Profilo* un manual que supone un cambio de paradigma en la práctica historiográfica, y que prefigura la forma de acercarse a la historia de la literatura que encontraremos en historias posteriores, con participación de autores especializados en apartados concretos.

[559] «Tutto un retroterra di analisi politiche, indagini sulla storia della cultura, sollecitazioni critiche dell'attività delle opposizioni, e così via, fiorisce attorno ai rivolgimenti istituzionali che si vanno realizzando, lentamente ma irreversibilmente, nel paese, soprattutto dopo la scomparsa del dittatore (1975) e l'avvento della nuova democrazia» (Samonà, 1985: 206).

5.2.6. *Storia della letteratura spagnola (1961)*, de Guido Mancini

La *Storia della letteratura spagnola* de Guido Mancini (1967)[560] es el envés perfecto de la obra de Samonà. Publicadas ambas en un intervalo corto de tiempo, las dos historias presentan características absolutamente opuestas. Si Samonà opta por amplios apartados –en la medida de las posibilidades, dada la brevedad de la obra–, por diluir los datos en un discurso hilado y por prescindir de ejemplos tomados de las obras estudiadas, Mancini se decanta por apartados más concretos y con multitud de fragmentos, por una mayor prolijidad a la hora de delimitar el repertorio de autores y por una atención exquisita al dato, a la obra y al discurso crítico-teórico que informa toda su *Storia*; todo ello sin renunciar a la densidad que caracteriza, asimismo, a la obra de Samonà. Las dos son, probablemente, los ejemplos más cumplidos de sendas formas de historiar la literatura –desde un enfoque puramente narrativo, o más cercano a presupuestos positivistas– que se puedan encontrar en la tradición historiográfica del hispanismo italiano a estas alturas de siglo XX. Los encuentros entre estos dos autores no acaban aquí, pues, como hemos señalado en el apartado anterior, ambos colaborarían en la redacción del segundo volumen de la historia de la literatura española colectiva que aparecería durante los setenta en las editoriales (Samonà, Mancini, Guazzelli y Martinengo, 1973) Sansoni y Accademia.

Para el momento de la publicación de la obra, Mancini era ya un hispanista conocido, con múltiples estudios, sobre todo sobre literatura áurea, publicados a lo largo de las décadas de los 40 y 50. Blanca Periñán (1993) recoge y comenta su producción en un congreso de la AISPI. En cuanto a la obra, Meregalli (1990a: 33) afirma que, para 1970, había sido editada ya en seis ocasiones, lo que da cuenta del éxito de un manual que fue concebido como una herramienta didáctica[561]. La historia de Mancini se divide en ocho capítulos de extensión variable: «Il Medioevo» (Mancini, 1967: 7-84), «Il Quattrocento» (Mancini, 1967: 85-168); «Il Rinascimento» (Mancini, 1967: 169-234); «La Edad de Oro: L'epoca di Filippo II» (Mancini, 1967: 235-345); «La Edad de Oro: Epoca di Filippo III e di Filippo IV» (Mancini, 1967: 347-484); «Il Settecento» (Mancini, 1967: 485-545); «L'Ottocento» (Mancini, 1967: 547-616); e «Il Novecento» (Mancini, 1967: 617-682). Cada uno de estos capítulos está introducido por un apartado de «cenni

[560] La primera edición es de 1961. Citamos por la cuarta, de 1967, por disponibilidad.

[561] «Nato per esigenze didattiche, anche affettivamente, dedicato agli allievi dell'Università di Pisa, a cui particolare si rivolge» (Mancini, 1967: s.p.).

introduttivi», con indicaciones históricas y consideraciones generales sobre el periodo abordado.

En el apartado introductorio del primer capítulo (Mancini, 1967: 9-17), el hispanista comienza repasando la historia peninsular desde la romanización hasta una fase intermedia de la "Reconquista" (Mancini, 1967: 9-12). A propósito de la crítica sobre este periodo de la literatura española, Mancini señala que:

> Superate le posizioni di una critica romantica per cui la riesumazione di opere medievali presentava il fascino del ritorno a una epoca primitiva di origini, i problemi relativi alla produzione dei primi secoli romanzi sono stati di carattere essenzialmente filologico, sia per una iniziale influenza positivistica, sia per la necessità di ricercare documenti e ricostituire la lingua e i testi nella maggiore purezza possibile. I risultati sono stati spesso sorprendenti, modificando totalmente alcune affermazioni critiche. Queste, tuttavia, appaiono ancor più complete quando, con gli studiosi seguaci delle teorie medio-latine, si vede la continuità e l'evoluzione dal mondo latino a quello volgare. Minore è stato l'apporto del giudizio estetico, poiché le indagini svolte hanno potuto essere più valide ai fini della ricostruzione dell'ambiente sociale e culturale che a quelli della specifica produzione letteraria per la quale spesso ci si deve giovare di notizie indirette e non della conoscenza dei testi. Quasi inevitabilmente si va incontro, così, a interpretazioni che, pur fondate su accurati studi filologici, subiscono l'influenza di presupposti ideologici particolari (Mancini, 1967: 13).

El apartado sigue retomando el discurso histórico y señalando los principales hitos literarios –el *Cid*, Gonzalo de Berceo, Alfonso X, etc.– que comentará a lo largo del capítulo. El repaso histórico-literario en sí comienza, pues, con un apartado dedicado al *Cid* (Mancini, 1967: 17-24), del que da un resumen y comenta cuestiones que van desde su estilo a su recepción literaria y crítica; a la poesía primitiva (Mancini, 1967: 24-28), esto es, los romances desgajados de los poemas épicos y transmitidos por juglares. Este apartado incluye, asimismo, otras manifestaciones literarias de carácter épico-histórico como la *Crónica najerense* o el material español del ciclo épico carolingio (Mancini, 1967: 28-33). El tema del siguiente apartado es el mester de clerecía (Mancini, 1967: 35-42). El autor niega la conceptualización antitética de mester de clerecía y mester de juglaría, y comenta los principales hitos del primero: Gonzalo de Berceo (Mancini, 1967: 36-39), el *Libro de Apolonio* (Mancini, 1967: 39-40), el de *Aleixandre* (Mancini, 1967: 40-), el *Poema de Fernán González* (Mancini, 1967: 40-41) o el *Poema de Yuçuf* (Mancini, 1967: 41-72).

Tras un apartado misceláneo (Mancini, 1967: 43-51) en el que el autor repasa las tendencias principales en la lírica –la influencia galaicoportuguesa, la impronta árabe y las formas que proporcionan al repertorio poético (Mancini, 1967: 43-45)–, la prosa –la

traducción de obras árabes como *Barlaam y Josafat* o *Calila e Dimna*, por ejemplo (Mancini, 1967: 45-48)– y el teatro –el carácter religioso del mismo, obras como el *Misterio de los Reyes Magos* (Mancini, 1967: 48-51)– del siglo XII y XIII; Mancini (1967: 53-59) dedica un apartado amplio a la figura y la obra de Alfonso X el Sabio. A este le siguen otros apartados que se centran en Juan Manuel (Mancini, 1967: 61-66) y el arcipreste de Hita (Mancini, 1967: 67-73). La decadencia del mester de clerecía (Mancini, 1967: 75-77) tras este último autor indica una «crisi dei valori cultural e spirituali del Duecento» (Mancini, 1967: 75). Las últimas obras de esta escuela serán el *Libro de miseria de omne*; los *Proverbios morales*, de Sem Tob; o el *Poema de Alfonso Onceno*. Pero López de Ayala (Mancini, 1967: 79-84) es el autor que mejor atestigua el paso a la mentalidad del *Quattrocento*.

A este periodo estará dedicado el segundo capítulo de la obra. El siglo XV es caracterizado en el apartado introductorio (Mancini, 1967: 87-92) como una centuria caracterizada por «un'eleganza mollemente cortigiana, sotto cui si cela una inquieta ricerca di valori non caduchi e sostanziali, un dinamismo che è vigile alle voci nuove, ma che è anche consapevole e geloso del proprio passato» (Mancini, 1967: 87). La introducción continúa señalando las que serán algunas de las cuestiones principales del capítulo: la influencia extranjera, el papel de los *Cancioneros* en la configuración del imaginario literario, la difusión del humanismo y la importancia de la literatura histórica. El repaso histórico-literario comienza con un apartado dedicado a los cancioneros (Mancini, 1967: 93-99), de entre los que se destaca el de Baena y el de Stúñiga. El capítulo incluye secciones dedicadas a algunos de los poetas de cancionero, como lo pueden ser Alonso Álvarez de Villasandino, Francisco Imperial o Fernán Sánchez de Talavera. El repaso por la lírica continúa con apartados dedicados a los autores más relevantes del siglo: el marqués de Santillana (Mancini, 1967: 101-107), Juan de Mena (Mancini, 1967: 109-114) y Gómez y Jorge Manrique (Mancini, 1967: 115-119).

De estos apartados, Mancini (1967: 121-126) pasa a uno en el que engloba las «opere didattiche». Además de las obras del arcipreste de Talavera, Enrique de Villena, Alonso de Cartagena y Juan de Lucena, el hispanista opta por incluir aquí las coplas populares satíricas –*Coplas de la Panadera*, *Coplas del Provincial* y *Coplas de Mingo Revulgo*[562]–. Con el apartado sobre «le leggende cavalleresche» (Mancini, 1967: 133-135), el autor de la *Storia* introduce algunas obras historiográficas que proporcionarían

[562] Mancini (1967: 123) se hace eco de la atribución de la obra a Rodrigo de Cota.

material a la literatura caballeresca aún por venir. Se trata de títulos como el *Cuento del emperador Ottas y de la infanta Florencia* o *La gran conquista de Ultramar*. El romancero, al que dedica el siguiente epígrafe (Mancini, 1967: 137-146), será, asimismo, receptáculo del contenido épico del que se nutrirá el ideal caballeresco. Mancini propone una división de estas obras en romances viejos, caballerescos y moriscos o fronterizos. Antes de pasar a otro asunto, el hispanista se detendrá en las crónicas del XV (Mancini, 1967: 147-154), entre las que coloca las de Pérez de Guzmán, Diego Rodríguez de Almella, Hernando del Pulgar, Diego de Valera, Gutierre Díez de Gamez y Pero Tafur.

El capítulo se cierra con dos apartados que dan cuenta de la progresión del género dramático. El primero está dedicado a dos de sus principales autores: Juan del Encina (Mancini, 1967: 155-157) y Lucas Fernández (Mancini, 1967: 157-159). El último tendrá por objeto la *Celestina* de Fernando de Rojas (Mancini, 1967: 161-168).

Con esto, el autor pasa al tercer capítulo, que cubre el Renacimiento de la primera mitad del siglo XVI. En la introducción, Mancini (1967: 171-177) retoma el debate acerca de la existencia de un renacimiento español, comenta cuáles fueron las principales líneas de pensamiento de este –neoplatonismo, erasmismo– e introduce la cuestión de la influencia italiana. La aparición del *Lazarillo*, señala, anuncia la crisis del optimismo renacentista: «l'attenzione dello scrittore che si rivolge a un tipo dell'umanità più spicciola e decaduta, manifesta toni pensosi e il piccolo eroe, che potrebbe esser nato dell'ambiente di una novella italiana del Cinquecento, non è completamente giocondo» (Mancini, 1967: 175). El primer apartado del capítulo está dedicado a los primeros humanistas españoles (Mancini, 1967: 177-182), entre los que incluye a Antonio de Nebrija, León Hebreo, Juan y Francisco de Vergara, el Pinciano, Serafín Fox Morcillo y Diego Hurtado de Mendoza. Esta nómina de pensadores se completa con los erasmistas del siguiente apartado (Mancini, 1967: 183-189): Alonso y Juan de Valdés y Luis Vives. Antonio de Guevara (Mancini, 1967: 191-193) destaca sobre este corpus de autores con un apartado propio en el que se comentan sus obras principales –*Reloj de príncipes*, *Epístolas familiares*, etc.–. La obra continúa con un apartado sobre la historiografía (Mancini, 1967: 195-203) en el que se incluyen obras del ámbito peninsular –Francesillo de Zúñiga, Luis de Zúñiga, Pedro Mexía y Alonso de Santa Cruz– y otras que relatan la conquista o la realidad del continente americano –Fernán Cortés, López de Gómara, Bernal Díaz del Castillo, Bartolomé de las Casas y Fernández de Oviedo–.

Con el siglo XVI comienza la manifestación literaria del ideal caballeresco que se fue desarrollando a lo largo de la centuria anterior. El género que le da cauce es el de la

novela de caballerías (Mancini, 1967: 205-210), que tiene en el *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo su mayor representante. Esta novela daría lugar a una saga en la que participaría Feliciano de Silva, y que se desarrollaría en paralelo al ciclo de Palmerín. La popularidad de este género explica las referencias a sus obras en el *Diálogo de la lengua* y las condiciones que hicieron posible la génesis de una obra como el *Quijote*.

El mayor acontecimiento en la lírica del XVI es la incorporación definitiva de lo que Mancini (1967: 211-225) llama la «lirica petrarchista». Boscán (Mancini, 1967: 211-212) será el introductor de las formas provenientes de la literatura italiana, pero su mejor cultivador será Garcilaso de la Vega (Mancini, 1967: 212-218). El autor de la *Storia* menciona a Gutierre de Cetina (Mancini, 1967: 218-219) como seguidor de esta nueva moda antes de pasar a analizar la obra de Cristóbal de Castillejo (Mancini, 1967: 219-220), representante de los tradicionalistas o defensores de la poesía tradicional castellana. La obra sigue con un apartado dedicado al *Lazarillo de Tormes* (Mancini, 1967: 221-225), «la prima opera della produzione detta generalmente picaresca, costituita cioè da romanzi che hanno a protagonista un *pícaro*» (Mancini, 1967: 224). Las obras que imitan a la novela picaresca original serán tratadas más adelante, aunque en este apartado se proporciona ya una primera nómina de ellas –*Guzmán de Alfarache*, *Marcos de Obregón*, etc.–. El capítulo se cierra con un apartado sobre el teatro renacentista (Mancini, 1967: 227-234) en el que se aborda la producción de Gil Vicente (Mancini, 1967: 227-229), Torres Naharro (Mancini, 1967: 229-231) y Lope de Rueda (Mancini, 1967: 231-234).

Los capítulos cuarto y quinto de la obra tratan la Edad de Oro[563] de la literatura española. En el caso del primero, este se centra en la segunda mitad del siglo XVI, la coincidente con el reinado de Felipe II. Probablemente sea el capítulo con la estructura más complicada de la obra, pues el criterio genérico que, de alguna manera, ha informado las secciones previas, se diluye en este nuevo bloque de apartados. En el introductorio (Mancini, 1967: 237-242), el autor destaca algunos de los hitos que desglosará a lo largo

[563] «Diamo all'espressione *Edad de Oro* un valore puramente convenzionale, indicando con essa l'epoca letteraria che va dalla meta del Cinquecento alla fine del Seicento. Considerazioni di carattere storico spingono alcuni critici a ritenere aureo tutto il Cinquecento e la prima metà del Seicento, mentre altri ancora preferiscono prendere in considerazione soltanto il sec. XVII. Tuttavia, a parte la considerazione generale della relativa importanza della questione, sta di fatto che la produzione letteraria che va dalla meta del Cinquecento a tutto il Seicento presenta caratteri abbastanza omogenei e definiti. È possibile distinguere in essa un primo periodo dominato da un marcato orientamento religioso che si esprime direttamente nella produzione ascetico-mistica e meno direttamente, ma pure molto efficacemente, nelle altre manifestazioni letterarie a cominciare dalla lirica che ha spiccata influenza del neoplatonismo cristianeggiante (o, se si preferisce, di un cristianesimo neoplatonizzante) alla novella picaresca che piega verso forme di meditazione» (Mancini, 1967: 237).

de esta sección: la producción ascético-mística, el desarrollo de nuevos géneros narrativos y la figura central de Cervantes. El primer apartado trata el primero de estos acontecimientos, la literatura ascética y mística (Mancini, 1967: 243-265). Se trata de un apartado amplio en el que el autor comenta la obra de una gran nómina de escritores, que divide en dos categorías. La primera de ellas está compuesta por el beato Juan de Ávila (Mancini, 1967: 244-245), san Ignacio de Loyola (Mancini, 1967: 245-246), Francisco de Osuna (Mancini, 1967: 246-247), Bernardino de Lardo (Mancini, 1967: 247-248), fray Juan de los Ángeles (Mancini, 1967: 248-249) y fray Luis de Granada (Mancini, 1967: 249-252). A estos autores se les incluye en un relato panorámico de la mística, y se les dedican apartados relativamente breves en los que se comentan sus obras principales y las fuentes de estas. En un segundo grupo de autores se ha de colocar a los místicos mayores, a los que se dedica un espacio delimitado y desgajado de la explicación general: santa Teresa (Mancini, 1967: 252-258) y san Juan de la Cruz (Mancini, 1967: 259-265).

La obra sigue con un apartado dedicado a autores de obras no ficcionales al que Mancini (1967: 267-269) le da el título de «la cultura umanistica». En este breve epígrafe se incluye a Juan de Mal Lara, Pedro Simón Abril, Arias Montano o el Brocense. En relación con los dos apartados anteriores, el autor dedica a continuación un epígrafe a fray Luis de León (Mancini, 1967: 271-281), del que se analiza la producción lírica, con bastante detenimiento y gran profusión de fragmentos, y la de ideas o tratadística. De ahí, Mancini (1967: 283-287) pasa a comentar la novela pastoril de Montemayor y Gil Polo[564], para, a continuación, volver a la lírica con un apartado dedicado a Herrera y la escuela sevillana (Mancini, 1967: 289-299). En este epígrafe se incluye a otros poetas como Francisco de Medrano o Baltasar de Alcázar, entre otros.

El hispanista dedica un apartado a la poesía narrativa (Mancini, 1967: 301-303), en el que incluye a autores de épica culta como Barahona de Soto, Juan Rufo o Alonso de Ercilla. Tras comentar la producción dramática de Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Francisco Agustín Tárrega, Gaspar de Aguilar, Guillén de Castro y Juan de la Cueva en un apartado (Mancini, 1967: 305-311) en el que traza la evolución del género teatral previa a los grandes autores del XVII; el autor trata la obra historiográfica (Mancini, 1967: 313-316) de Jerónimo Zurita, Juan de Mariana, Pedro de Ribadeneyra, Luis Cabrera de Córdoba o el Inca Garcilaso de la Vega. El capítulo se cierra con dos apartados de autor.

[564] El apartado incluye una lista amplia de los continuadores del género, entre los que se menciona a Lope, Cervantes, Bernardo de Balbuena o Gabriel de Corral (Mancini, 1967: 285-286).

El primero de ellos se ocupa de la producción de Mateo Alemán (Mancini, 1967: 317-322), cuyo *Guzmán* se analiza pormenorizadamente, poniéndolo en relación con el *Lazarillo*. Mucho más extenso es el apartado que se dedica a Cervantes (Mancini, 1967: 323-345). A lo largo de estas páginas, el autor comenta la vida del novelista y va analizando, una a una, su corpus literario. El *Quijote* será la obra que más atención reciba (Mancini, 1967: 331-339).

La producción cervantina sirve de puente al periodo que comienza con el reinado de Felipe III, al que Mancini dedica el siguiente capítulo. En la introducción (Mancini, 1967: 349-356), el hispanista contrapone los inicios de una decadencia sociopolítica que se agravará a lo largo de la centuria con una producción literaria desbordante, la literatura barroca, a cuya consideración negativa se opone. El capítulo se abre con un nuevo apartado de autor, en esta ocasión dedicado a Lope (Mancini, 1967: 357-376). La obra del dramaturgo, así como su vida, se analiza de manera pormenorizada, recurriendo a la clasificación de Menéndez Pelayo para tratar sus piezas teatrales. Tirso de Molina (Mancini, 1967: 377-390) cuenta también con su apartado propio, en el que se comenta su obra teatral, especialmente *El burlador de Sevilla*; y narrativa, con *Los cigarrales de Toledo*. El repaso por la esfera teatral de Lope se completa con un apartado dedicado a los «seguaci minori di Lope» (Mancini, 1967: 391-406): Ruiz de Alarcón (Mancini, 1967: 391-396), Pérez de Montalbán (Mancini, 1967: 396-398), Mira de Amescua (Mancini, 1967: 398-400), Vélez de Guevara (Mancini, 1967: 400-403), Valdivieso (Mancini, 1967: 403-404), Quiñones de Benavente (Mancini, 1967: 404-406). El repaso por el teatro continúa con un apartado dedicado a Calderón (Mancini, 1967: 407-416) en el que autor parte de las ideas croceanas sobre el dramaturgo. Tras este epígrafe, Mancini (1967: 417-425) recorre la escuela de Calderón: Rojas Zorrilla (Mancini, 1967: 417-419), Agustín Moreto (Mancini, 1967: 420-422), Álvaro Cubillo de Aragón (Mancini, 1967: 422-424) y Bances Candamo (Mancini, 1967: 425).

Del teatro, el hispanista pasa a la lírica con un apartado en el que se suma a la reivindicación de Góngora (Mancini, 1967: 427-438) y su etapa culteranista. El autor se detiene especialmente en el *Polifemo*, trayendo a colación la lectura de la obra por parte de Dámaso Alonso. La impronta gongorina se hace ostensible en una serie de autores que se incluyen en el apartado siguiente bajo el marbete de «lirici gongorini e classicisti» (Mancini, 1967: 439-446). Entre los primeros se incluye al conde de Villamediana y Francisco de Trillo y Figueroa. La nómina de autores se completa con Polo de Medina, Juana Inés de la Cruz, los poetas de la escuela sevillana anticulterana –Arguijo, Caro,

Francisco de Rioja y Pedro de Quirós (Mancini, 1967: 443-445)–, y los hermanos Argensola.

Un apartado en que se atiende a tratadistas (Mancini, 1967: 447-451) que se preocuparon especialmente por cuestiones lingüísticas y literarias y fueron, por lo general, contrarios al culteranismo –el Pinciano, Juan de Jáuregui, Cascales, Covarrubias, González de Salas, Nicolás Antonio y Suárez de Figueroa– sirve de eslabón intermedio para introducir la obra de Quevedo (Mancini, 1967: 453-462), de la que se abordan la producción en los distintos géneros: desde las obras de carácter tratadístico –*Política de Dios, Gobierno de Cristo*, por ejemplo– hasta los *Sueños*, pasando por el *Buscón* y su lírica. Aunque se indica su oposición a la moda culteranista, Mancini no insiste en la contraposición antitética de Góngora y Quevedo. La obra sigue con un apartado dedicado a la historiografía (Mancini, 1967: 463-465) de autores como José de Pellicer, Alonso de Contreras o Saavedra Fajardo. Los otros dos apartados del capítulo abordan la picaresca menor –López de Úbeda, Salas Barbadillo, Espinel, etc.– y la novela cortesana –Cristóbal Lozano, María de Zayas– (Mancini, 1967: 467-476); y la producción de Baltasar Gracián (Mancini, 1967: 477-484).

Ya en el siglo XVIII, Mancini (1967: 487-491) señala en la introducción de este breve capítulo que se trata de un momento en el que se produce un «profondo capovolgimento» (Mancini, 1967: 487) en la historia de la literatura española. Este se debe al cambio sociopolítico tras el cambio dinástico, la mayor influencia y mediación francesas y una cierta ruptura con la tradición literaria previa. Sin embargo, Mancini no recurre al relato de la decadencia, sino que considera que la adaptación a esta nueva coyuntura comporta una revitalización del pensamiento español, que no siempre llega, eso sí, a una literatura que tiende a la imitación acrítica de modelos extranjeros. El capítulo comienza, precisamente, con un apartado dedicado a la erudición (Mancini, 1967: 493-499) en el que se analiza la producción de los dos grandes pensadores de la época: Feijoo (Mancini, 1967: 493-497) y Jovellanos (Mancini, 1967: 497-499). El apartado de narrativa (Mancini, 1967: 501-504) será, asimismo, copado por una pareja de autores, a saber: Torres Villarroel (Mancini, 1967: 501-503) y Francisco José de Isla (Mancini, 1967: 503-504).

Tras estos dos apartados breves, Mancini (1967: 505-516) dedica un espacio considerablemente mayor a los autores de crítica. En la nómina de ensayistas se incluye a Luzán, Mayans y Siscar, los jesuitas expulsos –Serrano, Lampillas, Juan Andrés, Masdeu, Arteaga–, Pedro Montengón, Antonio Blas Nasarre, Juan Pablo Forner, Enrique

Flórez, Rafael Floranes, Antonio de Capmany y Pedro de Campomanes. El resto de los apartados del capítulo toman, también, un criterio genérico. El primero de estos se ocupa del teatro (Mancini, 1967: 517-530), y se detiene en la producción dramática de autores como Antonio de Zamora (Mancini, 1967: 517-518), José de Cañizares (Mancini, 1967: 518-519), Vicente García de la Huerta (Mancini, 1967: 519-521), Ramón de la Cruz (Mancini, 1967: 521-524), Clavijo y Fajardo (Mancini, 1967: 524-525), y, el mayor dramaturgo del periodo, Leandro Fernández de Moratín (Mancini, 1967: 525-530). En cuanto al apartado sobre la lírica (Mancini, 1967: 531-545), el último de este capítulo, comienza incluyendo a los fabulistas Iriarte y Samaniego (Mancini, 1967: 531-534), y, de ahí, pasa Cadalso[565] (Mancini, 1967: 534-537), Meléndez Valdés (Mancini, 1967: 537-540), Nicasio Álvarez de Cienfuegos (Mancini, 1967: 540-541), Juan Manuel Quintana (Mancini, 1967: 541-542), Juan Nicasio Gallego (Mancini, 1967: 543-544) y Alberto Lista (Mancini, 1967: 544-545).

El capítulo sobre el *Ottocento* es el más breve de toda la obra. En su introducción, Mancini (1967: 549-552) comienza señalando la poca productividad del romanticismo en España –«terra romantica per eccellenza nella fantasia degli straniere, non lo fu in realtà, nonostante tutti gli sforzi dei suoi rappresentanti» (Mancini, 1967: 549)– y su rápida transformación en un realismo que no se desarrolla de la misma manera que el realismo europeo –«se dovessimo considerare anche questo movimento come strettamente legato al realismo francese, chi si troverebbe di fronte […] a una incomprensione della corrente straniera» (Mancini, 1967: 551)–. El capítulo se divide en dos grandes apartados misceláneos, con divisiones internas no explicitadas mediante epígrafes, que cubren cada una de estas propuestas estéticas.

Así, el primero de estos, «Il Romanticismo» (Mancini, 1967: 553-591), se convierte en una suerte de historia del romanticismo en España que comienza con sus precursores –Ramón López Soler (Mancini, 1967: 553-554), Martínez de la Rosa (Mancini, 1967: 554-555)–, y pasa a analizar a los autores principales: el duque de Rivas (Mancini, 1967: 555-559), Larra (Mancini, 1967: 559-562) y Zorrilla (Mancini, 1967: 562-566). Sin distinguirlo formalmente, tras el espacio dedicado a esta triada de grandes autores románticos, cuya producción multigenérica se analiza con detalle, se da comienzo a un apartado sobre Espronceda (Mancini, 1967: 567-571), en torno al que se conceptualiza una lírica romántica que tiende a la epicidad, a la expresión apasionada. A

[565] Se incluye aquí su obra en prosa.

esta escuela se suman Patricio de la Escosura (Mancini, 1967: 571), Nicomedes Pastor Díaz (Mancini, 1967: 571-572) y Gabriel García Tassara (Mancini, 1967: 572). Al final de esta primera parte del capítulo, se retoma la lírica para comentar el desarrollo de una corriente que se diferencia de la epicidad de Espronceda y opta por una expresión sosegada y sentimental. El autor más relevante es Gustavo Adolfo Bécquer (Mancini, 1967: 585-589), pero en esta línea se incluye, asimismo, a Rosalía de Castro (Mancini, 1967: 590-591) y a José María Gabriel y Galán (Mancini, 1967: 591).

A continuación, comienza un apartado dedicado al teatro del periodo (Mancini, 1967: 572-579), en el que conviven una estética que se mantiene fiel a los cánones neoclásicos con un romanticismo decidido, como el de la dramaturgia de algunos de los autores ya abordados –el duque de Rivas, por ejemplo–. En palabras del autor, «tale evoluzione è possibile seguire nell'opera romantica del García Gutiérrez e dell'Avellaneda, nel ritorno neoclassico e costumbrista di Bretón de los Herreros e nelle oscillazioni di Gil y Zárate e dello Hartzenbusch che, nel loro eclettismo, preparando i primi esperimenti dei neromantici e dei realisti» (Mancini, 1967: 573). La nómina de autores incluye a Antonio García Gutiérrez (Mancini, 1967: 573-574), Gertrudis Gómez de Avellaneda (Mancini, 1967: 574), Ventura de la Vega (Mancini, 1967: 574-575), Manuel Bretón de los Herreros (Mancini, 1967: 575-577), Antonio Gil de Zárate (Mancini, 1967: 577) y Juan Eugenio Hartzenbusch (Mancini, 1967: 577-579).

Mancini (1967: 579) considera que el acontecimiento más interesante del periodo romántico es «il ritorno al gusto della narrazione quasi totalmente spento nel secolo XVIII». Entre los narradores románticos, sean estos autores de obras ficcionales o no, el hispanista incluye a Enrique Gil y Carrasco (Mancini, 1967: 579-580), Mesonero Romanos (Mancini, 1967: 580-581), Estébanez Calderón (Mancini, 1967: 581-582), Pedro Antonio de Alarcón (Mancini, 1967: 582-583), Emilio Castelar (Mancini, 1967: 583) y Cecilia Böhl de Faber (Mancini, 1967: 584-585), cuya novela costumbrista abre la vía al realismo.

El segundo apartado del capítulo se encarga de la producción de autores postrománticos y realistas (Mancini, 1967: 593-616). El apartado se abre evaluando la impronta de Bécquer en Ramón de Campoamor (Mancini, 1967: 593-594) y Gaspar Núñez de Arce (Mancini, 1967: 594-595), y con un rápido repaso por el teatro de la segunda mitad del XIX (Mancini, 1967: 595-597) en la que repara en la dramaturgia de Echegaray, Adelardo López de Ayala y Manuel Tamayo y Baus. La mayor parte de este segundo apartado se consagra, por tanto, al estudio de la novela romántica. Mancini

elabora una serie de apartados de autor en los que analiza la obra de sus principales representantes: Juan Valera (Mancini, 1967: 598-600), José María de Pereda (Mancini, 1967: 600-603), Pérez Galdós (Mancini, 1967: 603-607), Clarín (Mancini, 1967: 608-609), Pardo Bazán (Mancini, 1967: 610-612) y, los dos únicos autores que comparte una sección, Luis Coloma (Mancini, 1967: 612) y Jacinto Octavio Picón (Mancini, 1967: 612-613). El apartado se cierra con un repaso por la obra ensayística (Mancini, 1967: 613-616) de autores como Donoso Cortés, Cánovas del Castillo, Amador de los Ríos, Milá y Fontanals y Marcelino Menéndez Pelayo.

El noveno y último capítulo, el que se encarga del siglo XX, trae como novedad una «Avvertenza» (Mancini, 1967: 619) que sustituye al acostumbrado apartado de introducción. En esta, el autor apunta que:

> La maggior difficoltà che si presenta nell'affrontare la letteratura contemporanea è nello stabilire un criterio di valutazione. Quasi sempre si procede tra opinioni appassionate per diverse e a volte, sottili ragioni, che vanno dai gusti personali dei critici a un fervido nazionalismo. Non è difficile il caso di trovare, in una stessa opera, un uguale numero di pagine impiegato per Cervantes e per Machado. Né, d'altra parte, è raro il caso di celebrazioni entusiastiche che, nel giro di pochi anni, si sono cambiate in una fugace attenzione se non proprio in aperta condanna (Mancini, 1967: 619).

Con este pretexto justifica su decisión de no incluir en este capítulo la literatura posterior a 1925[566]. El capítulo queda, por tanto, reducido a cuatro apartados que cubren este cuarto del siglo XX. El primero de ellos, «Gli ultimi realisti» (Mancini, 1967: 621-629), repasa la pervivencia del realismo en el teatro –Arniches, los Álvarez Quintero, Muñoz Seca, Jacinto Benavente, Manuel Linares Rivas y Gregorio Martínez Sierra (Mancini, 1967: 621-627)– y la narrativa –Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Concha Espina y Ricardo León (Mancini, 1967: 627-629)–. Tras esto, pasa a introducir el movimiento modernista (Mancini, 1967: 631- y a sus principales exponentes: Rubén Darío (Mancini, 1967: 631-633), Salvador Rueda (Mancini, 1967: 634), Francisco de Villaespesa (Mancini, 1967: 634), Luis Fernández Ardavín (Mancini, 1967: 634), Tomás Morales (Mancini, 1967: 634-635), Eduardo Marquina (Mancini, 1967: 635-636), Manuel

[566] Postura que se contradice con la adoptada en una obra anterior, *Figure del teatro spagnolo contemporaneo*, en la que Mancini (1950) traza un recorrido histórico por los principales autores de inicios de siglo –Unamuno, Lorca, los Álvarez Quintero–.

Machado (Mancini, 1967: 636-637), Valle Inclán[567] (Mancini, 1967: 637-640) y Gabriel Miró (Mancini, 1967: 641-642).

Los dos últimos apartados se dedican a sendas generaciones. La primera de ellas es la generación de 98 (Mancini, 1967: 643-661). Tras diferenciar este grupo del modernista[568], el autor dedica una serie de apartados, de extensión variable, a sus integrantes: Ángel Ganivet (Mancini, 1967: 644), Azorín (Mancini, 1967: 644-647), Pío Baroja (Mancini, 1967: 647-650), Antonio Machado (Mancini, 1967: 650-654), Miguel de Unamuno (Mancini, 1967: 654-659), Ramiro de Maeztu (Mancini, 1967: 659) y Ortega y Gasset[569] (Mancini, 1967: 659-661). De esta generación pasa a la que llama «del 1925»[570] (Mancini, 1967: 663-682), en cuyo apartado comenta la obra de Eugenio d'Ors (Mancini, 1967: 663-664), Ramón Gómez de la Serna (Mancini, 1967: 664-665) y Ramón Pérez de Ayala (Mancini, 1967: 666-667) antes de pasar al repertorio de autores que tradicionalmente son incardinados en la generación del 27: García Lorca (Mancini, 1967: 667-670), Alberti (Mancini, 1967: 670-673), Pedro Salinas (Mancini, 1967: 675-677), Gerardo Diego (Mancini, 1967: 677-678), Jorge Guillén (Mancini, 1967: 678-680) y Vicente Aleixandre (Mancini, 1967: 680-682). En esta lista de autores se incluye, asimismo, a Juan Ramón Jiménez (Mancini, 1967: 673-675).

La de Mancini es, probablemente, la más ambiciosa historia de la literatura española escrita en Italia hasta la década de los 70. Este repaso superficial por su estructuración y el catálogo de autores que propone es solo un primer acercamiento a una obra que sintetiza de manera efectiva la literatura crítica sobre cada uno de los apartados en los que se divide. Las bibliografías a pie de página con que se inician apartados o epígrafes dedicados a movimientos o autores concretos incluyen ediciones de obras,

[567] «La sua posizione letteraria oscillante tra Modernismo e *Generación del '98* […] riflette più ampiamente i motivi della sua epoca attraverso una elaborazione assolutamente personale» (Mancini, 1967: 637).

[568] «La loro differenziazione dai modernisti si fonda innanzi tutto su un fatto di qualità, poi sulla tendenza a una maggiore intimità e a una più intensa e semplice modalità espressiva che si allontana dalle forme parnassiane e decadentiste some da quelle del realismo. La preoccupazione per le sorti della Spagna si accentua rispetto a quella che avevano alcuni realisti (come Galdós e Clarín) e tende a diventare un motivo dominante» (Mancini, 1967: 643).

[569] «Contemporaneo ai rappresentanti della *Generación del '98*, anche se ideologicamente alquanto diverso da essi» (Mancini, 1967: 659).

[570] «Il termine di *Generación del 1925* che suole impiegarsi soprattutto per un determinato gruppo di poeti, può estendersi (se, come al solito, lo si accetta con un carattere di approssimativa designazione) anche alle altre manifestazioni letterarie che in certo modo riflettono la stessa ansia di rinnovamento» (Mancini, 1967: 663).

traducciones, monografías o estudios generales[571]. En este sentido, el propósito didáctico, que tiene como receptor al alumnado universitario, que Mancini se marca como objetivo al principio del texto se cumple con creces, pues el autor consigue construir un discurso que contiene un resumen de las principales ideas críticas y que remite a obras especializadas para mayor profundización. Los apartados introductorios, los *cenni introduttivi*¸ se convierten en resúmenes de cada capítulo con las que s No obstante todo esto, la obra presenta algunas características que merecen una crítica. Por un lado, Mancini recupera el canon mixto y vuelve a dedicar apartados enteros a obras que, de un tiempo a esa parte –esto es, en las historias de Sanvisenti y Ferrarin (1945) y Gallo (1952)–, se habían ido orillando o, directamente, excluyendo del repertorio. Esto, que no es negativo *per se*, es una muestra de una postura conservadora que pasa, asimismo, por el seguimiento de historias previas como la de Hurtado y González Palencia (1921) y que denota una posición aún positivista que se hace ver, sobre todo, en los últimos capítulos de la *Storia*. La excesiva compartimentación en algunos momentos, así como la ruptura del orden cronológico o la disposición por géneros, hace que el discurso de Mancini no llegue a presentarse como una visión de conjunto como la que contemporáneamente publica Samonà.

5.2.7. *Histoire littéraire de l'Espagne* (1966), de Jean Descola

La *Histoire littéraire de l'Espagne* de Jean Descola es una obra interesante en parte porque su autor no es un especialista en literatura española, sino un historiador. La inmensa mayoría de la obra de Descola tiene como objeto la historia de España. Su trabajo más conocido es, de hecho, su *Histoire d'Espagne* (Descola, 1959), que tuvo varias reediciones. En el plano literario, más allá de este manual, el hispanista mostró interés por la mística de san Juan, a la que dedicó al menos una monografía (Descola, 1952).

El interés de la obra de Descola reside, por tanto, en su inusual punto de partida. Descola se lanza al estudio de la historia literaria española desde su posición como historiador. En este sentido, la obra prima el contenido puramente histórico, se proyecta como una aproximación culturalista a la historia de la literatura e incurre en algunas costumbres –el biograficismo, por ejemplo– hasta cierto punto ajenas a las costumbres historiográficas del momento. En el prólogo, «Confidence en manière de prologue»

[571] En algunos casos, estas bibliografías superan la veintena de entradas por autor.

(Descola, 1966: 9-13), el autor señala que su intención no es la de hacer una obra erudita. En sus palabras:

> La littérature espagnole a fait l'objet de nombreux traités, tous excellents, certains remarquables. J'y ai moi-même puisé largement. Aussi mon livre ne prétend-il pas les remplacer […]. Synthèse de mes lectures, fruit de mes méditations, il vise moins à instruire qu'à initier. Nombreuses sont les citations, choisies tantôt parmi les textes célèbres, tantôt tirées d'ouvrages moins connus (Descola, 1966: 11).

De esta manera, el autor reconoce su dependencia respecto de la tradición historiográfica, que se demuestra por el seguidismo y la referencia continúa a ciertas obras, como se explicita en el apartado de notas (Descola, 1966: 359-374). De entre todas ellas, cabe señalar que la obra que parece guiar el discurso del hispanista es la *Histoire illustrée* de Larrieu y Thomas (1952), y, por tanto, la de Hurtado y González Palencia (1921).

En cuanto a la estructura de la obra, Descola señala que:

> Souhaitant familiariser mon lecteur aussi bien avec les lettres espagnoles qu'avec leurs auteurs et le temps qu'il vivaient, j'ai opté pour les divisions historiques. C'est en effet l'histoire littéraire de l'Espagne et son insertion dans l'événement politique –d'où la présence constante du fil chronologique dans la trame des livres– que j'ai voulu conter. Du début jusqu'à la fin, le récitatif historique accompagnera en sourdine le plain-chant des œuvres. Il en a été ainsi dans la réalité: l'Espagne littéraire fait corps avec l'Espagne historique. Dans cette perspective, j'ai divisé mon ouvrage en neuf parties, correspondant d'ailleurs aux grandes mutations littéraires. Pour incarner chacune de ces neuf périodes, j'ai choisi un personnage central –écrivain ou héros inventé– autour de qui s'ordonne un mouvement spirituel ou une influence dynamique (Descola, 1966: 12).

La obra se divide, pues, en nueve capítulos cuyos títulos siguen una misma fórmula: un nombre propio, esos *mouvement spirituel* o *influence dynamique* que Descola menciona en su introducción, y un periodo delimitado por dos acontecimientos históricos. La lista de capítulos es la siguiente: «Sénèque ou le don latin. (Des colonies grecques à l'invasion arabe, VIIe siècle avant Jésus-Christ - 771)» (Descola, 1966: 15-30), «Le Cid ou l'exemple épique. (Du roi Pélage à Alphonse XI, 718-1350)» (Descola, 1966: 31-51), «Amadis de Gaule ou le mythe courtois. (De Pierre le Cruel à la prise de Grenade, 1350-1492)» (Descola, 1966: 52-69), «Jean de la Croix ou la victoire su Dieu. (De l'avènement de Philippe Ier le Beau à la mort de Philippe II, 1504-1598)» (Descola, 1966: 70-107), «Don Quichotte ou la victoire sur l'homme. (De l'avènement de Philippe III à la mort de Charles II, 1598-1700)» (Descola, 1966: 108-158), «D'Espronceda à Pardo Bazán ou l'éclair romantique et l'aurore naturaliste. (De l'avènement de Ferdinand VII au traité de

Paris, 1808-1898)» (Descola, 1966: 159-178), «Miguel de Unamuno ou la lucidité passionnée. (De la majorité d'Alphonse XIII à la dictature de Primo de Rivera, 1902-1923)» (Descola, 1966: 233-289), y «García Lorca ou la jeunesse retrouvée. (À partir de la dictature de Primo de Rivera, 1923-1965)» (Descola, 1966: 290-338).

El primero de estos capítulos (Descola, 1966: 15-30) es el menos interesante a nivel histórico-literario, pues en él Descola se centra en un periodo histórico en el que no existe producción literaria en lengua castellana. Se trata, más bien, de una sección puramente histórica, en la que se comentan hechos como la instalación de colonias griegas y fenicias en la península o las guerras púnicas (Descola, 1966: 15-18). A partir del segundo apartado, se hace mención a la producción de algunos autores latinos de origen hispano –sobre todo, la de Séneca[572] (Descola, 1966: 21-25), pero también la de Orosio o Prudencio (Descola, 1966: 25-27)–, o bien de escritores de la época visigoda como Isidoro de Sevilla (Descola, 1966:28-30). El repaso por la obra de estos autores, en cualquier caso, queda en un segundo plano, acompasándose a la explicación histórica de un lapso temporal amplio que tendrá final con la conquista árabe.

La historia de la literatura española en sí se hace esperar, por tanto, hasta el segundo capítulo (Descola, 1966: 31-51), que cubre el periodo que va de 718 a 1350. Tras unas primeras páginas en las que Descola (1966: 32-38) da cuenta de la conquista de la península y comenta la producción literaria de autores judíos y musulmanes de la península –Abraham ben Ezra, Maimónides, Averroes, Aben Hayán, Benarabi, entre otros muchos (Descola, 1966: 32-38)–, el autor dedica un apartado al *Cid* (Descola, 1966: 38-40), la gran epopeya nacional cuyo protagonista se convierte en «l'exemple épique de l'Espagne» (Descola, 1966: 39). Descola da un resumen de su argumento, comenta su estilo y la considera representante de una de las dos tendencias mayoritarias de la literatura española medieval, lo que él llama «le réalisme populaire» (Descola, 1966: 38). Además del *Cid*, el autor incluye como manifestación de la épica medieval la *Gesta de los infantes de Lara* (Descola, 1966: 40-41).

Tras estas dos obras, Descola (1966: 41-42) dedica un breve espacio al mester de juglaría, en el que únicamente señala el papel de los juglares a la hora de difundir la

[572] «Éducateur de l'humanité, Sénèque est plus particulièrement celui du peuple espagnol. D'où la place qu'il occupe dans le présent ouvrage. Ce n'est pas le fait que ce Latin soit né à Cordoue qui importe, mais que le sénéquisme se soi perpétué dans les lettres espagnoles. Mieux encore, à en croire Ángel Ganivet, dans sa préface à l'*Idearium espagnol*, datée d'Helsingfors en octubre 1896, la philosophie de Sénèque a inspiré l'éthique espagnole» (Descola, 1966: 23).

literatura del momento y traza una distinción entre ellos y los trovadores –autores de sus propias obras, cultos, etc.–. De ahí pasa al mester de clerecía (Descola, 1966: 42-44), que encarna la otra gran tendencia de la literatura medieval, a saber, «l'esprit religieux» (Descola, 1966: 38). Opuesto al de juglaría, el mester de clerecía tendrá como acontecimientos fundamentales la obra de Berceo (Descola, 1966: 42-43), el *Libro de Alexandre* (Descola, 1966: 43) y el de *Apolonio* (Descola, 1966: 43-44).

El apartado dedicado a Alfonso X (Descola, 1966: 44-46) permite al hispanista retomar el hilo de su explicación histórica. En lugar de comentar su producción literaria, Descola la inserta en el contexto histórico y comenta lo que supone su corpus jurídico en la Castilla del momento. En cuanto a su obra, Descola literaria (1966: 44) la resume señalando que «il compose des vers en l'honneur de la Vierge et fait traduire en castillan les Livres saints, ainsi que le Coran el Talmud»; y, a propósito de su estilo, «lorsque Alphonse ne cède pas au pédantisme, il tient un langage d'une étonnante humanité» (Descola, 1966: 45). El amor por su patria de un monarca frustrado en sus intentos imperiales será un elemento central en su *Crónica general*.

El capítulo contiene aún dos apartados más. En el primero de estos, el autor se encarga de «deux romanciers moralistes» (Descola, 1966: 46-49), a saber, Juan Manuel (Descola, 1966: 46) y Juan Ruiz (Descola, 1966: 47-49). Descola recorre de manera superficial la producción de ambos: del primero, solo menciona el *Conde Lucanor*, cuyas estructura y fuentes comenta antes de resumir el cuento onceno. Algo más extenso, el espacio dedicado al arcipreste incluye comentarios sobre sus fuentes y alaba la originalidad del autor, que se fundamente, en opinión de Descola (1966: 47), «dans l'alternance de l'ascétisme et la sensualité». El *Libro de buen amor* en tanto que «poème satirique et roman autobiographique, annonce le genre picaresque» (Descola, 1966: 47). El último apartado está dedicado a Ramon Llull (Descola, 1966: 49-51), al que se coloca como receptor de la tradición árabe y antecedente de la mística de san Juan. El autor cierra este segundo capítulo apuntando la importancia de la literatura medieval y, en especial, del *Cid* en la construcción de la identidad española:

> Que la première œuvre connue de la littérature espagnole soit le *Cantar del Cid*, quoi de plus significatif? Voilà déjà posés les caractère essentiels de l'Espagnol: individualisme, sens de l'honneur, alternance de l'idéalisme et du sens pratique. Voilà aussi qui ouvre le rideau sur l'épopée espagnole. Après que Rome ait donné le verbe à l'Espagne, elle reçoit du Cid l'exemple épique. Il modèlera son destin (Descola, 1966: 51)

El tercer capítulo de la obra, que tiene como elemento central a Amadís, cubre el periodo que va de 1350 a 1492 (Descola, 1966: 52-69). Se trata, en realidad, de un apartado bastante breve en el que el autor repara en tres hitos fundamentales. El primero de ellos es el Romancero (Descola, 1966: 53-57), «à la fois un genre littéraire et un style» (Descola, 1966: 53). De carácter popular, el romance es «un style nouveau, caractérisé para la brièveté énergique d'un vers de sept à neuf syllabes accentué sur la septième dont les impairs sont libres et les pairs suivante une assonance donnée» (Descola, 1966: 53). El hispanista señala el interés por el romancero de autores como Byron, Hugo o Leconte de Lisle, y reúne algunos de los romances más conocidos –*Romance del rey don Rodrigo*, *Romance de los Infantes de Lara* o los del ciclo del Cid–, de los que incluye fragmentos. El segundo acontecimiento literario son los cancioneros (Descola, 1966: 57-61), suma de la lírica culta de la época. Tras mencionar las principales colecciones –el *Cancionero de Baena* (Descola, 1966: 57-58) y el *de Stúñiga* (Descola, 1966: 58), el autor pasa a comentar la producción lírica del periodo. Comienza con la de Juan de Mena (Descola, 1966: 58), del que se limita a decir que es un buen imitador de Dante y, por tanto, «il n'est pas original, mais enrichit le castillan». A Jorge Manrique (Descola, 1966: 58-59) le dedica algo más de espacio, en parte porque incluye fragmentos de sus *Coplas* y lo compara con Villon. Tras un breve comentario de las obras de Enrique de Villena (Descola, 1966: 59-60), el autor se centra en las del marqués de Santillana (Descola, 1966: 60-61), introductor en España de modelos poéticos italianos.

Por último, Descola (1966: 61-67) dedica un amplio apartado a la novela de caballerías, aunque a lo largo de este trata temas –sobre todo, históricos– que van más allá de este género. El hispanista vincula este tipo de novelas con la influencia italiana[573] sobre la literatura española durante el siglo XV (Descola, 1966: 62). La obra principal será el *Amadís* (Descola, 1966: 62-66), aunque el autor menciona y comenta otras obras como el *Tirant lo Blanch* (Descola, 1966: 63). El apartado incluye fragmentos de la obra y noticias acerca de su éxito dentro y fuera de la península. A final del capítulo, en una sección que sirve como conclusión, Descola (1966: 68) considera que Amadís es el personaje que toma el relevo del Cid en el centro del imaginario español.

[573] «Faut-il voir dans l'inspiration italienne l'origine du mythe courtois espagnol? Il est de fait que l'introduction en Espagne de la naissance de la littérature italienne coïncide avec la naissance du mythe de l'amour à la fois malheureux et protecteur, en d'autres termes l'amour éthéré du paladin pour sa dame. C'est là le sujet essentiel des romans de chevalerie qui prolongent la poésie épique française et se rattachent historiquement soit au cycle carolingien, soit au cycle breton» (Descola, 1966: 62).

El cuarto capítulo (Descola, 1966: 70-107) debería englobar la literatura del 1504 al 1598, aunque, en realidad, trasciende estos límites cronológicos en alguna ocasión. El apartado comienza con el habitual resumen histórico (Descola, 1966: 70-71), seguido, en esta ocasión, de un apartado llamado «L'université, mère du siècle d'or» (Descola, 1966: 71-72) en el que el hispanista trata la difusión de ideas clasicistas en las universidades españolas de la mano de Alonso de Cartagena, Antonio Nebrija o Alfonso Martínez de Toledo, entre otros. Este apartado tiene continuidad en el siguiente, «Les grands clercs» (Descola, 1966: 72-76), en el que el francés incluye a Luis Vives, Francisco Suárez y Francisco de Vitoria; y también en el tercero, con el transparente título de «Ombre et lumière d'Érasme en Espagne» (Descola, 1966: 76-80), en el que se desarrollas las ideas de Bataillon acerca del erasmismo español y de autores como Arias Montano. Estos tres primeros apartados del cuarto capítulo proceden íntegramente de la *Histoire d'Espagne* del autor, como él mismo señala en una nota al final de la obra (Descola, 1966: 371).

Con el cuarto apartado comienza un ciclo dedicado a la lírica del XVI. En esta sección (Descola, 1966: 80-83), el autor comenta, de forma bastante precipitada, la participación de Boscán y Garcilaso en la incorporación de los modelos líricos italianos (Descola, 1966: 80), la producción de ambos autores (Descola, 1966: 80-82) y la de Diego Hurtado de Mendoza (Descola, 1966: 82-83), quien se suma a la nueva moda. El siguiente apartado (Descola, 1966: 83-85) es algo confuso desde su título, «La réaction nationale: l'école de Salamanque et de Seville», pues en este se equiparan como reacción a la poesía italianizante[574] la producción de Castillejo, la escuela de Salamanca y la de Sevilla. Del primero, se destacará su deseo de defender la poesía española popular (Descola, 1966: 83). En cuanto a la escuela de Salamanca, solo se comenta la producción de fray Luis (Descola, 1966: 83-84), de la que el autor tiene muy buena opinión. De igual manera, el único autor estudiado de la escuela de Sevilla será Herrera (Descola, 1966: 85), aunque a este se le dedica bastante menos atención. El último apartado sobre lírica se encarga de la producción de Góngora (Descola, 1966: 86-89), aunque una parte considerable de su obra quedaría fuera de los límites temporales del capítulo. La poesía de Góngora «se singularise par la complication, l'obscurité volontaire, la recherche de rythmes originaux et d'images brillantes. Sa poésie se voit et s'entend, toile et partition à la fois» (Descola, 1966: 86). Descola comenta las dos etapas de la producción gongorina, que le hacen

[574] «Le traditionalisme est également représenté par deux école dont l'une, dite de Salamanque, s'énorgueillit de compter parmi eux le poète Luis de León» (Descola, 1966: 83).

recibir los títulos de «ange de lumière» y «ange des ténèbres» (Descola, 1966: 86); da una definición de gongorismo y señala cuáles son sus fuentes[575]; y se hace eco de los muchos ataques que la producción del cordobés recibió por parte de sus coetáneos.

La obra sigue con un apartado con el curioso título de «À la conquête de Dieu» (Descola, 1966: 89-99) en el que el autor comenta la manifestación literaria de la nueva religiosidad surgida tras el concilio de Trento y la Contrarreforma. Tras una descripción de lo que entiende por misticismo[576], Descola aborda la producción de los tres autores principales: santa Teresa (Descola, 1966: 91-95), Luis de Granada (Descola, 1966: 95-96) y san Juan (Descola, 1966: 96-99), el epítome del capítulo. El amor místico –«Seul les mystiques savent aimer, car à travers la création ils pressentent et découvrent le Créateur» (Descola, 1966: 99)– es garante de esta conquista religiosa, de una vía para expresar la comunión divina. Esta conquista se ve secundada por «La conquête du monde» (Descola, 1966: 99-107), esto es, por el "descubrimiento" de América, el comienzo de la época colonial y el surgimiento de una literatura que tiene por tema la conquista o la vida del territorio americano. Entre los autores que cultivan este tema, Descola (1966: 101-106) coloca a López de Gómara, Díaz del Castillo, Solís y Rivadeneyra, Fernández de Oviedo o Bartolomé de las Casas, entre otros.

El quinto capítulo, en el que Descola (1966: 108-158) toma como fronteras cronológicas 1598 y 1700, comienza con un apartado que se retrotrae a finales del siglo XV con la *Celestina* (Descola, 1966: 109-110). El autor coloca esta obra como el primer eslabón de una cadena que va de la tragicomedia de Calixto y Melibea hasta el *Quijote*[577].

---

[575] «Certains font de Góngora le cráteur du cultisme. Il aurait subi l'influence de Marini. Pour d'autres, il serait un disciple d'Herrera et de Garcilaso de la Vega, essentiellement préoccupés de la forme. Il semble qu'à l'origine du gongorisme il y ait eu surtout le désir de retremper le castillan aux sources romaines et de le régénérer en y introduisant des tours syntaxiques purement latins» (Descola, 1966: 88).

[576] «Mais avant d'aborder Thérèse d'Avila, Jean de la Croix et Luis de Grenade, posons-nous la question préalable essentielle : qu'est donc le mysticisme ? Qu'exprime le mot de mystique ? Pour les médecins, un mystique est un malade dont les troubles ont une teinte religieuse. Pour les littérateurs, un mystique est un idéaliste passionné, incapable d'expliquer clairement les raisons de son idéal. Pour les philosophes, les mystiques sont tous les ascètes chrétiens, bouddhistes ou musulmans lorsqu'ils manifestent un vif sentiment religieux et le désir de s'unir à Dieu. Pour les catholiques, le mystique est un passionné de la foi et le mysticisme une doctrine, d'abord, puis une expérience personnelle qui puise ses matériaux dans cette doctrine même et dans la vie. Les moyens de cette expérience ? Passer par les trois degrés de l'état mystique. La voie purgative tend à la suppression des états extérieurs et à la purgation des émotions et des sentiments. Il faut se dépouiller totalement de tout ce qui nous attache à la vie de la terre, faire le vide en soi, tuer la volonté propre et l'imagination. La voie illuminative est resserrée et vous rapproche du but de l'expérience qui est non seulement de contempler Dieu mais de s'unir et de s'identifier à lui, en passant par la voie unitive» (Descola 1966 : 90-91).

[577] «La Célestine annonce Lazarillo, lequel précède Sancho Pança. Ils se succèdent, tous les trois, exactement à cinquante ans de distance: 1500-1550-1600» (Descola, 1966: 109).

El autor proporciona un resumen del argumento de la obra y se para a comentar la hondura del personaje de Celestina. A continuación, pasa a tratar la literatura picaresca en un apartado al que le da el título de «Lazarillo de Tormes et sa postérité» (Descola, 1966: 110-114). El protagonista del *Lazarillo*, obra anónima atribuida a Diego Hurtado de Mendoza, es el primer pícaro de la literatura española, y trae consigo una revitalización del realismo tras la pérdida de vigor de la novela de caballerías y el auge de «les "sous-produits" d'Amadis de Gaule, pastoral […] avec la *Diana* de Montemayor, mauresque avec la touchante histoire de la *Belle Jarifa*, picaresque avec *Lazarillo*» (Descola, 1966: 111). Las obras picarescas que le siguen –*Guzmán de* Alfarache, *La pícara Justina* y el *Marcos de Obregón* (Descola, 1966: 113-114)– tienen un mayor contenido moralizante, en detrimento del realismo de la novela precursora. El género se mantiene vigente al menos hasta 1626, con la publicación del *Buscón* de Quevedo. El recorrido por las formas narrativas desemboca en el *Quijote* cervantino (Descola, 1966: 114-123). En un amplio apartado, el autor recoge una nota biográfica de Cervantes (Descola, 1966: 114-117) y pasa a analizar su obra mayor (Descola, 1966: 117-123), de cuyo argumento da un resumen antes de analizar la construcción de los personajes, el propósito[578] y el éxito de la obra.

La obra continúa con lo que el mismo autor llama «Une halte au carrefour de l'histoire et des lettres» (Descola, 1966: 124-129) que tiene dos protagonistas: Francisco de Quevedo y el conde-duque de Olivares. El primer apartado tiene un contenido más puramente histórico, y trata la sucesión entre Felipe III y Felipe IV y el papel político del conde-duque. En cambio, el quinto apartado del capítulo, «L'heure de tous» (Descola, 1966: 129-137), lleva estas cuestiones políticas al plano de la literatura y trata la producción literaria de dos autores que destacan en el plano de las ideas. El primero de ellos, y aquel al que se presta más atención, es Quevedo (Descola, 1966: 129-135), quien comparte con Gracián (Descola, 1966: 133-137) la paternidad del conceptismo, «c'est-à-dire l'art s'enfile les images et les idées les unes à la suite des autres, comme un brillant collier de perles» (Descola, 1966: 133). La obra primará la producción no ficcional de ambos autores, pero analizará también la lírica de Quevedo o sus *Sueños*.

El resto de los apartados del capítulo tienen por objeto. El primero de ellos (Descola, 1966: 138-142) es una historia resumida del teatro español, pues es un género

[578] «L'histoire d'un fou qui recouvre son bon sens aux portes de la mort? Une satire littéraire? Le roman d'un échec? À la vérité, le propos initial n'est qu'un prétexte. À travers *Don Quichotte*, Cervantes dépeint l'humanité du XVIe siècle espagnol» (Descola, 1966: 121).

al que no se ha atendido hasta este momento. De esta manera, Descola se retrotrae al periodo medieval y las representaciones de carácter religioso, como el *Auto de los Reyes Magos*. Tras mencionar a Juan del Encina, señala que «c'ést à la fin du XVIe siècle que naît la *comedia*» (Descola, 1966: 138), y que su primer autor es Lope de Rueda. El repaso por los autores teatrales previos a Lope incluye a Torres Naharro y Gil Vicente (Descola, 1966: 140). Ya dentro del periodo áureo, Descola (1966: 139-140) menciona el teatro cervantino, y el de Guillén de Castro (Descola, 1966: 140), que actualiza el ciclo del Cid. El apartado incluye, asimismo, un amplio fragmento extraído de la historia de Larrieu y Thomas (1952: 149) en el que se describen las condiciones materiales del teatro del XVII –espacios escénicos, escenografía, etc– y la clasificación de las piezas y compañías teatrales de Villandrando –bululú, ñaque, etc.–. A este primer apartado panorámico, le siguen cuatro que, con títulos directamente extraídos de piezas teatrales o relacionados con ellas, tratan la producción de sendos autores. El primero de ellos, «Peribáñez et le commandeur d'Ocaña» (Descola, 1966: 142-146), analiza, someramente, la producción de Lope. En segundo lugar, se estudia la obra de Tirso bajo el título de «Le séducteur de Séville» (Descola, 1966: 146-152). De ahí, pasa a «La vérité soupçonnée» (Descola, 1966: 152-154) y Juan Ruiz de Alarcón. Y, por último, se cierra el ciclo con «La vie est un songe» (Descola, 1966: 154-157) y el estudio de la obra de Calderón. Se trata de apartados precipitados, muy superficiales, que recogen algunas ideas acerca de la producción de los autores y dan resúmenes de las obras que les dan nombre. Para cerrar el capítulo, el autor justifica la elección del subtítulo –«la victoire sur l'homme»– señalando que:

> La poésie, la prose, le théâtre du Siècle d'or sont une littérature de l'homme. Libéré du Moyen Age, initié par la Renaissance, l'homme d'Espagne a pris conscience de ce qu'il est. Et, tel qu'il est, il agit. C'est lui, cet homme ressuscité, qui s'exprime à travers l'incroyable liberté de langage de Quevedo ou la sincérité alternée du duo don Quichotte-Sancho Pança (Descola, 1966: 158).

El breve capítulo dedicado al siglo XVIII (Descola, 1966: 159-178) recoge ya en su título, «Moratin le Jeune ou le sourire français», la que será una de las características fundamentales de la literatura de este periodo: la influencia francesa. En el primer apartado se caracteriza la centuria como «un siècle "francisé"» (Descola, 1966: 160-162) durante el que los mayores cambios a nivel institucional y estético son todos debidos a la influencia del país vecino. Se trata de un primer apartado introductorio que da paso a uno dedicado únicamente a un autor, Jovellanos (Descola, 1966: 162-164), cuya figura se

considera la más representativa del siglo XVIII. El rápido comentario de su obra, más orientado al papel histórico del autor que a la textualidad de esta, da paso a otro apartado de autor, en esta ocasión dedicado a Benito Jerónimo Feijoo (Descola, 1966: 164-166), considerado un «rationaliste catholique […] introducteur en Espagne des nouveautés de la culture européenne, défenseur de la vérité scientifique, styliste clair et précis» (Descola, 1966: 166).

A estos dos apartados le sigue uno misceláneo (Descola, 1966: 166-171) en el que se incluye a una gran cantidad de autores. Entre ellos, se encuentran Luzán, Pitillas, Sarmiento, Isla (Descola, 1966: 166-167), Iriarte, Samaniego, Meléndez Valdés y Cadalso (Descola, 1966: 170-171). El ritmo del apartado es precipitado, y el autor se limita a dar el título de las obras más importantes y a comentar algunos aspectos de estas. El capítulo se cierra con un apartado dedicado al teatro (Descola, 1966: 171-174), en el que se aborda la producción de Nicolás Fernández de Moratín, Leandro Fernández de Moratín y Ramón de la Cruz. Como ocurría en el apartado anterior, el repaso por la producción de estos autores es bastante superficial. El capítulo se cierra con un apartado dedicado a Goya (Descola, 1966: 174-176) y un texto a modo de conclusión en el que se reivindica el progreso de la literatura española durante este siglo:

> Siècle décadent? Oui, peut-être, sur le plan de l'esthétique et de l'originalité. Mais aussi siècle révolutionnaire, car il est celui où l'Espagne s'ouvre, en même temps qu'à la spiritualité française, aux grands courants de la pensée européenne. Bacon et Locke, Alfieri et Goldoni, pénètrent en Espagne, tandis que l'*Aufklaerung* allemand fait pendant à l'*Encyclopédie* française. Salubre XVIIIe siècle que modelèrent l'esprit critique de Feijóo, l'honnêteté intellectuelle de Jovellanos et le sourire de Moratin (Descola, 1966: 178).

Ya en el «sombre siècle XIX, celui où l'Espagne connaîtra l'invasion, les combats pour l'indépendance, le despotisme d'un mauvais rois, l'épuisante et vaine guerre carliste, les luttes dynastiques… […] le siècle de la déception» (Descola, 1966: 179), el autor hacer una división inicial de la centuria en dos mitades simétricas: el periodo romántico y el realista-naturalista. El primer apartado (Descola, 1966: 180-185) es un repaso por la convulsa historia de la primera mitad del siglo que concluye señalando el exilio por motivos políticos de una gran cantidad de autores –Martínez de la Rosa, Larra, el duque de Rivas, Espronceda–. A su vuelta, estos traerán consigo ideas y corrientes estéticas de los países que los acogieron, de tal manera que «sans le vouloir, et indirectement, Napoléon et Ferdinand VII auront acclimaté le romantisme en Espagne» (Descola, 1966: 185). Martínez de la Rosa será considerado el precursor del movimiento. Los siguientes

apartados estarán dedicados a los principales autores del romanticismo español, a saber, el duque de Rivas (Descola, 1966: 185-187), Espronceda (Descola, 1966: 187-190) y Zorrilla (Descola, 1966: 190-193). Como ocurría con los apartados dedicados a los dramaturgos del XVII o los que se ocupaban de Jovellanos y Feijoo, se trata de epígrafes de ritmo precipitado que se limitan a dar el nombre y el argumento de las principales obras de cada autor, sin ofrecer consideraciones generales sobre el periodo. En esta ocasión, se da la novedad de que a lo largo de estos apartados se menciona a otros autores, como puede ser Hartzenbusch, quienes, no obstante, quedan relegados a un segundo plano. Algo más de atención reciben los que podemos considerar los tres poetas menores que complementan la triada de Rivas, Espronceda y Zorrilla. Nos estamos refiriendo a Bécquer (Descola, 1966: 193-194), Núñez de Arce (Descola, 1966: 194-195) y Ramón de Campoamor (Descola, 1966: 196), quienes, a diferencia de los anteriores, comparten un solo apartado.

Con los siguientes apartados, Descola observa la progresiva tendencia hacia el realismo de la literatura española. En el apartado «Vers un théâtre actuel, réaliste et psychologique» (Descola, 1966: 196-199) aborda la obra de tres autores que describen este proceso de evolución estética. El primero de ellos es Manuel Bretón de los Herreros (Descola, 1966: 197), cuyas obras tienen lugar en ambientes burgueses. Los otros dos autores incluidos son Tamayo y Baus (Descola, 1966: 197-198) y Echegaray (Descola, 1966: 198-199). En el plano narrativo, se desarrolla una literatura que se basa en la caricatura, la sátira y el reflejo de las costumbres españolas (Descola, 1966: 199-202), y que tiene como autores principales al regionalista Fernández y González, a Estébanez Calderón y, sobre todo, a Larra. En «De la cotte de mailles à la redingote» (Descola, 1966: 202-204), el autor enuncia ya abiertamente este cambio:

> Ainsi, la seconde moitié du XIX e siècle est essentiellement caractérisée par le déclin progressif de l'idéalisme romantique et par la prédominance de l'esprit bourgeois sur l'imagination turbulente. Ce phénomène se répercute dans la littérature qui, désormais, situera ses actions, non plus dans les châteaux féodaux ou près des cités orientales, mais dans les salons urbain ou dans les bourgades provinciales. La nature sera non plus interprétée à la faveur d'un état d'âme, mais décrite avec exactitude. On s'intéressera moins aux cimetières et davantage aux fêtes de villages. À la cotte de mailles succéderont la redingote bourgeoise ou la blouse paysanne. La vie quotidienne et actuelles des gens passionnera plus que l'évocation des faits et gestes du passé. Enfin, l'humour profond du Siècle d'or, qu'on avait pu croire quelque peu tari, irriguera à nouveau la veine romanesque. Le réel efface et absorbe le rêve. C'est le réalisme (Descola, 1966: 203-204).

Será la novela el género en que mejor se observa el cambio de paradigma. Los precursores de la novela realista, a los que Descola dedica un primer apartado, serán Cecilia Böhl de Faber (Descola, 1966: 204-205) y Pedro Antonio de Alarcón (Descola, 1966: 205-207. Sin embargo, el apogeo se hará de esperar hasta la obra de Juan Valera (Descola, 1966: 207-210) y José María de Pereda (Descola, 1966: 210-211). El mayor autor será Pérez Galdós, al que el hispanista dedica un apartado propio (Descola, 1966: 211-215). El repaso por el género se completa con una sección dedicada a los autores naturalistas españoles. Tras una breve contextualización de la escuela, Descola aborda la producción de Emilia Pardo Bazán[579] (Descola, 1966: 215-217), Leopoldo Alas Clarín (Descola, 1966: 217-218), Palacio Valdés (Descola, 1966: 218-221) y Blasco Ibáñez (Descola, 1966: 221-225). La amplitud de estos apartados se debe a que, en la mayoría de ellos, se incluyen amplísimos fragmentos tomados de las obras de los autores. El capítulo se cierra con un apartado en el que Descola (1966: 225-232) recorre la producción no ficcional de Jaime Balmes (Descola, 1966: 226-228), Menéndez Pelayo (Descola, 1966: 228-230) y los krausistas –Sanz del Río y la Institución libre de Enseñanza– (Descola, 1966: 230-231).

Descola opta por dividir el siglo XX en dos capítulos. El primero de ellos se marca como límites los 1902 y 1923 (Descola, 1966: 233-289), aunque los excede en numerosas ocasiones. El capítulo se abre con un apartado, «Le soleil se couche sur l'Espagne» (Descola, 1966: 233-234), en el que, a través de ese juego de palabras, describe la situación histórico-política de España después de la pérdida de Cuba. Este acontecimiento es el que da lugar a la generación del 98, a cuya caracterización[580] dedica las siguientes páginas (Descola, 1966: 235-239). Tras estos epígrafes introductorios, nos volvemos a encontrar con una serie de apartados dedicados a autores: Miguel de Unamuno, «le hibou de Salamanque, l'aigle de l'Espagne» (Descola, 1966: 239-250); Azorín, «un tendre» (Descola, 1966: 250-251); Pío Baroja, «un bourru» (Descola, 1966: 251-254); Maeztu[581],

[579] «C'est une femme, Emilia Pardo Bazán, qui accueillera en Espagne le naturalisme français et s'en fera l'ardente avocate et la théoricienne» (Descola, 1966: 215).

[580] «Les hommes de 98, eux, ne sont pas des praticiens. Ils chercheront pourquoi l'Espagne "leur fait mal", formuleront des diagnostics, préconiseront un thérapeutique à long terme. Mais ces "malades de l'Espagne" poursuivront moins la guérison de leur mal que son exaltation. Une obscure et souterraine correspondance de ces apôtres laïcs avec les mystiques du XVIe les inclinera vers un certain dolorisme éclatant et funèbre. Ils transcenderont leur pessimisme qui, d'état d'âme, deviendra œuvre d'art» (Descola, 1966: 238). Y, «La grandeur a succombé, mais les valeurs spirituelles sont sauve. Elles n'ont peut-être jamais brillé d'un tel éclat, qui se prolongera jusqu'à la moitié du XXe siècle» (Descola, 1966: 239).

[581] A nivel de estructura de la obra, estos tres autores comparten un solo apartado, como ocurría con Bécquer, Núñez de Arce y Campoamor.

«un témoin» (Descola, 1966: 254); y Antonio Machado, «témoin passionné» (Descola, 1966: 255-259). Aunque asimétricos, estos apartados comparten una marcada tendencia al biograficismo, por la que las obras se usan como pretexto para tratar circunstancias vitales, o sociohistóricas, de los autores. El caso de Unamuno es el más claro: su trayectoria se sigue más allá de los límites cronológicos marcados al inicio del capítulo, y sirve al autor para desarrolla su narración sobre la Guerra Civil.

El apartado que se recoge la producción académica de Menéndez Pidal, «professeur d'épopée» (Descola, 1966: 259-260), sirve como punto de inflexión en el capítulo. Tras este, Descola (1966: 260-264) introduce el modernismo[582], lo pone en relación con la generación del 98 –«Cette théorie de "l'art pour l'art" […] est issue pourtant du même désespoir» (Descola, 1966: 260)–, se señala su influencia en autores como los hermanos Machado y Valle Inclán y se centra en su mayor representante, Rubén Darío (Descola, 1966: 261-264). Con el apartado dedicado a Valle, «"Don Juan laid, catholique et sentimental"» (Descola, 1966: 264-266), se vuelve al modelo de apartado de los autores del 98. Su obra teatral enlaza con el objeto del siguiente epígrafe, esto es, teatro «rénouvelé» de Jacinto Benavente (Descola, 1966: 266-267), los Álvarez Quintero (Descola, 1966: 267) y Arniches (Descola, 1966: 267-268). Descola (1966: 268) señala que la «légèreté, facilité, sentimentalité» serán las características centrales «de ce théâtre en prose de la période moderniste, si l'on excepte certaines pièces de Benavente où parfois retentissent les accents d'un satiriste authentique».

Descola (1966: 268) sostiene que «succédant à la première génération du XXe siècle –celle des "hommes de 98" et des poètes modernistes–, une seconde génération se lève dix ans après, à la veille de la guerre de 1914». Esta generación está compuesta íntegramente por pensadores, por ensayistas. El apartado se detiene en la obra de tres de ellos: Ortega y Gasset (Descola, 1966: 268-271), Eugenio d'Ors (Descola, 1966: 271-272) y Gregorio Marañón (Descola, 1966: 272-274). La Revolución Rusa de 1917 supone un nuevo «halte à la croisée des chemins» (Descola, 1966: 274-277) en tanto que supone un acicate para el socialismo de los distintos países europeos. En la literatura española, su principal consecuencia es el surgimiento de la novela social (Descola, 1966: 277-280),

[582] «C'est une vigoureuse contre le réalisme et l'académisme compassé où la poésie espagnole s'étiolait. Face au ton bourgeois de la seconde moitié du XIXe siècle et par opposition aux sujets prosaïques, vulgaires et ternes, le modernisme propose une poésie aristocratique et des thèmes nouveaux […]. On élude le temps présent pour plonger dans les splendeurs mélancoliques du passé. La légende reprend vie. C'est l'art pour l'art» (Descola, 1966: 260).

que tendrá en *El metal de los muertos*, de Concha Espina, su mayor exponente (Descola, 1966: 277-280). Dejando atrás esta tendencia cultivada por Espina y Ricardo León, el autor de la *Histoire* aborda la producción de tres autores que no pertenecen a la generación del 98 y que son, generalmente, considerados como antirrealistas: Pérez de Ayala (Descola, 1966: 280-281), Gabriel Miró (Descola, 1966: 282-283) y Ramón Gómez de la Serna (Descola, 1966: 283-285). El capítulo se cierra con un apartado dedicado a Juan Ramón Jiménez (Descola, 1966:285-289), que ubica en la segunda generación del siglo XX, «à la limite du modernisme finissant et au seuil de la poétique nouvelle, encore informulée» (Descola, 1966: 285). De él, dirá que «ouvre les portes d'un monde poétique nouveau» (Descola, 1966: 285), y que influirá a los autores del siguiente periodo.

Por último, el noveno capítulo de la obra, «García Lorca ou la jeunesse retrouvée» (Descola, 1966: 290-333), trata la literatura última, desde 1923 hasta 1965. El primer apartado se ocupa de la «génération de la dictature»[583] (Descola, 1966: 291-282), esto es, los poetas ultraístas y creacionistas de principios de siglo. Entre los primeros, coloca a autores como Francisco Vighi, Ciria y Escalante o Guillermo de Torre. En palabras de Descola (1966: 291), «l'ultraïsme sera bref –de 1919 à 1923. Il fera, sur la poésie, l'effet d'un révulsif violent mais salutaire». El principal representante del creacionismo, por su parte, será Gerardo Diego (Descola, 1966: 291-292). El titubeo a la hora de utilizar la denominación de «generación del 27» desaparece en el siguiente apartado (Descola, 1966: 293-304), en el que Descola catalogará al grupo de constelación cuya estrella mayor será Federico García Lorca. La práctica totalidad del apartado está dedicado a su obra y su vida (Descola, 1966: 293-301). Como ocurría con Unamuno, además del repaso por su producción se puede observar un uso interesado de la figura de Lorca, en tanto que esta permite dar cuenta de la realidad sociohistórica del periodo previo a la Guerra Civil. El francés aborda su lírica y su producción teatral. El apartado se cierra con «la mort tragique du poète» (Descola, 1966: 300), cuya causa no se relata, y los poemas que le dedicaron Miguel Hernández y Antonio Machado.

Si Lorca es el autor mayor del 27, los tres poetas que comparten el siguiente apartado han de ser colocados en un segundo orden de importancia. Se trata de Rafael Alberti (Descola, 1966: 301-303), Jorge Guillén (Descola, 1966: 303-304) y Pedro Salinas (Descola, 1966: 304). Descola dedica un tercer apartado a autores del 27, en esta

[583] «Quelques-uns l'appelleront "la génération de la dictature" ou bien encore "les petits-fils de 98", parfois "la génération de 1927". Elle sera, essentiellement, celle de la nouvelle poésie» (Descola, 1966: 291).

ocasión, al grupo de poetas andaluces, en el que incluye a Cernuda, Aleixandre, Prados, Altolaguirre y Dámaso Alonso (Descola, 1966: 305-306). La superficialidad y el ritmo apresurado de este apartado se ve superado por el del siguiente, en el que concentra, en apenas unas páginas (Descola, 1966: 306-309), a dramaturgos, novelistas y ensayistas: Casona, Aub, Pemán, Jarnés, Antonio Espina y Bergamín, entre otros.

La guerra civil supone un «hiatus tragique» (Descola, 1966: 309-312) que cambia el rumbo de la historia literaria española. No será hasta los años cuarenta cuando el panorama literario recupere los estándares, si no de calidad, al menos de productividad, que tuvo antes de la guerra. En palabras del historiador:

> D'abord timidement, puis avec une vigueur croissante, les Espagnols se remettent à écrire, en puisant dans leur passé récent et dans l'actualité. Le langage est dur et réaliste. Finie l'esthétique ! Il faut être sincère et vrai. Les problèmes quotidiens sont évoqués sans fard. On regarde vers l'Europe, moins pour l'imiter que pour l'interroger. On se tourne vers peuple. Répondra-t-il? (Descola, 1966: 312).

En el plano de la lírica, «trois promotions marquent l'évolution de la poésie espagnole depuis la guerre civile» (Descola, 1966: 312): la de 1935[584], la de 1940[585] y la de 1950. El mayor representante de la primera será Miguel Hernández (Descola, 1966: 313-314), aunque se menciona también a Luis Rosales, Germán Bleiberg, Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero y Dionisio Ridruejo (Descola, 1966: 3114-315). Entre los autores de la de 1940, se destaca a Blas de Otero (Descola, 1966: 316), Rafael Morales (Descola, 1966: 317), José Hierro (Descola, 1966: 317), Gabriel Celaya (Descola, 1966: 317), entre otros. Los nuevos poetas, los de 1950, contarán entre sus filas con Carlos Barral, Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo y Gil de Biedma (Descola, 1966: 319).

En cuanto a la novela (Descola, 1966: 319-332), el autor sigue un planteamiento parecido en el apartado que le dedica. Los autores son divididos en tres generaciones cuyas fechas no cuadran con las de los poetas: 1935, 1945 y 1955. La primera de ellas estará compuesta por autores que eran ya conocidos antes de la guerra. Se destaca a Sender (Descola, 1966: 320-321), Zunzunegui (Descola, 1966: 321-322), Aub (Descola, 1966: 322) y Arturo Barea (Descola, 1966: 322). En el grupo de 1945 se engloba a autores

[584] «Le poètes qui, sans pour autant renier leur dette envers la "génération de 27", s'en écartant par la forme –retour à la strophe classique– et par le fond –reprise de thèmes de l'amour et de la religion, en même temps qu'ils reviennent à Garcilaso. Leur production est déjà connue au moment de la guerre civile» (Descola, 1966: 312-313).

[585] «La génération de 1940 suivra pendant quelque temps celle de 1935, puis s'en détachera brusquement pour déboucher sur les thèmes de la condition humaine, que reprendra avec une véhémence passionné la promotion de 1950» (Descola, 1966: 313).

jóvenes, «mais profondément marqués par la guerre» (Descola, 1966: 322); es también la generación de los grandes premios de narrativa nacionales. Entre ellos, encontramos nombres como los de Cela (Descola, 1966: 323-325), Delibes (Descola, 1966: 325), Laforet (Descola, 1966: 325-326), José María Gironella (Descola, 1966: 326) o Ana María Matute (Descola, 1966: 326-327), entre otros. En la generación de 1955, aunque el tema de la guerra sigue presente, este cede espacio a una preocupación social. En cualquier caso, la característica que une al grupo es «une technique narrative plus objective et […] un style direct et dépouillé» (Descola, 1966: 328) Entre sus integrantes, el autor coloca a Sánchez Ferlosio (Descola, 1966: 329), Fernández Santos (Descola, 1966: 329-330) y Juan Goytisolo (Descola, 1966: 330-332).

En la conclusión de la obra, Descola (1966: 334) se pregunta cómo será la literatura española del mañana. El autor reflexiona sobre los muchos escritores españoles que siguen, cuando finaliza esta obra, aún en el exilio. Sin embargo, Descola (1966: 336) se muestra esperanzado:

> La littérature espagnole […] de demain que, tout en restant fidèle pour le fond aux caractères essentiels de son génie littéraire national, fait d'éblouissantes contradictions: austérité morale et réalisme populaire, cynisme jaillissant et passion d'absolu, elle s'ouvrira sur l'Europe. Ce sera la tâches des érudits […] en maintenant le public dans le goût et la connaissance des chefs-d'œuvre passés, de faire en sorte que les œuvres futures restent constamment marquée du sceau hispanique (Descola, 1966: 336).

La obra de Descola es una historia atípica en nuestro corpus. Su dependencia de otras historias, como la de Larrieu y Thomas (1952), y de otras obras críticas contemporáneas no es lo que la aleja de la norma. Es más bien su decidida apuesta por integrar la historia de la literatura en el discurso histórico general lo que resulta extraño. Su apuesta por un proyecto culturalista se encuentra, no obstante, con algunas dificultades de bulto. En primer lugar, la estructura interna de la obra es confusa. Al rechazar la periodización habitual y optar por una basada en criterios históricos, se rompe el orden acostumbrado. El caso más claro es el de Góngora, que queda en un capítulo distinto al de aquellos que censuran su obra –Quevedo, Lope–. En cualquier caso, más allá de la disonancia que una ruptura de la convención historiográfica pueda causar, el criterio periodólogico por el que opta el autor se muestra limitado para dar cuenta de la continuidad de algunos fenómenos literarios –la influencia italiana en los siglos XV y XVI, por ejemplo–. En segundo lugar, aunque la obra siga de cerca a otras historias literarias, presenta problemas a la hora de gestionar el repertorio de autores. No es solo

que deje fuera de sus páginas a algunos autores como María de Zayas o García de la Huerta, por lo demás autores que, generalmente, tienen una posición secundaria. El principal problema es cómo se jerarquizan algunos de los autores que se incluyen –Juan de Mena, por ejemplo, o Fernando de Herrera, que son relegados a posiciones secundarias–. Estos cambios de estructura y de jerarquización se ven agravados por la falta de un mayor conocimiento de la tradición teórico-crítica. Muchos de los apartados son una sucesión de resúmenes de obras a lo largo de los que se echa en falta un lenguaje crítico, sobre todo en un momento en el que el resto de las historias lo han incorporado ya completamente. El exceso de grandilocuencia hace que, en algunas ocasiones, esto se haga aún más evidente: los textos que cierran los capítulos suelen incluir fórmulas alambicadas –recuperación de la juventud, elocuencia apasionada, etc.– que no se corresponden con lo que se desarrolla a lo largo del apartado. Por lo demás, hay que valorar el valor de la obra a la hora de romper con ciertas tradiciones, y de llegar a la literatura más cercana al autor.

5.2.8. *Storia della letteratura spagnola* (1969), de Cesco Vian

El de Cesco Vian es un perfil inusual en el ámbito de la historiografía literaria. Su primer trabajo en este campo, como ya hemos estudiado, fue su colaboración con Carlo Boselli. La *Storia della letteratura* de ambos (Boselli y Vian, 1941), que tuvo bastante éxito y se convirtió en el manual de referencia en el periodo de postguerra, no satisfizo el interés por la historia de la literatura de nuestro autor. Tras la publicación de la *Storia*, Vian publica trabajos en los que traza panoramas históricos de periodos concretos de la la tradición literaria española: *Introduzione alla letteratura spagnola del "Siglo de Oro"* (Vian, 1946), *Il modernismo nella poesia ispanica* (Vian, 1955) o *La letteratura spagnola del secolo XVIII* (Vian, 1958). Meregalli (1990a: 33) contempla en su escueto repaso por las historias de la literatura la publicación de aún otras dos historias literarias generales por parte del autor. La primera de ellas es *Lineamenti di storia della letteratura spagnuola* (Vian, 1960) [586]. Pese a lo que indica su título, se trata de un amplio volumen dividido en

[586] La fecha de publicación es problemática. Meregalli (1990a: 33) la fecha en 1953, pero no nos consta ninguna edición en este año. Por su parte, Alessia Cassani (1991: 95) menciona una edición de 1955, de la que no hemos encontrado registro. Por nuestra parte, usamos una edición fechada en 1960, que se puede encontrar en los catálogos de las principales bibliotecas italianas.

cuatro partes[587] que marca ya una clara distancia con la obra en la que colaboró con Boselli, en parte por la incorporación de las ideas desarrolladas en las obras publicadas a lo largo de los años previos, si bien presenta una periodización parecida –prácticamente igual, salvo por la denominación del capítulo dedicado a los siglos XVI y XVII[588] y la refundición de los que dedicaban al XIX y el XX en un único apartado– y un catálogo de autores que coincide prácticamente al completo –con algunas diferencias, sobre todo, en los autores más recientes–. El manual opta por un discurso que tiende al objetivismo y a la atención al dato concreto, en la línea de la historia de Larrieu y Thomas (1952), la cual incluye en su bibliografía. Esta cercanía con posiciones positivistas la atestigua la gran cantidad de obras literarias que se recogen por cada autor, aunque el texto está repleto de juicios valorativos[589] y comentarios[590] de Vian que devuelven el discurso al plano de la interpretación personal. La obra se cierra con una interesante «Bibliografia essenziale» (Vian, 1960: 359-374) en la que incluye repertorios bibliográficos, diccionarios literarios, repasos de la historia y la cultura españolas, colecciones de textos literarios, historias literarias autóctonas y foráneas y obras de referencia para el estudio de géneros y periodos concretos.

Tras *Lineamenti*, Vian participa en la vasta enciclopedia de la *Letteratura Universale* dirigida por Luigi Santucci (1969-1971), en la que publica dos pares de volúmenes. El primero de ellos (Vian, 1969a) es una nueva *Storia della letteratura spangola*, en dos volúmenes. Se trata de una obra con un carácter más divulgativo que *Lineamenti*, enriquecida con multitud de imágenes entre las que encontramos figuras extraídas de manuscritos, lugares de la geografía española, cuadros de pintores de españoles o retratos de autores. Además de esta segunda *Storia* en solitario, Vian (1969b) publica una extensa *Antologia della letteratura spagnola*, también en dos volúmenes, en la que recoge fragmentos de los autores tratados en cada volumen del resumen histórico. Vian se presenta como responsable de la mayoría de las traducciones de los textos antologados, a los que acompaña de una breve introducción –en la mayoría de los casos,

[587] «Medio Evo (secoli V-XV)» (Vian, 1960: 1-96); «Rinascimento e Barocco» (Vian, 1960: 97-206); «Il Settecento» (Vian, 1960: 207-232); y «L'Ottocento e il Novecento» (Vian, 1960: 233-357). Este último apartadocubre también la literatura del XX, desde la generación del 98 hasta la Guerra Civil.

[588] «El Siglo de Oro» en Boselli y Vian (1943: 43-130).

[589] A propósito de Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro, señala que «gli è che –grazie a Dio– non erano poeti "attuali", né si preoccupavano di fabbricare pedanti tiritere pseudofilosofiche: erano poeti e basta, di quei pochi che sono sempre "moderni" perché umanamente veri» (Vian, 1960: 263).

[590] «Calderón dunque partì da forme lopiane e in qualche caso persino da argomenti di Lope (le idee dell'epoca in materia di copyright erano molto più larghe delle nostre)» (Vian, 1960: 181).

notas biográficas de los autores, pero también consideraciones formales o estilísticas de algunos de ellos– y notas para esclarecer el contenido de los fragmentos. La publicación de los volúmenes de cada obra se intercala en la colección de Santucci: los primeros tomos de la *Storia* y de la *Antologia* se corresponden a los volúmenes quince y dieciséis, respectivamente; los segundos, a los diecisiete y dieciocho. Ambas obras quedan, por tanto, íntimamente ligadas, aunque el autor mantenga la distinción en el título.

Yendo a la *Storia della letteratura*, esta se divide en seis capítulos: «Il medioevo» (Vian, 1969a I: 7-33), «Il Rinascimento» (Vian, 1969a I: 34-60), «L'etá barocca» (Vian, 1969a I: 61-107), «Il Settecento» (Vian, 1969a I: 108-134), «L'Ottocento» (Vian, 1969a II: 5-34) e «Il Novecento» (Vian, 1969a II: 35-78). El segundo volumen incluye, además, una «Storia della letteratura ispanoamericana» (Vian, 1969a II: 79-134). La estructura interna de la antología sigue esta misma distribución, con subapartados dedicados a géneros y autores. Las obras de las que se incluyen fragmentos en la antología se marcan con un asterisco en el texto de la *Storia*.

El primero de estos capítulos se abre con una especie de introducción histórica. El primer apartado, «L'isola dei conigli» en el que Vian (1969a I: 7-8) traza un breve recorrido desde la romanización a la conquista árabe. Le sigue otro (Vian, 1969a I: 9-10) en el que se da cuenta de la convivencia de «mori, cristiani ed ebrei nella spagna medievale». El autor dedicará un tercer apartado a los orígenes de la lengua española (Vian, 1969a I: 10-11) y a la producción científica y literaria de «arabi, mozárabi e mudéjares» (Vian, 1969a I: 11-14), en el que destaca las jarchas –*khargas*– y la influencia árabe en la literatura española hasta época de san Juan y santa Teresa. Las jarchas serán la primera manifestación literaria que el hispanista incluye en su antología (Vian, 1969b I: 7-9). En esta, las describe como «curiose strofette in lingua volgare (il Neolatino dei Mozarabi della Spagna meridionale), inserite in poemi arabi ed ebraici composti in Spagna fra il secolo XI e il XIII». Con la referencia a las jarchas empieza, pues, el repaso por la historia de la literatura propiamente dicha. El siguiente apartado de la obra se centrará en «la lirica trovadorica in Catalogna e in Galizia» (Vian, 1969a I: 14-16), muestra de las influencias provenzales sobre la primera literatura peninsular. Vian destaca los Cancioneros de lírica galaicoportuguesa del siglo XIII y la forma de la cantiga, que será cultivada por Alfonso X. La antología (Vian, 1969b I: 10-14) incluye composiciones de Martín Códax, Nuño Fernández Torneol o Mendiño, entre otros autores.

A continuación, se abre un ciclo de apartados dedicados a la épica. En «L'epica castigliana e le sue espressioni» (Vian, 1969a I: 16-18) da cuenta de la situación histórica

y del avance peninsular de los reinos cristianos y de la influencia cluniacense y cisterciense sobre la cultura y la literatura del momento. Por su parte, en «I cicli epici più antichi» (Vian, 1969a I: 18-19) señala existencia de dos ciclos épicos primitivos –el de la invasión musulmana y el rey Rodrigo, y el de Fernán González– e introduce la distinción entre la literatura «giullaresca, caratterizzata dall'irregolarità metrica e dal linguaggio popolare» y la «clericale, riconoscibile per la regolarità metrica» (Vian, 1969a I: 19). El autor destaca el *Poema de Fernán González* y el ciclo de Bernardo del Carpio entre las obras más destacables del siglo XII. Durante este periodo, apunta Vian, tendrá comienzo la tradición historiográfica castellana, con la *Crónica Pseudo-Isidoriana*. Por último, el autor dedica un apartado a «Il "Cantare del Cid", capolavoro dell'epica castigliana» (Vian, 1969a I: 19-22), del que destaca su fidelidad histórica, «l'intensa umanità e la fresca immediatezza del tono poetico» (Vian, 1969a I: 22). En la antología, Vian (1969b I: 16-43) incluye varios fragmentos de las distintas obras señaladas, y algunas otras que no se mencionan en la historia: el ciclo del rey Rodrigo, el ciclo de Bernardo del Carpio, el de Fernán González, el de los Infantes de Lara, y el del Cid –tanto del *Cantar* como del *Romancero del Cid*–. Muchos de estos fragmentos se prosifican.

Con la llegada del siglo XIII, «lo spirito epico castigliano si era spento» (Vian, 1969a I: 22), por lo que Vian pasa las manifestaciones de literatura culta, con apartados de autor que tendrán su correlato en la *antología* (Vian, 1969b I: 44-65). El primero de los autores que aborda es Gonzalo de Berceo, «giullare e maestro» (1969a I: 22-23), que derriba las fronteras entre juglaría y clerecía, aunque su estilo siga siendo tosco. Le sigue un apartado dedicado a Alfonso X (Vian, 1969a I: 23-25), del que lista toda la producción, haciendo hincapié en las obras de traducción de su escritorio. El *Calila e Dimana* le lleva a señalar el «auge della narrativa» (Vian, 1969a I: 26) durante este periodo. A parte de la obra mencionada, se hace referencia a las traducciones de *Barlaam e Giosafat* o el *Sendebar*; y a otras obras narrativas, como la *Historia del caballero Cifar* y la *Gran conquista de Ultramar*, que dan cuenta de la pujanza del género, a diferencia de lo que ocurre con el teatro, del que solo se conoce un fragmento del *Misterio de los Reyes Magos*. La obra sigue con sendos apartados dedicados a los dos autores que se destacan a principios del siglo XIV: Juan Ruiz (Vian, 1969a I: 26-27), cuya producción prefigura la *Celestina* y está influenciada por los *fabliaux* franceses y *El collar de la Paloma*; y Juan Manuel (Vian, 1969a I: 27-30), cuyo *Conde Lucanor* es una obra clave, si bien el tono sobrio y grave de Juan Manuel puede hacerlo parecer arcaico. En este último apartado se

incluye, asimismo, una breve mención a Pero López de Ayala (Vian, 1969a I: 30), a quien, no obstante, no se incluye en la *antología*.

Ya en el siglo XV, Vian (1969a: 30-31) aborda primero la producción lírica, señalando la publicación de cancioneros y comentando la obra de los tres poetas principales de la centuria: Juan de Mena, cuyo *Laberinto de fortuna* está «pieno di reminiscenze dantesche» (Vian, 1969a I: 31); el marqués de Santillana, en el que convive la lírica culta italianizante y la popular tradicional; y Jorge Manrique, del que se alaba la «mirabile strumentazione lirica, grazie alla nitidezza del linguaggio, all'altezza del tono, all'intensità del sentimento» (Vian, 1969a I: 31)[591]. El capítulo incluye aún dos apartados dedicados a sendos acontecimientos literarios: el del romancero (Vian, 1969a I: 32), en el que se da cuenta de la producción culta de romances que retoman temas épicos; e «Il romanzo di cavalleria» (Vian, 1969a I: 32-33), apartado que funciona como repaso por la narrativa del siglo, y en el que se incluyen obras de Enrique de Villena, Pedro del Corral, el arcipreste de Talavera, así como el *Amadís de Gaula* y el *Tirant lo Blanch*. La antología incluye un par de romances (Vian, 1969b I: 72-75), y fragmentos del *Corbacho* (Vian, 1969a I: 79-81) y el *Amadís* (Vian, 1969a I: 82-86).

El capítulo dedicado al renacimiento comienza con un apartado dedicado a la España de los Reyes Católicos (Vian, 1969a I: 34-35) en el que se da cuenta de la difusión del humanismo durante su reinado y se menciona a autores como Antonio de Nebrija. Se trata, en realidad, de una suerte de introducción histórica a la literatura del periodo. La primera obra en ser comentada es la *Celestina*, a la que se considera el «primo capolavoro dell'età moderna» (Vian, 1969a I: 37-39). Vian considera que el teatro español nace a raíz del redescubrimiento del legado clásico y de las primeras relaciones entre Italia y España; y tiene como primeros autores a Juan del Encina, Lucas Fernández o Torres Naharro, de los que solo da el nombre. La primera obra maestra del género será la *Tragicomedia de Calisto y Melibea,* obra que prefigura a los amantes shakesperianos y que supuso un gran éxito en la España del momento. Es curioso, no obstante, cómo la *Antologia* se aleja del texto de la historia, e introduce, a continuación de los fragmentos del *Amadís*, fragmentos de obras que no aparece contempladas en la historia. Es el caso de la *Danza de la muerte* (Vian, 1969b I: 87-89) o el *Diálogo entre el amor y un viejo* (Vian, 1969b I: 90-95). Solo después de estos apartados encontraremos fragmentos de la *Celestina* (Vian, 1969a I: 99-

[591] De estos tres autores, el único en no ser incluido en la *Antologia* es Juan de Mena. Los otros cuentan con sendos apartados (Vian, 1969b I: 66-71).

113). Volviendo a la *Storia*¸ esta continúa dedicando un apartado al erasmismo español (Vian, 1969a I: 39-41), que, durante el reinado de Carlos V, pudo desarrollarse por el clima favorable a tal efecto propiciado por el monarca, y a sus tres mayores representantes: Juan Luis Vives, Alfonso Valdés y Juan Valdés. También se mencionan sin llegar a comentar su obra a autores como Hernán Pérez de Oliva, Pero Mexía, Cristóbal de Villalón, Andrés Laguna, Juan de Mal Lara o los hermanos Vergara.

En el plano de la lírica, Vian (1969a I: 41-44) ensalza la figura de tres autores: Garcilaso de la Vega, Luis de León y Fernando de Herrera, todos con apartados propios en la *Antologia* (Vian, 1969b I: 114-123). Aunque se menciona a Boscán y se reconoce su mediación en la introducción de los metros italianos en el repertorio lírico español, los otros tres poetas serán los representantes principales del siglo. De Garcilaso se destaca «la delicatezza dei sentimenti, la difficile "semplicità" del linguaggio, la squisita musicalità del ritmo» (Vian, 1969a I: 41). Vian llega a afirmar a propósito de este que «per un secolo e più, nessun poeta spagnolo, nemmeno il mistico San Giovanni della Croce, poté dimenticare la lezione di Garcilaso» (Vian, 1969a I: 43). En cuanto a fray Luis, se comenta su obra doctrinal y se elogia su «perfezione espressiva, di flessibilità ed eleganza del tutto moderne» (Vian, 1969a I: 44), cualidades que se desarrollan «sulla via aperta da Garcilaso». Herrera, por su parte, «porta la lirica del Rinascimento in un clima rarefatto, prossimo al Manierismo e al Barocco» (Vian, 1969a I: 44). Su lírica, apunta el autor, presenta signos de «lo sforzo della elaborazione», lo que contrasta con la de los dos anteriores poetas.

Tras un apartado dedicado a la épica (Vian, 1969a I: 44-45) en el que se destaca las obras de Juan Rufo, Cristóbal de Virués, Barahona de Soto y Alonso de Ercilla; el autor pasa a tratar la narrativa del XVI (Vian, 1969a I: 45-46), cuyo principal protagonista, ya reconocido en el título, será el *Lazarillo*[592]. Antes de tratar la novela picaresca, se detiene en comentar el desarrollo de la novela de caballerías a lo largo de este sigo y los comienzos de la novela pastoril, con la *Diana* de Montemayor, basada en la *Arcadia* de Sannazaro. La aparición del *Lazarillo* supone una revolución en el panorama literario español. La obra, atribuida a Diego Hurtado de Mendoza o Juan de Ortega, tenía por protagonista a «un proletario, un figlio di nessuno (all'inverso degli eroi dei romanzi cavallereschi, che erano inevitabilmente re o principio)» (Vian, 1969a I: 45).

[592] De las obras mencionadas, el *Lazarillo* será la única de la que se incluyan fragmentos en la antología (Vian, 1969b I: 124-232).

El autor la considera una obra de fuerte fundamentación erasmista, crítica con la realidad social y con un tono satírico que no cae en el patetismo. La obra daría comienzo a «un genere narrativo tipicamente spagnolo e destinato a vasta fortuna anche fuori di Spagna» (Vian, 1969a I: 46).

Volviendo al teatro, Vian (1969a I: 46) señala que:

> La grande e originalissima "civiltà teatrale" del Barocco spagnolo non sarebbe certamente esistita senza gli esempi e gli stimoli dell'erudizione umanistica che "scoperse" Plauto, Terenzio e Seneca, e del mecenatismo di molti signori del Rinascimento che vollero imitare i lussuosi spettacoli delle corti italiane di Roma e di Milano, di Ferrara e di Mantova…

Con esto, se refiere a autores como Encina, Fernández o Torres Naharro, ya recordados en apartados anteriores; pero también a Gil Vicente o Juan de la Cueva[593] (Vian, 1969a I: 47), quienes, distanciándose de otros humanistas que escribían un teatro libresco, no pensado para la representación, optaron por la composición de obras destinadas a ser representadas. En cualquier caso, apunta Vian (1969a I: 47), «qualcosa di essenziale, tuttavia, mancava perché un vero teatro nazionale potesse nascere: ed era il fervore popolare». Este interés del público por el teatro no llegaría sino con la dramaturgia de Lope de Rueda (Vian, 1969a I: 47-48), influenciado por la comedia italiana, a quien atribuye el mérito de haber introducido el espectáculo teatral en la vida del pueblo español.

La obra continúa con un apartado dedicado a la «letteratura religiosa» (Vian, 1969a I: 49-52), es decir, a la mística. Tras señalar la influencia de Ramon Llull o León Hebreo, el hispanista elabora una amplia nómina de autores –Alejo Venegas, Juan de Ávila, Luis de la Puente, Juan Eusebio Nieremberg, Francisco de Osuna, Bernardino de Laredo, Luis de Granada–, indicando la orden a la que pertenece cada uno. A continuación, se centra en los que son los dos autores más destacables: santa Teresa y san Juan. De ambos se comenta detalladamente la producción –la antología (Vian, 1969b I: 139-151) incluye fragmentos de la prosa de santa Teresa, y poemas de ambos autores[594]–

[593] Pese a la importancia que le da en el resumen histórico a estos autores, el único incluido en la *Antologia* será Lope de Rueda (Vian, 1969b I: 133-138).

[594] También incluye el poema «A Cristo crucificado», atribuido desde comienzos del siglo XIX a santa Teresa, pero lo hace como una obra anónima (Vian, 1969b I: 152-153). En la entradilla, el autor da cuenta de la polémica sobre la autoría de la composición.

, pero Vian le da mayor relevancia a san Juan[595]. El capítulo se cierra con dos apartados dedicados al «genio più rappresentativo: Cervantes» (Vian, 1969a I: 53-56 y 56-60). El primero de ellos contiene una noticia biográfica amplia del autor del *Quijote*, en la que se hace mención a sus obras menores, como la *Galatea*. El segundo, por su parte, analiza las que son las tres obras mayores: las *Novelas ejemplares*, los *Entremeses* y el *Quijote*[596]. También se dedica un breve espacio al *Persiles*, «lungo romanzo di "vecchiaia", sostanzialmente fallito ma prezioso perché esprime alcune delle idee più care a Cervantes» (Vian, 1969a I: 59). Sobre el *Quijote*, apuntará Vian (1969a I: 60):

> Il *Chisciotte* è ben più che «un» libro: è la rappresentazione più perfetta e immortale di una meta dell'anima spagnola (l'altra meta, sorella-nemica, è quella filippina), e come tale è uno stimolo vivo –magari per dissentirne, per «maledire» la follia chisciottesca– agli scrittori d'ogni secolo, e particolarmente del nostro (Unamuno, Ortega, Castro). Non c'è generazione spagnola che, presto o tardi, non debba "misurarsi" con don Chisciotte: un mito che non ha mai smesso di provocare, di inquietare (e quale più alto risultato potrebbe mai desiderare uno scrittore?)

El capítulo sobre «L'Età Barocca» comienza con un apartado introductorio, «Il Barocchismo spagnolo» (Vian, 1969a I: 61-62) en el que se ofrece un breve recorrido histórico, se rebate la equiparación entre Barroco y contrarreforma, y se introduce a algunos de los autores principales e hitos del periodo[597]. A continuación, el italiano comienza una serie de apartados dedicados al teatro del periodo áureo. En el primero de ellos (Vian, 1969a I: 62-65), define las características generales del género dramático español –incidiendo sobre todo en su popularismo– y da algunas indicaciones acerca del trascurso de los espectáculos teatrales –duración de las representaciones, espacios

[595] «Ma il sentimento ineffabile prodotto dall'estasi mistica è espresso dai poemi con totale autonomia poetica, per cui, anche se non esistessero i lunghi Commentari teologici, il breve canzoniere del mistico carmelitano sarebbe quello che è: uno dei vertici assoluti dell'intera storia della poesia castigliana» (Vian, 1969a I: 52).

[596] La antología incluye el texto completo de *El licenciado Vidriera* (Vian, 1969b I: 161-172), el de *El retablo de las maravillas* (Vian, 1969b I: 173-184) y, del *Quijote*, el episodio de los molinos (Vian, 1969b I: 185-191) y el de la cueva de Montesinos (Vian, 1969b I: 192-199). El autor recoge también un entremés, *El hospital de los podridos –L'ospedale dei fanatici–*, aunque se muestra inseguro de si la obra pertenece realmente a Cervantes (Vian, 1969b I: 200-209).

[597] «Solo così si può spiegare –e non con l'uso di formule insufficienti come "arte della Controriforma" e simili– il divario fra manifestazioni artistiche quali l'auto sacramental e la letteratura picaresca, il popolarismo di Lope de Vega e il gongorismo, o la singolarità, fatta di intime contraddizioni, di scrittori come Gracián e Quevedo. È una specie di fuga dalla realtà –troppo dolorosa per essere guardata con occhi sereni come quelli degli artisti del Rinascimento–, verso una surrealtà oltreterrena, come fa Calderón quando si rifugia negli autos sacramentales, ovvero verso una infrarealtà, rappresentata dalla picaresca, da certe brutali raffigurazioni quevediane» (1969a I: 61-62).

escénicos, características del público, etc.–. Tras esto, empieza a dedicar apartados a los mayores dramaturgos del momento. El primero de ellos es Lope (Vian, 1969a I: 65-72), del que se da una nota biográfica –«Teatro, e teatro barocco puro, fu la vita di Lope, prima ancora che la sua arte» (Vian, 1969a I: 67)–, y un repaso por toda su producción. Tras comentar la obra narrativa y lírica del autor (Vian, 1969a I: 67-69), pasa a ocuparse de su teatro (Vian, 1969a I: 69-72), que agrupa en comedias de argumento nacional, dramas históricos, comedias de capas y espada, comedias de enredo y piezas religiosas[598]. Le sigue un apartado llamado «I "lopiani"», pero que se centra únicamente en Tirso de Molina (Vian, 1969a I: 72-76), del que destaca especialmente dos obras: *El condenado por desconfiado* –«un dramma teologico imperniato sul problema della predestinazione e del libero arbitrio, che appassionava l'Europa dell'epoca, e in particolare la Spagna» (Vian, 1969a I: 76)– y *El burlador de Sevilla*, al que dedica un apartado completo, «Don Giovanni, mito immortale» (Vian, 1969a I: 77-78), recorriendo las actualizaciones del mito fuera y dentro de España; y una entrada en la *Antologia* (Vian, 1969b I: 238-248). Mientras que en el apartado de *i lopiani* solo encontrábamos a Tirso, en el que lleva por título «La commedia psicologica: Alarcón» (Vian, 1969a I: 78-80), se incluye a Guillén de Castro, Luis Vélez de Guevara, Diego Jiménez de Enciso y Antonio Mira de Amescua; aunque se señala que, entre todos ellos, destaca la producción del dramaturgo mexicano, cuya obra «fa contrasto con la torrenziale fecondità lopiana, ma anche per la diversità dello stile e della problematica» (Vian, 1969a I: 79).

El repaso por el teatro sigue con los dos apartados que se dedican a Calderón de la Barca (Vian, 1969a I: 80-84 y 84-87), al que se considera «vertice del teatro barocco». Comparando su obra con la de Lope y Tirso, Vian (1969a I: 81) señala que la de Calderón es «meno vasta[599], ma ben più densa e profonda, e anche in certo modo più barocca, di un barocchismo morale e linguistico più rarefatto, spiritualizzato». Tras un amplio repaso por su vida y su obra, que divide en tres periodos –el primero, caracterizado por la dependencia de los modelos lopianos; el segundo, por la innovación del autor; y, el tercero, por la densidad filosófica–, Vian pasa a estudiar los autos sacramentales del autor, «vertice e sintesi suprema del teatro barocco spagnolo» (Vian, 1969a I: 84). El hispanista

[598] El poco interés de Vian por la obra de Lope se muestra claramente en la antología (Vian, 1969b I: 213-237), en la que solo se incluyen algunos poemas y un fragmento de *Fuenteovejuna*, en cuya entradilla se indica que se trata de una de sus obras más conocidas, «dato persino in Russia, anche se con la pudica soppressione della scena ultima» (Vian, 1969b I: 217).

[599] Lo que no es óbice para que en la antología incluya hasta tres obras de Calderón –*La vida es sueño*, *La tía* y *El gran teatro del mundo*– (Vian, 1969b I: 238-272).

dedica un apartado a los autores de la escuela de Calderón (Vian, 1969a I: 87-89), entre los que coloca a Rojas Zorrilla y Agustín Moreto. El ciclo de apartados sobre el teatro se cierra con uno dedicado al «teatro minore» (Vian, 1969a I: 89-90), en el que Vian da cuenta de los distintos géneros de teatro breve del periodo áureo –entremeses, sainetes– y de las partes del espectáculo teatral –la loa, el baile, la mojiganga–. El único autor que destaca en este apartado en Quiñones de Benavente, al que incluye en la *Antologia* (Vian, 1969b I: 273-283).

Del teatro pasa Vian a la narrativa (Vian, 1969a I: 90-93), cuyo género más conspicuo será el picaresco. Con un discurso un poco caótico, el hispanista da cuenta del agotamiento de los modelos narrativos del Renacimiento, de la difusión de la novelística breve italiana desde las *Novelas ejemplares* y de la pujanza de la picaresca, que pone en relación con la fama de su precursora, el *Lazarillo*, pero también con *Rinconete y Cortadillo*. La obra que contribuye a la fijación del género será el *Guzmán de Alfarache*[600], «il primo romanzo "picaresco" in senso stretto» (Vian, 1969a I: 91). Vian equipara aquí la picaresca con el realismo, por lo que considera como seguidoras de la novela de Alemán a las obras de López de Úbeda, Espinel, Salas Barbadillo, Alonso de Castillo Solórzano o el *Estebanillo González*; pero también las novelas cortas de María de Zayas o *El diablo cojuelo*. La obra maestra de la picaresca será, no obstante, el *Buscón* de Quevedo, al que dedica los siguientes apartados. En el que tiene por título «Quevedo, "uomo di dio, uomo del diavolo"», (Vian, 1969a I: 93-97 el autor repasa la vida del poeta y estudia su producción lírica, satírica y tratadística, de las que da muestras en la antología (Vian, 1969b I: 296-306), en la que incluye un poema satírico y un fragmento de su novela picaresca. El *Buscón* y los *Sueños* comparten un apartado (Vian, 1969a I: 97-99) en el que se resume su contenido y se analiza su estilo.

Pasando a la lírica del periodo, hasta ahora solo tratada al hablar de la producción de autores que destacan en otros géneros como Lope o Quevedo, Vian (1969a I: 99-101) señala que la lírica del Renacimiento da paso a dos tendencias estéticas: el manierismo y el barroco. «Al manierismo europeo», apunta Vian (1969a I: 100), «la Spagna contribuisce con due artisti di inconfondibile personalità: il pittore […] "el Greco" […] e il poeta Luis de Góngora, […] oggetto di ostilità e di polemica anche violenta da parte dei tradizionalisti». La obra de Góngora se divide en obras populares –«sempre però di

[600] En la antología se incluye un fragmento de esta obra (Vian, 1969b I: 284-289) y otro de la *Cida de don Gregorio Guadaña*, de Antonio Enríquez Gómez (Vian, 1969b I: 290-295), que no incluye en el texto de la historia.

un "popolarismo" aristocratico» (Vian, 1969a I: 100)–, que se consideran su producción menor; y obras mayores, donde Góngora opta por un lenguaje poético exuberante. El autor se detiene en analizar las *Soledades*, y señala la reivindicación, por parte de los autores del 27, del poeta cordobés. En el siguiente apartado, «I lirichi barocchi»[601] (Vian, 1969a I: 102-104), el autor divide al resto de poetas del periodo en gongoristas –Francisco de Rioja, Pedro de Espinosa, Villamediana, sor Juana Inés– y conceptistas[602], entre los que coloca a Quevedo, Rodrigo Caro, los Argensola o Villegas, entre otros. A modo de conclusión señala que:

> È tuttavia indubbio che, al di là delle differenze formali e indipendentemente dalla loro adesione o no alla rivoluzione stilistica iniziata da Góngora, tutti i poeti, concettisti e culterani, esprimono con sensibilità più o meno raffinata, ma generalmente con grande abilità e sapienza di significazione, i temi e gli ideali più cari all'epoca: il dolore della misera condizione umana, lo smarrimento di fronte al mistero e all'incomprensibile enormità del mondo naturale, il contrasto dialettico tempo-eternità, la stanchezza della realtà che non appaga le ansie umane e la postulazione di una più ferma realtà trascendete; insomma un complesso e spesso anche contradittorio mondo spirituale, oscillante fra il realismo e il super-realismo, fra la natura e l'aldilà, fra la sensualità e il ascetismo, fra l'avidità delle cose e la fuga dalle cose, che tutti gli artista condividono e comprendono, anche se solo i maggiori –Quevedo, Calderón, Góngora, l'autore della *Epístola a Fabio*– sanno esprimerlo con piena e originale efficacia (Vian, 1969a I: 104).

El capítulo se cierra con un apartado dedicado a la prosa ensayística de Gracián (Vian, 1969a I: 104-107), del que comenta especialmente el *Criticón*, con el que el autor consigue «riaffermare un estremo individualismo critico», un síntoma más del desengaño y del pesimismo que caracteriza a toda la época. La *Antologia* incluye fragmentos de su *Oráculo manual* (Vian, 1969b I: 319-323), así como fragmentos de «Prosa memorialistica» de autores no incluidos en la historia como Alejandro de Andrade (Vian, 1969b I: 324-325), Bernardino de Alcocer (Vian, 1969b I: 325), Sebastián González (Vian, 1969b I: 326-329) y Juan Chacón (Vian, 1969b I: 329-330).

El capítulo dedicado al siglo XVIII es algo más breve que los anteriores. Comienza con un apartado introductorio (Vian, 1969a I: 108-110), en el que el autor resume las vicisitudes históricas de la época y la nueva relación entre Francia y España, aunque no acepta el marco de la decadencia ni la subordinación de la cultura española a la francesa. Al contrario, Vian apunta que España supo sintetizar el influjo francés y

[601] El único autor incluido en la *Antologia* será Góngora (Vian, 1969b I: 307-318).

[602] «Alcuni intesero esplicitamente […] puntare al *concetto*, ossia alla sostanza ideologica e morale della poesia, al suo "peso" didattico, alla serietà del contenuto, anziché alla forma, alle novità stilistiche e all'arduo gioco metaforico» (Vian, 1969a I: 102).

convertirlo en parte de su propio repertorio, lo que supuso un retorno de la cultura española a las cuestiones de orden europeo, desatendidas durante el XVII. El repaso por la literatura decimonónica comienza con un apartado dedicado al «Nuovo spirito critico» (Vian, 1969a I: 110-116). El apartado se encarga de contribuciones como la de Tomás Antonio Sánchez, Mayáns y Siscar o Francisco Mariano Nifo, cuya producción se enmarca en los nuevos intercambios culturales con Europa. Sin embargo, el autor principal en este aspecto será el padre Feijoo, «un enciclopedista, s'intenda, rigorosamente cattolico e che tale vuole rimanere, ma che esercita, entro i limiti dei dogmi, una totale libertà di contestazione e di critica» (Vian, 1969a I: 114). El autor compara la libertad del pensamiento de Feijoo[603] con la creatividad de Cervantes o el pensamiento de Unamuno.

La obra continúa con un apartado dedicado a Luzán (Vian, 1969a I: 116-118). Vian deja claro sus ideas acerca de la *Poética* de este cuando, al inicio del apartado, señala que «in sede di idee estetiche, il rinnovamento si chiama Neoclassicismo e proviene dall'Italia» (Vian, 1969a I: 116). Entre las fuentes del autor decimonónico, señala a Vico, Gravina y Muratori. Sobre la recepción de sus planteamientos, señala que:

> Da tali idee, svolte da Luzán in modo e con esemplificazione abbastanza originali, nascono da una parte la lirica «arcadica», l'epica e la poesia favolistica e in genere didattica; e dall'altra una corrente critica avversa alla letteratura barocca nazionale, e in particolare alla poesia gongorista e al teatro calderoniano, che suscitò la reazione dei tradizionalisti e condusse in definitiva, attraverso polemiche anche violente, a una revisione utile e spesso sagace della letteratura stessa (Vian, 1969a I: 118).

Tras un apartado dedicado a los «stravaganti» Torres Villarroel y Francisco José de Isla (Vian, 1969a I: 119-120), en el que se comentan sus *Vida* y *Fray Gerundio*; Vian (1969a I: 120-122) dedica un apartado a «l'epoca di Carlo III», caracterizada por un mayor progresismo, el desarrollo de las Sociedades económicas de Amigos del País e intentos de mediación en la cultura nacional. La poesía de este periodo (Vian, 1969a I: 122-125) se desarrollará en dos direcciones. Por un lado, encontramos la fabulística de Tomás de Iriarte, del que se incluyen un par de obras en la *Antologia* (Vian, 1969b I: 344-346) y Félix María Samaniego que, tomando como punto de partida fuentes latinas y francesas, componen obras que, a pesar de las limitaciones del género, son consideradas «graziose e felici nella loro semplicità e brevità» (Vian, 1969a I: 123). Por otro lado, se

[603] En la Antologia se recoge un fragmento de su Causas del atraso que se padece en España en orden a las Ciencias Naturales (Vian, 1969b I: 333-343).

desarrollan una lírica neoclásica cuyo mayor exponente será Meléndez Valdés[604], en cuya producción se observa la influencia de poetas clásicos –Catulo, Horacio–, pero también europeos –Young, Gessner, Rousseau, Locke, Montesquieu–.

Bajo el epígrafe «il gruppo della "locanda di San Sebastiano"» (Vian, 1969a I: 125-126), el autor engloba a una serie de autores que frecuentaron las tertulias de la madrileña fonda de san Sebastián. Vian apunta que en estas reuniones participaron autores como Nicolás Moratín, Cadalso o Iriarte; pero también italianos como Gianbattista Conti, Pietro Napoli Signorelli o Pizzi. En el mismo apartado comenta la producción de Nicolás de Moratín, en el que ve ya una apertura hacia la estética romántica. Cadalso, contertulio de Moratín padre, contará con un apartado propio (Vian, 1969a I: 126-128), en el que se analiza de manera pormenorizada obras como las *Cartas marruecas*[605] o las *Noches lúgubres*, que, como en el caso de Moratín, deja ver el interés por una nueva estética que supere la neoclásica.

Antes de pasar a encargarse del teatro de la segunda mitad del XVIII, Vian (1969a I: 128-130) dedica un apartado a Jovellanos, «europeo di cultura e d'idee e buon patriota fino a pagare di persona». Su obra es más la de un moralista y un reformista que la de un escritor, aunque compone versos y piezas de teatro. Su convulsa actividad política acapara la atención de Vian, que destaca sobre todo sus tratados y sus *Diarios*. De esta manera, y para concluir el capítulo sobre el XVIII, el autor aborda el estudio del teatro del momento, que tiene como representantes mayores a dos autores: Ramón de la Cruz (Vian, 1969a I: 131-132), de formación neoclásica, pero que fue acercándose a postulados románticos por la vía del costumbrismo; y Leandro Fernández de Moratín[606] (Vian, 1969a I: 132-134), estudioso de la tradición teatral española y cima más alta del teatro español con hasta Bretón de los Herreros, los hermanos Álvarez Quintero y Benavente. El capítulo se cierra señalando que Moratín hijo fue el mayor representante de la «generazione della bufera» (Vian, 1969a I: 134), esto es, aquel grupo de autores que vivieron el clima bélico tras la conquista napoleónica, entre los que incluye a Nicasio Ciefuegos, Arriaza, José Somoza, Juan Nicomedes Gallego, Alberto Lista o José Blanco White, entre otros.

[604] Meléndez Valdés es, junto a Iriarte, el único autor de composiciones en verso que se incluye en la antología (Vian, 1969b I: 347-351).

[605] Incluidas en la antología (Vian, 1969b I: 352-356).

[606] El capítulo dedicado en la *Antologia* al XVIII se cierra, precisamente, con fragmentos de piezas teatrales –*El prado, la noche* y *El sí de las niñas*– de estos dos autores (Vian, 1969b I: 357-384).

Con un apartado titulado «Una lunga tragedia» (Vian, 1969a II: 5-9) en el que el autor da cuenta de la convulsa realidad política de la España del momento comienza el quinto capítulo de la obra, dedicado a la literatura del siglo XIX. A lo largo de apartado introductorio, Vian muestra clara simpatía por el liberalismo decimonónico y con la primera experiencia republicana, e incide en el exilio de afrancesados y liberales y los nuevos contactos literarios que este genera. Pasando al repaso histórico-literario, este se abre con un apartado en el que Vian (1969a II: 9-13) aborda la dimensión internacional del Romanticismo español. Por un lado, señala cómo España se fue convirtiendo en un país romántico por naturaleza en otros lugares de Europa; y, en segundo lugar, cómo buena parte de la innovación literaria que supone la estética romántica se debe al bagaje literario de autores exiliados como Martínez de la Rosa o el duque de Rivas. Esto supone, no obstante, que el movimiento sea «accolto in Spagna in quello che aveva di più superficiale: il semplicismo contenutistico, lo scontro melodrammatico fra "buoni" e "cattivi", l'enfasi e la faciloneria espressiva» (Vian, 1969a II: 10). En el mismo apartado, trata a los primeros autores dramáticos del periodo, a saber, el propio Martínez de la Rosa, el duque de Rivas y José Zorrilla[607]. Por otro lado, Manuel Bretón de los Herreros daría continuidad a las formas dramáticas del periodo neoclásico.

Al mismo tiempo que ese romanticismo épico se hacía con el teatro, se comienza a desarrollar una lírica romántica (Vian, 1969a II: 13-15). Los autores de la primera generación de poéticas románticos, la formada por el duque de Rivas y Espronceda[608], «si diedero a byroneggiare e a victorugheggiare strepitosamente […]. I risultati, in genere, furono tuttavia mediocri». Además de los dos autores citados, que, sumados a Zorilla, coloca en el centro del epígrafe, se incluye a otros poetas menores como Gil y Carrasco, Nicomedes Pastor, Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado. Algunas páginas más adelante (Vian, 1969a II: 19-22), retoma el género lírico para señalar cómo a mediados de siglo se opera un cambio estético en dos direcciones distintas. Por un lado, se observa un desplazamiento del romanticismo hacia posturas realistas, en las que la narratividad se impone a la épica. Este cambio tiene su correlato lírico en la producción de autores como Ramón de Campoamor y Núñez de Arce. Por otro lado, Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro son autores de una poesía tendente a la melancolía y el sentimentalismo, y con un tono sereno, simple y mucho más moderno. Vian (1969b I: 21) coloca a Bécquer

[607] Estos dos últimos contarán con entradas en la *Antologia* (Vian, 1969b II: 7-35).

[608] De este, se antologa la «Canción del pirata» y «A un ruiseñor» (Vian, 1969b II: 36-39).

como eslabón intermedio de la «lunga e accidentata cordigliera che parte da Garcilaso e arriva a Juan Ramón Jiménez». En la *Antologia*, en cambio, solo destaca a Campoamor (Vian, 1969b II: 52-55) y Gustavo Adolfo Bécquer (Vian, 1969b II: 55-64).

Entre los dos apartados dedicados a la lírica, se dedica al estudio de la narrativa del periodo. En un primer apartado (Vian, 1969a II: 15-17) señala las dos tendencias fundamentales de este género. Por un lado, introducida por los liberales que retornan del exilio, se desarrolla una novela histórica al estilo de Scott, Manzoni o Hugo. Entre los autores que cosechan esta forma narrativa coloca a Espronceda, Larra, Ramón López Soler y Gil y Carrasco, cuyo *El señor de Bembibre* considera la obra más acabada del género. Por otro lado, «non meno caratteristicamente romantico è il "quadro di costumi popolari", vero preludio a quello che sarà, nella seconda metà dell'800, il romanzo regionalista e realista» (Vian, 1969a II: 16). El autor sitúa los antecedentes del costumbrismo en la obra de Jovellanos o la de Ramón de la Cruz, y coloca entre sus cultivadores a Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, por un lado; y, más puramente ficcionales, a las novelas de Antonio Trueba y Cecilia Böhl de Faber, con cuyas novelas nace ya un realismo «non senza ingenuità, sentimentalismi banali e residui di "pittoreschismo" romantico» (Vian, 1969a II: 17). Pese a la importancia que atribuye a la obra de esta autora, que cuenta con entrada en la *Antologia* (Vian, 1969b II: 40-46), el escritor central del canon de la narrativa romántica será Mariano José de Larra, al que dedica un apartado propio (Vian, 1969a II: 17-19), centrado, sobre todo, en sus *Artículos*[609]. A propósito de este, afirma que:

> Nell'espressione di questo dramma esistenziale sta la sua grandezza. Per lui, unico della sua generazione, il Romanticismo non fu una moda letteraria importata dalla Francia, bensì un impegno integrale, l'unico modo autentico di esprimere i sentimenti, le idee, gli umanissimi sconforti di uno spirito ricco, chiaroveggente, tormentato. I contemporanei non lo compresero e lo scambiarono per un *afrancesado* risentito e un ipercritico privo di «carità di patria»; solo alla fine del secolo gli scrittori del 1898, suoi eredi spirituali, cominciarono a capire quale scrittore –e quale spagnolo– fosse stato il «Werther madrileno» (Vian, 1969a II: 18-19).

De esta forma, la narrativa costumbrista romántica se convierte en la antesala de los narradores realistas, a los que dedica los siguientes apartados. En el primero de ellos

[609] En la antología, incluye «El día de muertos de 1836» (Vian, 1969b II: 47-51).

(Vian, 1969a II: 22-27), define los principios del realismo[610], señala sus fuentes internacionales –Dickens, Balzac, Flaubert, Zola– y divide a los autores en dos generaciones. La primera está formada por cuatro grandes autores: Alarcón, Valera, Pereda y Galdós, «scrittori di primissimo piano negli ultimi decenni dell'800» (Vian, 1969a II: 22)[611]. En la segunda generación, más numerosa, incardina a Emilia Pardo Bazán, Clarín[612], Palacio Valdés, Coloma, Picón y Blasco Ibáñez. Este primer apartado sobre la narrativa realista continúa con tres secciones dedicadas a Pedro Antonio de Alarcón, recordado por sus obras breves de tintes popularizantes; Pereda, conservador y mayor exponente del regionalismo; y Valera, del que se destaca la elegancia estilística. Galdós, por su parte, cuenta con un apartado propio (Vian, 1969a II: 27-29) en el que se le considera «culmine dell'ottocento ispanico», e, incluso, el mayor autor español desde el siglo de Oro. Vian recorre la producción narrativa de Galdós y dedica un pequeño espacio a su teatro. A modo de resumen de sus ideas sobre el escritor, escribe:

> Uomo dell'Ottocento, borghese nel senso storico del termine, Galdós condivide naturalmente i sentimenti della sua epoca: una profonda simpatia per gli umili e i diseredati, un socialismo vagamente cristiano (o tolstiano), una religiosità sentimentale e umanitaria, un patetico facile e diffuso che a noi, abituati a romanzieri più complicati e sofisticati, possono sembrare ingenui; così como non ci è più possibile condividere molte idee o tesi polemiche che furono carissime a Galdós e gli ispirarono innumerevoli pagine. Ciò però non toglie nulla al fatto che solo Galdós, in Spagna, ci dà la precisa sensazione di come la narrativa sia stata veramente l'«epica» dell'Ottocento; e in tal senso il suo posto è accanto a Balzac, a Dickens, a Tolstoj (Vian, 1969a II: 27-28).

En el siguiente apartado, el autor se ocupa de «La narrativa postgaldosiana» (Vian, 1969a II: 29-31), consignado secciones a la producción de los autores que anteriormente había englobado bajo el marbete de segunda generación de novelistas. Aparte de estos, incluye una nómina de autores aún decididamente realistas, pero cuya producción se desarrolla ya en el siglo XX: Concha Espina, Alejandro Pérez Lujín, Ricardo León, Felipe Trigo, Pedro Mata y A. Hernández-Catá. Por último, señala que la mayoría de estos

[610] «Dotato di una precisa ambientazione in una città o in una regione minuziosamente "rese" dal vero, di un numero sempre Crescente di personaggi anch'essi il più possibile "veri" –in più casi autentici ritratti– e spesso sostenuto da intenzioni di denuncia o protesta sociale o di polemica politica e religiosa» (Vian, 1969a II: 22).

[611] La antología incluye fragmentos de obras cada uno de ellos: *El sombrero de tres picos* (Vian, 1969b II: 64-70), *Peñas arriba* (Vian, 1969b II: 71-77), *Pepita Jiménez* (Vian, 1969b II: 77-81) y *Misericordia* (Vian, 1969b II: 82-86).

[612] Es el único con entrada en la antología, en la que se incluye un fragmento de la *Regenta* (Vian, 1969b II: 86-97).

autores cultivan también la narrativa breve, «con risultati particularmente positivi da Leopoldo Alas e da Emilia Pardo Bazán» (Vian, 1969a II: 30).

El capítulo sobre el siglo XIX contiene aún otros dos apartados. El primero de estos cubre el teatro de la segunda mitad del siglo, del que Vian ya había expresado algunas ideas a propósito de la dramaturgia de Galdós. En el drama de la segunda mitad de la centuria conviven dos tendencias. Por un lado, encontramos el neorromanticismo de Echegaray, del que el autor tiene una opinión pésima –«ottenne persino il premio Nobel (e fu, certo uno dei più madornali errori dell'Accademia di Stoccolma, che ignorò sempre l'esistenza di un Galdós!)» (Vian, 1969a II: 31)–. Frente a la «dittatura echegarayana» (Vian, 1969a II: 31) se alzan dos autores con tendencia al realismo: Tamayo y Baus y Enrique Gaspar. Habrá que esperar al final del siglo para la consagración del teatro realista, que vendrá de la mano de Galdós y Guimerá, pero, sobre todo, de Jacinto Benavente, cuya obra *La malquerida* se introduce en la *Antologia* (Vian, 1969b II: 97-115). Por último, el autor dedica un espacio al teatro menor y el género chico, de difícil difusión fuera de España[613], en el que trata la producción de Ricardo de la Vega, Tomás Luceño o Javier de Burgos. Estas formas tendrán continuidad en el siglo XX con la dramaturgia de Arniches y los Álvarez Quintero. El último apartado del capítulo versa sobre «il pensiero, la critica e l'erudizione del sec. XIX» (Vian, 1969a II: 32-34). Se trata de epígrafe relativamente breve, en el que el autor traza un panorama de la cuestión y comenta la obra de algunos autores destacados –Giner de los Ríos, Menéndez Pelayo–. Es interesante la división de este género que propone Vian: por un lado, habla de autores «"tradizionalisti" (monarchici-cattolici-conservatori)» (Vian, 1969a II: 33) –Balmes, Donoso Cortés, Menéndez Pelayo, entre otros– y «"liberali" (repubblicani-laicisti-progressisti)» (Vian, 1969a II: 33) –por ejemplo, Sanz del Río, Castelar, Joaquín Costa o Galdós y Clarín–. El pensamiento del 98 comienza ya a finales de este siglo, con el *Idearium español* de Ganivet. A modo de conclusión, Vian asevera que:

> Dopo un secolo di affannosi travagli, d'implacabili odi civili, di troppo accese passioni, la Spagna sembrava così ricominciare da capo la ricerca delle proprie essenze perenni, in un angoscioso ripiegarsi su se stessa –torna alla mente l'immagine galdosiana della salamandra torcentesi nel fuoco– destinato forse a non dare mai soluzioni e risultati

[613] «Ma in realtà il *género chico* era intraducibile e inesportabile, in quanto legato intimamente a una "realtà" vernacolare ed effimera; quindi l'Europa ignorò e ignora che, oltre alla *Gran vía*, si composero e si rappresentarono in Spagna, con grande successo, centinaia di opericciole del genere, spesso estremamente garbate e divertenti» (Vian, 1969a II: 32).

> concreti, ma che comunque ha ispirato e ispica ancora ai migliori spagnoli pagine di alto valore non meno morale che artistico (Vian, 1969a II: 34).

El pensamiento decimonónico sirve de precedente al primer acontecimiento que se incluye en el último capítulo de la obra, el dedicado al siglo XX. El primer apartado (Vian, 1969a II: 35) estará dedicado a la generación del 98 y a los autores modernistas. Este epígrafe sirve como introducción histórica al periodo estudiado, pero también para marcar las principales líneas de pensamiento de los noventayochistas. Vian retoma la división entre una España «filippina» y una España «chisciottesca»[614], de la que los autores del 98 serían herederos. La propuesta de estos «assunse aspetti così peculiari […] perché si inquadrò in un movimento finesecolare europeo di reazione contro alcuni dei miti più cari all'Ottocento» (Vian, 1969a II: 35), entre los que incluye el positivos, la lógica racional, el realismo o la democracia. Entre sus referentes europeos sitúa a Kierkegaard, Nietzsche, Baudelaire, Verlaine, d'Aurevily, D'Annunzio, Dostoievski, Ibse o Wagner. Al mismo tiempo, se desarrolla otro movimiento crítico, este dirigido únicamente al arte, el de los modernistas, con Rubén Darío a la cabeza. Vian reniega de la oposición entre noventayochismo y modernismo y apunta que ambos movimientos «partirono da una piattaforma culturale comune e si proposero problemi analoghi» (Vian, 1969a II: 38). El apartado se cierra señalando que este convulso en el plano ideológico y estético lleva a la literatura española a su segundo siglo de Oro.

Tras este apartado introductorio, el autor dedica epígrafes a los principales autores de este primer siglo XIX. El primero de ellos es Unamuno (Vian, 1969a II: 39-41), al que coloca como centro de la generación. En un segundo lugar quedan Azorín y Pío Baroja (Vian, 1969a II: 41-44), que comparte un apartado en el que el autor realza el pensamiento y la ensayística de uno y la exuberante producción literaria del otro. El siguiente autor del 98 en que Vian (1969a II: 44-46) se detiene es Valle Inclán, al que considera el mayor exponente del decadentismo. Su producción se repasa dando mayor importancia a su narrativa, aun cuando el autor se detenga en el esperpento y sus farsas. Por último, Vian se encarga de la renovación de la poesía por parte del 98 y el modernismo (Vian, 1969a II: 47-50). Tras señalar a autores menores como Rueda, Villaespesa, Machado, Marquina o Pérez de Ayala, el italiano se centra en los que serán los dos grandes poetas de inicios

[614] Se trata de una idea tomada de *Las dos Españas*, de Fidelino de Figuereido (1933).

de siglo: Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado[615]. De ambos se destaca su evolución desde el modernismo a nuevas formas poéticas que tendrán influencia sobre la lírica del resto del periodo. El repaso por la generación del 98 acaba con un aparato, «I postnovantottisti» (Vian, 1969a II: 50-53), en el que el autor destaca especialmente la ensayística de Ortega y Gasset, Azaña, Marañón, Salvador de Madariaga, Américo Castro y Bergamín. También atiende a la producción en otros géneros, señalando la narrativa de Gabriel Miró, Pérez de Ayala y el inclasificable Gómez de la Serna. Miró y Gómez de la Serna serán incluidos en la *Antologia* (Vian, 1969b II: 179-191).

La *Storia* continúa con el estudio de la generación del 27 (Vian, 1969a II: 53-55), receptáculo de las innovaciones en la poesía que se desarrollan en el primer tercio de siglo: el ultraísmo, el creacionismo y las propuestas de autores españoles e hispanoamericanos como Juan Ramón Jiménez, Unamuno o Huidobro. Vian no limita el 27 a la lírica, de tal manera que, al listar a los miembros de esta generación aún vivos, incluye a Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Aleixandre, Sender y Aub. En la lista de fallecidos, se cuenta a García Lorca, Salinas, Prados, Adriano del Valle, Cernuda, Altolaguirre, Jarnés, Barea y Casona[616]. Aunque no pertenezcan al 27, el autor menciona aquí a otros autores íntimamente ligados a este movimiento: Fernando Villalón, León Felipe, Jacinto Grau, Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales. Para completar el panorama de personajes que contribuyen al desarrollo de la literatura y las artes españolas de esta primera mitad del siglo, Vian cree necesario incluir asimismo a Salvador Dalí y Luis Buñuel. Tras este apartado panorámico, comienza con un acercamiento más detenido a los distintos autores. El principal será García Lorca (Vian, 1969a II: 55-58), que cuenta con un apartado propio en el que se analiza su poesía y teatro, cuyas raíces populares y carácter nacional hacen recordar algunas obras de Lope de Vega o Calderón. En «Poeti e prosatori del '27» (Vian, 1969a II: 58-63) traza un resumen más profundo de las ideas estéticas del 27 –su preocupación por el lenguaje, la reivindicación de la tradición, las influencias europeas y españolas–, aunque sin llegar a aterrizar el análisis en obras o autores concretos. Vian señala que la narrativa es menos importante

[615] Unamuno (Vian, 1969b II: 119-132), Azorín (Vian, 1969b II: 132-138), Pío Baroja (Vian, 1969b II: 138-142), Valle (Vian, 1969b II: 143-164), Juan Ramón Jiménez (Vian, 1969b II: 165-172) y Machado (Vian, 1969b II: 175-178) tienen apartados en la *Antologia*, en la, además, se incluye a Manuel Machado (Vian, 1969b II: 173-174).

[616] Esta amplia nómina de autores se reduce en la antología, en la que se incluye a Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Miguel Hernández, Luis Felipe Vivanco y Luis Rosales (Vian, 1969b II: 191-207). García Lorca, como ocurre en la *Storia*, cuenta con un apartado propio (Vian, 1969b II: 208-225)

que la lírica en la propuesta de esta generación, pero se detiene en comentar algunas obras de Barea, Sender o Aub, además de dar una lista de autores menores –Rosa Chacel, Francisco Ayala, Segundo Serrano, Zunzunegui–. Por último, en cuanto al teatro, señala la supremacía de Lorca y destacas las obras de Casona y Enrique Jardiel Poncela, al que considera un autor menor.

La obra afronta su último tramo con un apartado, «Le due spagne del dopoguerra» (Vian, 1969a II: 63-66), en el que equipara la situación a la que aboca al país la guerra civil con la vivida en 1823. La muerte de escritores, la censura de ideas y el exilio de dejan un panorama literario árido. A partir de la mitad de los 40, el ambiente cultural se reaviva con la revista *Garcilaso* o *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y la publicación de las primeras obras de Cela o Laforet. Esto coincide con el fin de la Segunda Guerra Mundial y un cierto aperturismo por parte del régimen franquista. Los siguientes apartados de la obra funcionan más bien como listas de autores y obras, sin una estructura clara, aunque coinciden en señalar la importancia de algunas instituciones literarias como los premios Adonais y Nadal. En «la poesia di oggi» (Vian, 1969a II: 66-67), Vian ensaya una distribución en generaciones, que rápidamente abandona. Así, se limita a dar una amplia nómina de autores[617] –Ridruejo, Celaya, Otero, Morales, Hierro, Bousoño…– y apuntar el continuismo de la agenda renovadora iniciada en el 98 y continuada por el 27. Algo parecido ocurre en el apartado dedicado a la narrativa[618] (Vian, 1969a II: 68-72). La lista de autores incluye a Cela, Juan Goytisolo, Antonio Ferres, López Salinas, Laforet, Delibes, Gironela, Elena Quiroga, Matute, Aldecoa, Fernández Santos o Sánchez Ferlosio. La obra de estos últimos da lugar a una nueva narrativa más comprometida, en la que incardina la producción de algunos autores ya mencionados –Ferres, López Salinas, Goytisolo–, pero también nuevos autores como Dolores Medio, Caballero Bonald, Martín Santos, Marsé o García Hortelano. Por último, el autor señala la productividad del tema de la guerra civil en la narrativa del periodo, aunque solo incluya *Las últimas banderas*, de Angel María de Lera; y el desarrollo de una narrativa humorística por autores como Noel Clarasó y Álvaro de Laiglesia. En cuanto al teatro (Vian, 1969a II: 72-75), aunque la nómina de autores es menor y el autor se detiene algo más en la producción de los autores señalados, el apartado se limita a recorrer la producción de Pemán, Calvo Sotelo,

[617] En la *Antologia*, se incluye a José Luis Cano, Blas de Otero, Rafael Morales y Bousoño (Vian, 1969b II: 226-230)

[618] En la *Antologia*, la lista se reduce a Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes y Juan Goytisolo (Vian, 1969b II: 231-257).

Edgar Neville, Miguel Mihura, Alfonso Paso, y las dos grandes figuras de la dramaturgia última: Buero Vallejo y Afonso Sastre. El apartado se cierra con una mención a Fernando Arrabal. Por último, al tratar la ensayística[619] (Vian, 1969a II: 74-77), la lista de autores se dispara y se llegan a incluir más de una treintena de autores que divide en tres categorías: filósofos –Zubiri, Ferrater Mora, Julián Marías, Laín Entralgo, entre otros–, historiadores –Maravall, Díez del Corral, Fernández Almagro, Emilio García Gómez, etc.–, y críticos literarios –Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Díaz Plaja, Castellet, y muchos más–. Vian repara también en la aparición de revistas como *Revista de Occidente*, *Cuadernos hispanoamericanos* o *Ínsula*. Así, antes de un último capítulo dedicado a la literatura catalana (Vian, 1969a II: 77-78), da fin a una amplia historia literaria en cuyas conclusiones afirma lo siguiente:

> Malgrado le enormi difficoltà, conseguenza di una storia drammatica e infelice, la Spagna è, dunque, moralmente viva, e lo attestano i suoi poeti, i suoi scrittori, che non cessano di credere in lei. Della sua grandezza –canta un gran poeta, Jorge Guillén– non rimane solo nelle memorie «un vuoto rimbombante di Escuriali, di alteri Assoluti a piede fermo…»: c'é ben di più. Dell'ardore antico e di sempre non restano ceneri, bensì «una bragia». E questa
>
> *Arde bien. Arde siempre* (Vian, 1969a II: 76-77).

La *Storia* de Vian se coloca, así, a medio camino entre un discurso académico y uno divulgativo. Mientas que sus *Lineamenti* tiene como objetivo claro al lector especialista o al interesado científicamente por la literatura española, la edición de la *Storia* y su inclusión en una obra de mayores dimensiones nos hacen pensar en que se trata de una simplificación de las posiciones de Vian, posiciones trabajadas a lo largo de casi treinta años de trabajos dedicados a la historia de la literatura española. La relación que se establece en *Storia* y *Antologia* es especialmente interesante. Aunque las obras se conciben como trabajos separados, y, como tal, no hay referencias cruzadas en los textos de estas; su intercalación en la colección en la que aparecen y las coincidencias en su estructuración interna nos hace entender que se trata de un dispositivo que funciona conjuntamente, en dos planos distintos al mismo tiempo. Mientas que la historia carga con la parte narrativa e interpretativa del acercamiento de Vian, la *Antologia* fija un canon que va más allá de la instancia autora, llegando a las obras e incluso, en casos como el *Quijote*, a los fragmentos de estas. Las contradicciones que se producen entre historia y

[619] El único autor que se incluye en este apartado es Menéndez Pidal (Vian, 1969b II: 258-260), aunque en la historia se le incluye en el de la erudición y la crítica del XIX.

antología son especialmente relevantes en este sentido. Mientras que el carácter performativo y asentado en la tradición de la historia lleva a Vian a aceptar ciertas convenciones historiográficas, la antología le da total libertad para la valoración y jerarquización de obras y autores.

La labor historiográfica de Vian no acaba con esta historia de la literatura, sino que, en 1980, publicará una nueva *Storia della letteratura spagnola* en dos volúmenes (Vian, 1980), y, más tarde, redactará la parte de la historia literaria (Vian, 1983: 273-301) para el volumen XIV de la *Historia general de España y América* de Rialp, el coordinado por José Luis Comellas (1983). La obra histórico-literaria de Vian es, por tanto, la más amplia de entre los autores de nuestro corpus.

5.2.9. *La littérature espagnole* (1977), de Charles Vincent Aubrun

Cuando Charles Vincent Aubrun publicó la obra que sustituiría en la colección *Que sais je?* a la historia literaria de Jean Camp (1958), este prolífico hispanista había escrito ya al menos otros tres trabajos con carácter historiográfico. Estamos hablando de su *Histoire des lettres hispano-américaines* (1954), la *Histoire du théâtre espagnol* (1965) y *Lo hispánico* (Aubrun y Larrieu, 1965), una antología de textos e imágenes comentados en la que colaboró con Rober Larrieu, cuya *Histoire Illustrée de la Littérature Espagnole* (Larrieu y Thomas, 1952) ya hemos estudiado. Colaborador habitual del *Bulletin Hispanique*[620], Aubrun nos ofrece con esta breve historia de la literatura un manual de consulta que se ha reeditado durante casi cuarenta años[621], pese a la publicación de obras monumentales como la historia dirigida por Cannavaggio (1993-1994).

La obra se divide en siete capítulos: Edad Media (Aubrun, 1977: 7-21), siglo XVI (Aubrun, 1977: 22-40), siglo XVII (Aubrun, 1977: 41-64), siglo XVIII (Aubrun, 1977: 64-73), siglo XIX (Aubrun, 1977: 74-94), primera mitad del siglo XX (Aubrun, 1977: 95-116) y literatura contemporánea (Aubrun, 1977: 117-121). Además, la obra cuenta con

[620] Canavaggio (2019: 103) señala que Aubrun sería autor de «150 articles qu'il a fait paraître sur les auteurs et les sujets les plus variés : qu'il s'agisse du Moyen Âge (Cantar de Mio Cid, Libro de Buen Amor, Juan de Mena, Jorge Manrique), du XVIe siècle (Garcilaso, Lazarillo de Tormes), du XVIIe siècle (la picaresque, Cervantès, Lope de Vega, Calderón), des XVIIIe et XIXe siècles (Goya, Valera), du XXe siècle (Valle-Inclán, Blasco Ibáñez, Jorge Guillén) ou des lettres hispano-américaines (Alfonso Reyes, Rubén Darío, Martí). On ne doit pas oublier, enfin, l'importante activité éditoriale qu'il a menée à la tête des Éditions hispaniques, tant dans le domaine de la recherche que dans celui des manuels d'enseignement».

[621] La última edición de la que tenemos constancia data de 2013.

un apéndice en el que se traza un esquema de la historia de la literatura catalana (Aubrun, 1977: 122-126), y un prefacio (Aubrun, 1977: 3-5) en el que el autor da cuenta de su plan de trabajo. Así, Aubrun apunta que concibe su obra como una guía[622], que ha jerarquizado los autores usando las negritas y que se ha limitado a la «poésie épique (et donc le roman), la poésie lyrique et la poésie dramatique» (Aubrun, 1977: 3). El autor menciona, asimismo, que ha optado por no incluir menciones a la biografía o la personalidad de los autores, y que se limita a la literatura escrita en español, que pone en relación con la literatura europea[623]. A modo de conclusión de este apartado introductorio, Aubrun (1977: 5) señala que «nous avons donc insisté sur les grands œuvres, leur structure et leur forme signifiante. Elles sont au noyau de la culture espagnole, dont on trouvera ailleurs l'histoire».

El capítulo sobre la Edad Media (Aubrun, 1977: 6-21) comienza señalando que no toda la literatura medieval ha llegado hasta la actualidad, y que buena parte de lo que se produce en la península en esta época no compete a una historia de la literatura española, por no ser obras escritas en español. Aun así, Aubrun (1977: 6) menciona las jarchas y los zéjeles, «des bribes de poèmes ou chanson en mozarabe […]. Elles servent à relever par un effet comique des poésie régulières en hébreu, en arabe littéraire ou en arabe vulgaire». Estas composiciones breves se ponen en relación con los villancicos (Aubrun, 1977: 8), y se recoge la opinión de algunos críticos[624] a propósito del origen árabe de la lírica de todo el territorio neolatino occidental.

El primer apartado del capítulo es una suerte de miscelánea en la que se da cabida a la épica, los autores del mester de clerecía y otras manifestaciones de carácter didáctico-edificante (Aubrun, 1977: 8-12). El primero de estos géneros tiene su inicio en el cantar de *Los siete infantes de Lara*, que no se ha conservado en un estado que permita identificar sus orígenes o influencias. Aubrun (1977: 8) se muestra categórico al afirmar que «de toute la littérature médiévale, il ne reste que trois ouvrages de premier ordre»: el *Cid*, *Milagros de Nuestra Señora* y *El libro de Buen Amor*. Del primero (Aubrun, 1977: 8-10)

[622] «Ce manuel est un guide, ce n'est pas un bottin. La nomenclature exhaustive des auteurs et des œuvres se trouve dans des histoires volumineuses, des thèses, de grandes bibliographies. Nous y renvoyons le lecteur» (Aubrun, 1977: 5).

[623] «Une perspective exclusivement espagnole eût débouché sur un nationalisme qui n'est pas de mise ici. Et puis, la spécialisation étroite des hispanistes professionnels déforme trop souvent leur objet, le gonflant outre mesure. À battre le rappel autour de quelques écrivains secondaires, nous risquions de décevoir les lecteurs familiers des grandes figures italiennes, russes, allemandes, anglaises ou françaises. L'indiscutable éclat des lettres espagnoles en aurait été maladroitement terni» (Aubrun, 1977: 5).

[624] No se indica cuáles.

proporciona un resumen y la tesis «néo-taditionaliste» que vincula la épica medieval y los romances del XVI, esto es, el *Cid* original y el ciclo posterior. La mayor parte de la literatura medieval está marcada, por otra parte, por la literatura trovadoresca provenzal, cuya técnica derivaría en el mester de clerecía en los monasterios (Aubrun, 1977: 10).

El género narrativo didáctico cobra fuerza en el panorama europeo. Las obras más importantes en España serán el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio, Vida de santa María Egipciaca* y el *Libre dels tres reys d'Orient* (Aubrun, 1977: 10-11). Aubrun señala, asimismo, el éxito de las disputas o debates, con el que, a través de una confrontación dialéctica, se difunden ideas que pueden ser interpretadas «à trois ou quatre niveaux de sens: littéral, moral ou social, allégorique ou psychologique, anagogique ou spirituel» (Aubrun, 1977: 11). Tras mencionar el *Auto de los reyes magos* (Aubrun, 1977: 11), el hispanista aborda la producción de Alfonso X (Aubrun, 1977: 11-12) y de Gonzalo de Berceo (Aubrun, 1977: 12-13), cuya obra valora muy positivamente: «le poète, très sûr de son métier et de sa supériorité intellectuelle, se met tantôt à la portée des simples, tantôt enchante les clercs. Son recul par rapport à l'écriture fait de lui un artiste exceptionnel en cet Âge de scribes besogneux» (Aubrun, 1977: 13).

Juan Ruiz será considerado el mayor poeta de la Edad Media. En un apartado en que se trata la lírica y la literatura didáctica (Aubrun, 1977: 13-17), la figura del arcipreste y su *Libro de Buen Amor* son tratados ampliamente (Aubrun, 1977: 13-16). El resto de autores incluidos en este apartado son Juan Manuel, Sem Tob y Rodrigo Yáñez (Aubrun, 1977: 16-17). Con el apartado sobre la poesía cortesana y política (Aubrun, 1977: 17-21), el hispanista cierra el capítulo sobre la literatura medieval. En este apartado incluye los cancioneros[625], con los que se muestra la emancipación de la lírica española del modelo galaicoportugués. Se citan el *Cancionero de Baena*, el *de Estúñiga*, el *de Roma*, el *de Herberay*, y el *General*; y, como autores, a Baena, Macías, Imperial, Rodríguez del Padrón, Carvajal, Hernando del Castillo y Álvarez Gato. Los tres grandes poetas del periodo son el marqués de Santillana (Aubrun, 1977: 18-19), Juan de Mena (Aubrun, 1977: 19) y Jorge Manrique (Aubrun, 1977: 19-20), al que destaca sobre los otros dos. Aún atiende Aubrun a la literatura política de López de Ayala y las coplas –*Coplas del provincial*, *Coplas de Mingo Revulgo*– (Aubrun, 1977: 20), y la literatura didáctica que «aborde par le biais de l'histoire les problèmes politique» (Aubrun, 1977: 20). La nómina

[625] Aubrun había estudiado el *Cancionero de Herberay* en un trabajo previo a la historia (Aubrun, 1951), aunque solo hace una breve mención a esta obra.

de autores incluye a Díez de Games, Escavias, González de Clavijo, Pedro Tafur, Pedro del Corral, Pérez de Guzmán, Hernando del Pulgar y el arcipreste de Talavera (Aubrun, 1977: 20-21). Por último, señala que el género del debate o la disputa se dramatiza con Rodrigo Cota, menciona la obra teatral de Gómez Manrique y concluye apuntando que «tout une littérature romanesque, livres de chevalerie, nouvelles sentimentales, éclot sous le règne des Rois Catholiques» (Aubrun, 1977: 21).

El segundo capítulo, dedicado al siglo XVI (Aubrun, 1977: 22-40), comienza señalando que, a lo largo de este periodo, las letras españolas «prennent leur essor» (Aubrun, 1977: 22), esto es, que comienza a alcanzar cotas de calidad que se mantendrán hasta el siglo XVII. Aubrun divide estos dos siglos en función del género hegemónico: en época de los Reyes Católicos y Carlos I, será la poesía de raigambre italiana; desde mediados del siglo XVI, el género épico-novelesco; y el XVII será la gran época del teatro (Aubrun, 1977: 22-23). Así, comienza su repaso por la lírica del XVI (Aubrun, 1977: 23-28) señalando que la difusión de esta se produce mediante manuscritos, pero también a través de pliegos sueltos de carácter popular. Cristóbal de Castillejo (Aubrun, 1977: 24) es presentado como opositor a la introducción de modelos italianos, labor que llevaron a cabo Boscán (Aubrun, 1977: 24) y, sobre todo, Garcilaso (Aubrun, 1977: 24-25), «l'un de plus grands poètes de langue espagnole». Junto a esta poesía italianizante y a los cancioneros, el romancero es la tercera vía de expresión lírica en la literatura española. Aubrun (197: 25-26) distingue algunos tipos de romances por su temática, y destaca la aparición de colecciones de romances: el *Cancionero de Romances* y el *Romancero general*. El hispanista destaca, asimismo, la obra de otros cinco autores de este periodo: fray Luis (Aubrun, 1977: 27), san Juan (Aubrun, 1977: 27-28), Francisco de Aldana (Aubrun, 1977: 28), Fernando de Herrera (Aubrun, 1977: 28) y Alonso de Ercilla (Aubrun, 1977: 28).

El desarrollo de la imprenta permite que los géneros en prosa (Aubrun, 1977: 29-33) se popularicen, Entre estos, se destaca la novela de caballerías, cuyo mayor exponente será el *Amadís*, y la novela sentimental, con Diego de San Pedro y Juan de Flores como autores principales (Aubrun, 1977: 29). La *Celestina* (Aubrun, 1977: 29-31) es un género en sí mismo, y, en opinión del francés, se origina en respuesta a esta novela sentimental. El autor trata el argumento de la obra, apunta sus fuentes[626] y destaca la actualidad de la

[626] «L'auteur a lu la comédie "humaniste" italienne, les livres sentimentaux, les livres de chevalerie, Pétrarque à qui il emprunte l'idée du bonheur insaisissable et de la funeste passion» (Aubrun, 1977: 30).

obra en el tratamiento de las aspiraciones juveniles de sus personajes. La novela pastoral (Aubrun, 1977: 31-32) retoma los tópicos del amor cortesano y tiene en Montemayor a su mayor cultivador. Otras novelas incluidas en este género son las de Gil Polo, Cervantes y Lope. Por último, Aubrun (1977: 32-33) habla de la novela morisca, con la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa* y la obra de Ginés Pérez de Hita; y de la novela picaresca, en la que destaca al *Lazarillo* –también se mencionan sus continuaciones–, el *Guzmán* y el *Buscón*, que solo menciona.

El teatro (Aubrun, 1977: 33-38) tendrá una manifestación culta y religiosa, a la que Aubrun se refiere como teatro de corte (Aubrun, 1977: 33); y una manifestación popular en ciudades como Sevilla y Valencia. Estas dos corrientes «s'entrelaceront au début du XVIIe siècle et donneront sa forme à la *comedia* espagnole» (Aubrun, 1977: 34). Los principales autores de esta primera etapa del teatro español serán Juan del Encina[627] (Aubrun, 1977: 34-35), Lucas Fernández (Aubrun, 1977: 35), Gil Vicente (Aubrun, 1977: 35-36), Torres Naharro (Aubrun, 1977: 36), Lope de Rueda (Aubrun, 1977: 36-37), Cristóbal de Virués (Aubrun, 1977: 37), los Argensola (Aubrun, 1977: 37), Juan de la Cueva (Aubrun, 1977: 37) y Cervantes (Aubrun, 1977: 38). A lo largo del apartado dedicado a estos dramaturgos, Aubrun (1977: 36) da cuenta de la capacidad de la comedia para albergar los géneros más populares del momento[628], la intervención de la intervención de la Inquisición a mediados del siglo XVI[629] y la aparición de colecciones de obras dramáticas[630]. El último apartado del capítulo está dedicado a la literatura didáctica, aunque lleva por título «Les bilains de l'histoire» (Aubrun, 1977: 38-40). En este, además de la obra histórica de Florián de Ocampo, López de Gómara o Fernández de Oviedo, se incluye bajo este epígrafe la producción de Antonio de Guevara, los hermanos Valdés, Luis de Granada, Pedro Mexía, Andrés de Laguna, Juan de Mariana, el Inca Garcilaso de la Vega, y la disputa entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé de las

[627] «Juan del Encina exerça une grande influence sur le destin du théâtre espagnol. Il a inventé notamment le bouffon qui en toute liberté exprime les vues de l'auteur dans un langage comique inventé et attribué aux rustres» (Aubrun, 1977: 35).

[628] «La comédie, comme genre, devient le réceptacle de nombreux succès populares: le *romancero* (*Los sietes infantes de Lara*) et la nouvelle tragique italienne (*El infamador*) notamment» (Aubrun, 1977: 37).

[629] «L'Index de 1559 (Tolède) donne un coup de barre à la production dramatique. Les auteurs eux-mêmes pratiquent une censure préalable pour se mettre à l'abri de soupçon d'hétérodoxie» (Aubrun, 1977: 36).

[630] «Le recueil de *Autos, farsas y coloquios* (découvert par Rouanet en 1902), atteste l'engouement du public du XVIe siècle pour le théâtre avec ses 94 pièces religieuses, profanes, allégoriques» (Aubrun, 1977: 37).

Casas. Los dos autores más destacables son, para Aubrun, Bernal Díaz del Castillo y santa Teresa de Ávila.

El capítulo sobre el siglo XVII (Aubrun, 1977: 41-64) comienza retomando la evolución del género dramático con un apartado que titula «Invention de la "Comedia"» (Aubrun, 1977: 41-52). El teatro de la época tendrá su centro neurálgico en Madrid y se nos presenta como un fenómeno urbano que hereda características del teatro popular sevillano y valenciano (Aubrun, 1977: 41-42). Aubrun (1977: 42) da una definición de *comedia*[631] (Aubrun, 1977: 42-43) y analiza la historia del género por décadas. Para cerrar esta introducción al género, Aubrun (1977: 44) señala que

> La comédie a été une expérience littéraire sans précédent et sans succession: elle a donné à l'Espagnol une manière d'être dans le monde qui encore aujourd'hui (à son insu), le marque et le différencie. Elle a exercé une influence considérable sur les autres littératures jusqu'au XIXe siècle (France, Allemagne et Angleterre, notamment Calderón). Elle a enrichi notre culture d'un mythe Nouveau: don Juan.
>
> Et cependant elle n'a pas laissé un grand nombre de chefs-d'œuvre universels. Les tes textes nous sont parvenus souvent altérés par les copies d'acteurs ou dans de refontes. Sa langue, vieille, et ses thèmes, désuets, l'enlisent dans son temps.

Pasando a los autores principales, el primero de todos ellos es Lope (Aubrun, 1977: 44-46), de entre cuya amplia producción destaca especialmente *Fuente Ovejuna*. A este apartado le siguen otros dedicados a Tirso (Aubrun, 1977: 46-47), Guillén de Castro (Aubrun, 1977: 47-48), Luis Vélez de Guevara (Aubrun, 1977: 48), Mira de Amescua (Aubrun, 1977: 48), Juan Ruiz de Alarcón (Aubrun, 1977: 48) y Juan Pérez de Montalbán (Aubrun, 1977: 48-49). De estos autores pasa a Calderón (Aubrun, 1977: 49-51), claro exponente de la estética barroca, del que destaca *La vida es sueño* y *El alcalde de Zalamea*. En su escuela (Aubrun, 1977: 51-52), incluye a Moreto, Rojas Zorrilla y Bances Candamo.

Junto a la comedia, el gran aporte d ela literatura española a la universal es la novela picaresca (Aubrun, 1977: 53). Es el primer género que Aubrun trata en el apartado que dedica a los géneros en prosa, al que da el título de «Création du roman» (Aubrun,

[631] «La *comedia* est un discours au présent et à la première personne (re-*présentable*) formant avec une douzaine de voix une tresse disposée en cercle (problème posé, problème résolu); elle est divisée en trois journées ou étapes, chacune longue d'un millier de vers. L'intrigue principale propose un conflit né de motivations naturelles ou considérées comme naturelles: l'amour, l'amitié, l'honneur la jalousie, la coquetterie, la vaillance, la justice, la foi… Elle n'est pas tenue à l'unité d'action. Dieu et/ou le Roi interviennent *ex machina* sur la forme de miracles ou de figures de rois du passé. La pièce s'inscrit dans un spectacle divertissant qui dure trois heures et demie environ; elle est encadrée par un prologue (*loa*) et une danse finale; elle est entrecoupée d'intermèdes (*entremeses*)» (Aubrun, 1977: 42).

1977: 53-68). El pícaro, construido como un personaje consciente de su condición humana, será el inverso del caballero que había protagonizado las mayores novelas de siglos anteriores (Aubrun, 1977: 53). Durante este periodo, se consolidan las características formales de la novela picaresca –narración autobiográfica, carácter del pícaro, etc.– y aparecen algunas de las mejores obras, que ya habían sido mencionado anteriormente. Aubrun (1977: 54-57) se detiene en analizar el *Guzmán de Alfarache*, el *Marcos de Obregón*, *La pícara Justina* y el *Alonso, mozo de muchos amos*. También mencionará las novelas ejemplares picarescas de Cervantes –*Rinconete y Cortadillo* y la *Gitanilla*–; *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo; y *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*, de Castillo Solórzano. El espacio que dedica al *Buscón* lleva a Aubrun a introducir el resto de la obra en prosa de Quevedo –*Los sueños, Polírica de Dios, gobierno de Cristo*, etc.– (Aubrun, 1977: 56-57), y, con ella, la producción de Suárez de Figueroa y Saavedra Fajardo (Aubrun, 1977: 57).

Cervantes (Aubrun, 1977: 57-59) es el siguiente autor en el repaso por la narrativa del XVII. El hispanista señala el fracaso de sus primeras obras, y cómo este no alcanzó una posición cómoda hasta la publicación del *Quijote*, con el que pretende acabar con «le libre menteur de chevalerie» (Aubrun, 1977: 58). La apertura de la obra se presta a múltiples interpretaciones, lo que, junto al humor cervantino, le ha asegurado un lugar destacado en la literatura universal. Aubrun (1977: 59) destaca, asimismo, las *Novelas ejemplares*, que influiría en autores como María de Zayas, y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. El apartado se cierra con un repaso por la obra de Gracián (Aubrun, 1977: 59-60), cuyo *Criticón* se pone en relación con el *Persiles*.

En un tercer apartado, Aubrun (1977: 60-64) aborda la lírica. Comienza comentando las vías de difusión de este género –colecciones, pliegos sueltos– (Aubrun, 1977: 60-61), para centrarse, a continuación, en la escuela andaluza de Juan de Arguijo, Rodrigo Caro, Francisco de Rioja, Andrés Fernández de Andrada, Pedro Soto de Rojas y Luis Carrillo de Sotomayor (Aubrun, 1977: 61). El desarrollo del conceptismo tiene su influencia en la lírica de Alonso de Ledesma. Góngora (Aubrun, 1977: 62-63), por su parte, se dedicará a componer una poesía pura que ya sus contemporáneos–Salcedo Coronel, José Pellicer, Juan López de Vicuña– intentarían interpretar. Aubrun (1977: 62) lo considera «le plus grand des poètes espagnols». El repaso por la lírica se completa con sendos apartados dedicados a la poesía de Lope (Aubrun, 1977: 63) y Quevedo (Aubrun, 1977: 63-64), al que califica de conceptista. A modo de conclusión, el autor señala que:

> Góngora, Quevedo, Lope de Vega apparaissent ainsi, avec le recul, comme les pionniers le premier de la poésie pure, le second de la poésie œuvre d'intelligence, le troisième de la poésie romantique: les trois courants essentiel de notre poésie contemporaine (Aubrun, 1977: 64).

El capítulo dedicado al siglo XVII (Aubrun, 1977: 65-73) se divide en dos partes. La primera (Aubrun, 1977: 65-68) cubre el periodo de 1700 a 1759, que Aubrun llama «la remise en ordre». Este momento se caracteriza por que los autores se aferran a los modelos áureos sin llegar a igualarlos. Así se explica la poesía de los epígonos de Góngora: Gabriel Álvarez de Toledo, León y Mansilla y José Antonio Porcel (Aubrun, 1977: 65). En el teatro (Aubrun, 1977: 65-66), Antonio de Zamora y José de Cañizares intentan dar continuidad a la comedia. De igual manera, Fulgencio Afán de Ribera y Diego Torres Villarroel imitan la prosa de Quevedo (Aubrun, 1977: 66). El único género que cuenta con una mayor autonomía es el de la prosa de ideas (Aubrun, 1977: 66-68), en la que destacan el padre Feijoo, Martín Sarmiento, Enrique Flórez, los jesuitas expulsos –Lampillas y Andrés–, y, sobre todo, Luzán. Esta primera mitad de la centuria verá nacer publicaciones periódicas (Aubrun, 1977: 68), como el *Diario de los literatos*, e instituciones al servicio del conocimiento: la Real Academia, por ejemplo.

La segunda época es la de la Reforma y la Ilustración (Aubrun, 1977: 68-73). Espoloneada por la influencia francesa, la literatura española abandona en este periodo los modelos tradicionales a favor de los europeos, especialmente de los franceses. En un primer apartado, Aubrun (1977: 69-72) trata conjuntamente la prosa y la poesía. Entre los autores de narrativa y prosa de ideas encontramos a Isla, con su *Fray Gerundio*; a Pedro Montengón, autor de un *Eusebio* que imita a Rousseau; la producción histórica de Manuel José Quintana; a Nicolás Moratín, autor de trabajos sobre la historia del teatro y la tauromaquia, pero también traductor y compositor de obras teatrales; y a Cadalso, que se inspira en Young y Montesquieu. Por otra parte, en la lírica destaca a los fabulistas Iriarte y Samaniego, Diego González, Nicasio Cienfuegos, Meléndez Valdés, Juan Pablo Forner y a Jovellanos, cuya inclusión en este grupo se explica por sus romanes heroicos y, sobre todo, por la epístola –*Epístola a sus amigos de Salamanca*– que envía a los dos autores anteriores para conminarlos a consagrar «leur poésie à la prospérité publique» (Aubrun, 1977: 70-71). En el teatro (Aubrun, 1977: 71-72) son tres los autores que el hispanista destaca: Vicente García de la Huerta, historiador del teatro nacional, traductor e imitador de obras francesas; Ramón de la Cruz, que adopta una perspectiva realista y costumbrista

que no gusta demasiado al público; y, por último, Leandro Fernández de Moratín, «l'un des rares écrivains du siècle qui résiste au temps et à la traduction» (Aubrun, 1977: 73).

Al igual que ocurría con el XVIII, el siglo XIX (Aubrun, 1977: 74-94) se divide en dos secciones que, esta vez, no delimitan periodos históricos, sino movimientos estético-literarios. El primero de ellos es el Romanticismo (Aubrun, 1977: 75-84), introducido en España por Juan Nicolás Böhl de Faber, cónsul alemán que introduce las ideas de Schlegel. El pensamiento del filósofo calaría en autores como Agustín Durán, Alcalá Galiano o Espronceda, que dejan atrás las ideas clasicistas y, partiendo o no de la tradición nacional, incorporan el nuevo paradigma estético. En el teatro (Aubrun, 1977: 75-80), Francisco Martínez de la Rosa marca la transición de una escuela a otra. Con sus *Aben Humeya* y *La conjuración de Venecia* el romanticismo se instala claramente en el género dramático español. La dramaturgia de Bretón de los Herreros se mantiene fiel a la comedia de Moratín, mientras que Hartzenbusch toma sus temas del romanticismo alemán. En la obra del duque de Rivas se encuentran reminiscencias de Shakespeare, Scott y Byron. *Don Álvaro o la fuerza del sino* nos presenta un romanticismo consolidado, presente también en el resto de su producción –*El moro expósito*, los *Romances históricos*– hasta *El desengaño en un sueño*, drama simbólico en el que se desdice de las ideas defendidas hasta entonces. Zorrilla es presentado como un poeta dotado, pero con una obra mediocre Aubrun (1977: 79) considera que su obra desnaturaliza el romanticismo al minimizar su parte metafísica, y prepara el camino para el modernismo de finales de siglo. Antonio García Gutiérrez fue más conocido en la época por sus traducciones que por su obra dramática. Al mismo tiempo que la estética romántica llegaba a los teatros de mano de los autores que hemos mencionado, las capas más populares preferían el género chico y la zarzuela, mientras que se producía una alta comedia destinada a un público menos popular, en la que destacan Tamayo y Baus y Adelardo López de Ayala.

Tanto la prosa (Aubrun, 1977: 80-82) como la poesía del periodo (Aubrun, 1977: 82-84) no cuentan con tantos autores dignos de mención. La narrativa de Larra, Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y Cecilia Böhl de Faber se caracterizan por su tono costumbrista y por su temática pintoresca. Aubrun limita el repertorio de poetas a tres nombres: Espronceda, que caracteriza como un seguidor de Byron; Bécquer, cuyas lecturas son más alemanas que inglesas; y Rosalía de Castro, que, junto al anterior, abren vías de expresión poética que frecuentarán los poetas posteriores.

Tras dar cuenta de la implantación del romanticismo en estos géneros, Aubrun (1977: 84-94) pasa a hablar del realismo, que marcará la novelística[632] de este siglo. La mayor parte de este apartado (Aubrun, 1977: 85-94) está dedicada a la producción de los novelistas realistas que el francés divide siguiendo un criterio político: «à droite de l'hémicycle traditionnel, il y avait Alarcón et Pereda, au centre Valera et Palacio Valdés. C'est à gauche que se situe Benito Pérez Galdós» (Aubrun, 1977: 87); aunque hay autores, como Luis Coloma o Clarín que no ubica en ninguno de estos grupos. Los dos primeros son considerados, por tanto, autores conservadores. Alarcón (Aubrun, 1977: 85) es autor de una narrativa costumbrista de agradable lectura, mientras que Pereda (Aubrun, 1977: 85-86) deja atrás su costumbrismo inicial para abonarse a la novela de tesis, que Aubrun considera contraria a los principios del realismo[633]. La obra de Coloma (Aubrun, 1977: 86) se analiza a continuación de la de Pereda, aunque la sátira contra la nobleza de la novelística de aquel no parece tener gran cosa que ver con el regionalismo costumbrista del novelista cántabro.

Pasando a los autores moderados o centristas, Valera (Aubrun, 1977: 86-87) es presentado como un autor ajeno a la realidad social de su tiempo, para el que la función de la literatura es la de «plaire, idéaliser, mentir au besoin pour consoler, créer de la beauté» (Aubrun, 1977: 86-87). Palacio Valdés (Aubrun, 1977: 87) comparte su faceta idealista, pero no reniega de la crítica de algunos aspectos sociales. Benito Pérez Galdós (Aubrun, 1977: 87-91), el único novelista que coloca a la izquierda en el espectro político, es autor de obras con carga ideológica, pero que se pueden disfrutar aunque no se compartan sus posicionamientos[634]. Aubrun se muestra especialmente elogioso con Galdós, como muestra la reflexión con la que cierra su apartado:

> Galdós propose à l'Espagnol une image tout à fait neuve de son passé, de son présent et, par suite, de l'avenir qu'il lui faut bâtir. Mais en même temps, il part de la réalité concrète, dans laquelle il fait son choix, et il se porte ainsi témoin de la mentalité, des

[632] «Tandis que le théâtre et la poésie s'enfoncent dans la médiocrité, le roman, comme genre littéraire, s'enrichit des techniques de l'un et de l'autre» (Aubrun, 1977: 93).

[633] «Le roman de Pereda se ressent de son origine *costumbrista* et de l'influence de la pièce à thèse. Les personnages sont créés pour les besoins de la Cause, idéalisés ou dénigrés selon leur position idéologique. Contrairement aux préceptes de l'école réaliste, dont, pourtant il se réclame, l'auteur intervient constamment dans le récit» (Aubrun, 1977: 86).

[634] «Ses préjugés informent toute son œuvre, mais il n'est pas besoin de les partager pour apprécier la richesse de son imagination, la vertu persuasive de sa langue et l'honnêteté foncière de ses convictions. L'histoire d'Espagne, depuis le début du siècle, lui apparaît comme une rapide progression vers une société plus heureuse et plus juste; mais que de combats fallut-il mener pour ouvrir une brèche dans la forteresse de la routine et de la tradition obscurantiste!» (Aubrun, 1977: 88).

> sentiments ordinaires et des idées banales de l'homme de son temps, en particulier de certaine élite intellectuelle libérale dans ce dernier tiers du XIXe siècle. Or cette même élite dans le premier tiers du XXe siècle le renie. Au contraire, auprès du grand public, son succès ne fait que croître avec les années, entretenant beaucoup d'illusions (Aubrun, 1977: 90-91).

El apartado se cierra con el espacio dedicado a Leopoldo Alas Clarín (Aubrun, 1977: 91-92), quien, en *La Regenta*, desarrolló el naturalismo que Galdós había introducido con *La desheredada*; y a Emilia Pardo Bazán (Aubrun, 1977: 92-93), cuya hondura intelectual alaba. Antes de terminar el capítulo, Aubrun (1977: 94) dedica un breve apartado a la prosa didáctica, género en el que solo destaca a Menéndez Pelayo, Joaquín Costa, Sanz del Río y Giner de los Ríos.

El capítulo que Aubrun (1977: 95-116) dedica a la primera mitad del siglo XX comienza con un repaso histórico en el que el hispanista da cuenta de la situación que encara la nación al principio de la centuria. El aumento de la preocupación política le permite entrelazar esta introducción con el capítulo dedicado a la generación del 98[635] (Aubrun, 1977: 96-107). Este grupo de autores se caracterizan por sus preocupaciones de índole político-histórica, vertebradas por la idea de España y por el conservadurismo[636]. El primer autor que Aubrun (1977: 98-100), novelista y dramaturgo prolífico cuya gran contribución a la literatura española es el esperpento. Valle fue primero novelista, y solo a partir de 1929, con *Luces de Bohemia*, se dedica al teatro. Le sigue en el repaso histórico Pío Baroja (Aubrun, 1977: 100-102), cuya libertad creativa elogia. De entre sus obras, destaca *La lucha por la vida* y *Zalacaín el aventurero*. Miguel de Unamuno (Aubrun, 1977: 102-105), por su parte, cultivó todos los géneros literarios y se nos presenta como un autor al que preocupan especialmente las cuestiones filosóficas que le llevan a explorar las relaciones entre realidad y ficción. Azorín (Aubrun, 1977: 105-106) se preocupó especialmente por la esencia de lo español e intentó renovar el género de la novela en obras como *La voluntad* o *Don Juán* y *Doña Inés*. La experimentación con la realidad de estos autores lleva a Aubrun (1977: 106) a afirmar que con su obra dan fin al realismo, «une doctrine d'importation française qui n'aura duré qu'un demi-siècle en Espagne». Este primer apartado se cierra con una mención a Gabriel Miró (Aubrun, 1977: 106-107),

[635] En realidad, son dos los apartados que dedica a esta cuestión. En el primero, «La génération de 1898» (Aubrun, 1977: 96-97), solo da una idea introductoria del grupo de autores e indica que cada uno sigue una vía propia. En el siguiente apartado, «Problèmes littéraires» (Aubrun, 1977: 98-116) trata la producción de los distintos autores que él mismo ha englobado bajo este marbete.

[636] «Blasco Ibáñez est rejeté par ce cercle d'esprits raffinés. Démagogiquement, dit-on, il prend parti pour les besogneux du petit commerce et de l'artisanat, c'est-à-dire le Peuple» (Aubrun, 1977: 97).

quien pone en cuestión la realidad a través de una técnica impresionista; y Ramón Pérez de Ayala (Aubrun, 1977: 107), que juega con el perspectivismo y la ironía.

En un apartado llamado «Les nouveaux clercs» (Aubrun, 1977: 107-110), el hispanista trata la obra no ficcional de autores como Ortega y Gasset (Aubrun, 1977: 107-108), Eugenio d'Ors (Aubrun, 1977: 108), Salvador de Madariaga (Aubrun, 1977: 108-109) y Menéndez Pidal (Aubrun, 1977: 109-110); quienes, como los autores del 98, dirigen su pensamiento a la cuestión de lo español. El capítulo se cierra con un apartado en el que se estudian, conjuntamente, a poetas y dramaturgos (Aubrun, 1977: 110-116). Entre los primeros, Rubén Darío (Aubrun, 1977: 110) es el que marca la transición de la lírica romántica a la modernista[637]. Manuel Machado (Aubrun, 1977: 110-11) hereda la preocupación formal de Darío, a la que une el material folklórico andaluz. Su hermano, Antonio Machado, será autor de una poesía más intimista y simbólica, con un tono filosófico, pero, a la vez, interesada por la España de su época y por la edificación moral (Aubrun, 1977: 111). Juan Ramón Jiménez (Aubrun, 1977: 111-113) abandona el modernismo y dirige su producción poética a la depuración de su lenguaje y la creación de una poesía desprovista de ornato.

Sus discípulos, los autores que Gerardo Diego congrega en su antología, rompen con esta propuesta estética y desarrollan artes poéticas propias y muy dispares. García Lorca (Aubrun, 1977: 113) avanza por la vía de la poesía popular, pero también entra en contacto con las vanguardias. Alberti (Aubrun, 1977: 113-114), por su parte, también se sirve de formas tradicionales, pero desarrolla una obra más comprometida. Pedro Salinas (Aubrun, 1977: 114) introducirá la poesía pura en España. Jorge Guillén (Aubrun, 1977: 114) exalta el legado de los grandes artistas del pasado. Por último, Aleixandre (Aubrun, 1977: 114-115) estaría marcada por el surrealismo, mientras que la de Cernuda (Aubrun, 1977: 115) oscilaría entre la melancolía, lo romántico y lo místico. El último autor en ser mencionado es Miguel Hernández.

La nómina de dramaturgos es mucho más reducida, sobre todo si se tiene en cuenta que Aubrun ya había introducido a Valle, Lorca y Alberti, a los que retoma, superficialmente, en este apartado. El único autor que destaca es, por tanto, Jacinto Benavente (Aubrun, 1977: 115), que abandona el realismo decimonónico y se interesa por la psicología y la moral de los personajes.

[637] «Le "modernismo", c'est la Belle Epoque des bohêmes, bourgeois anti-bourgeois, décadents par défi, subtil, d'une culture raffinée, extravagants, "élitistes" et anarchisants. Ils tiennent la poésie pour la source de la vérité et de la beauté» (Aubrun, 1977: 110).

En el último capítulo (Aubrun, 1977: 117-121), el autor proporciona una lista de autores contemporáneos cuya producción destaca tras los primeros años de la dictadura, a los que se refiere como «le huis clos» (Aubrun, 1977: 117). Aubrun (1977: 118) destaca en este momento el papel del exilio en la evolución de la literatura española:

> Les exilés sont obsédés par l'image de l'Espagne, confrontée avec leur expérience aux États-Unis, en Amérique latine et en Europe. Or les techniques de l'écriture qu'ils empruntent aux littératures étrangères impliquent une certaine façon d'être dans le monde, un vocabulaire et une syntaxe inconnus en Espagne. À leur retour au pays, ils bouleversent les modes de pensé et d'écriture, demeurés néo-réalistes. Ainsi infléchissent-ils le cours de l'histoire des lettres, mais moins que ne l'avaient fait leurs ancêtres libéraux revenus d'exil en 1834.

Ramón Sender, Francisco Ayala, Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Luis Martín Santos, Juan Goytisolo y Ana María Matute conforma el repertorio de prosistas (Aubrun, 1977: 117-120). En poesía (Aubrun, 1977: 120-121), se mencionan los nombres de Dámaso Alonso, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro, Victoriano Crémer y José Ángel Valente. Por último, el teatro (Aubrun, 1977: 121) se limita a la producción de dos dramaturgos: Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo. La obra se cierra, como es habitual, con un breve párrafo en el que Aubrun (1977: 121) cifra sus esperanzas en este nuevo impulso de las letras españolas: «Pendant quarante ans le feu de la poésie a couvé sous la cendre. Il suffit d'un papier griffonné pour qu'il se rallume et jette de hautes flammes».

Aunque se trate de una obra corta y condicionada por el formato de la colección en la que aparece, la historia literaria de Charles Vincent Aubrun muestra claros cambios respecto de sus antecesoras. A diferencia de lo que ocurría con la obra de Camp (1958), la historia de Aubrun cuenta con una bibliografía final en la que lista obras generales, editoriales españolas, repertorios, otras historias literarias –la de Hurtado y González Palencia y la de Alborg– e incluso publicaciones periódicas[638] «pour se tenir au courant de l'hispanisme universitaire» (Aubrun, 1977: 127), si bien es cierto que estas referencias no llegan al texto del manual. La práctica desaparición del contenido biográfico de los autores y los juicios valorativos coincide con el uso de una terminología más especializada –novela río, perspectivismo, forma significante–. A ello hay que sumar la intención, no siempre cumplida, de ceñirse a un corpus puramente literario, de jerarquizar

[638] Lista, entre otras, el *Bulletin Hispanique*, *Hispanic Review*, *Bulletin of Spanish Studies*, *Quaderni ibero-americani* o la *Revista de Filología española*.

los autores y las obras y de equilibrar la importancia conferida a cada periodo. Aubrun deja atrás el marco de la decadencia a la hora de hablar del siglo XVIII, recoge la revalorización de Góngora que se produce en el primer tercio del siglo e incluye a autores contemporáneos que hoy en día siguen ocupando un lugar privilegiado en el canon. Su cercanía a postulados marxistas (Cannavaggio, 2019: 101) se hace ostensible en algunos apartados de la obra –la novelística más contemporánea, pero también en los apartados sobre picaresca[639]–, pero no determinan su discurso como sí ocurre en las obras de Boselli y Vian (1943) o Legendre (1930).

[639] Cabe recordad que Aubrun participó en el volumen *Literatura y sociedad*, coordinado por Doucy (1969), con un capítulo en el que trata la picaresca desde una perspectiva sociológica (Aubrun, 1969).

BLOQUE 3. ESTUDIOS DE CASO

A lo largo del bloque anterior, hemos trazado un recorrido extenso por las historias literarias que se publican en Francia e Italia a lo largo del periodo que va de 1810 a 1977. Más allá de las conclusiones que se pueden extraer del análisis de este corpus –la mayoría de ellas las hemos venido incluyendo en los apartados de consideraciones generales con los que encabezamos cada uno de los periodos que hemos delimitado–, a lo largo de las siguientes páginas ofrecemos dos estudios de caso con los que pretendemos mostrar la productividad de los estudios de recepción historiográfica para trazar la evolución del tratamiento de autores o acontecimientos literarios concretos. Como señalábamos en el Bloque I, las historias de la literatura funcionan, en la mayoría de las ocasiones, como vasos de precipitado de los descubrimientos de la crítica literaria, y de las tradiciones interpretativas que informan dicha disciplina. En este sentido, el estudio del tratamiento historiográfico no solo es útil para dar cuenta de la canonización de autores, sino que permite, adoptando un punto de vista diacrónico, recrear el proceso por el que determinados hechos pasan a ocupar la posición que detentan en el canon, o a ser conceptualizados de una u otra manera. Los estudios de recepción historiográfica se presentan como una vía para recorrer a contracorriente los procesos de interpretación, identificando las fuentes que intervienen en ellos y trazando, de esta manera, la evolución de sus resultados.

Hemos seleccionado dos objetos de estudio con características muy diferenciadas, para mostrar las posibilidades de este tipo de acercamiento a la historiografía literaria. La primera de estas calas la constituye la recepción historiográfica de Fernando de Herrera, autor consolidado ya en los albores de la historiografía de la literatura española, pero sujeto a grandes variaciones interpretativas en función de la naturaleza de las obras. Así,

observaremos cómo Herrera se convierte en un autor central del canon poético español a lo largo del XIX, en virtud de su carácter nacional, y cómo va perdiendo espacio en las historias literarias a partir de algunos trabajos críticos que se publican en el quicio del siglo XX.

En segundo lugar, nos ocuparemos de la inclusión en el repertorio historiográfico de los autores de la novela realista. Estos acceden a la historia literaria como autores contemporáneos en el momento de consolidación del hispanismo europeo, lugar del que van siendo desplazados con el paso del tiempo. A diferencia de otros grupos de autores, los realistas carecerán de obras críticas de referencia hasta bien entrado el siglo XX, por lo que su recepción se ve sometida a una gran variabilidad a lo largo de las historias de nuestro corpus, por más que, hacia la mitad de este, se naturalice un determinado modelo de explicación de este acontecimiento literario.

6. FERNANDO DE HERRERA EN LA HISTORIOGRAFÍA LITERARIA

Si a mi triste memoria en hondo olvido
desierta sepultase sombra oscura
jamás yo ausente en mísera figura
lamentaría el daño no debido.
(Fernando de Herrera)

La figura de Fernando de Herrera ha recibido un interés continuo a lo largo de la tradición historiográfica de la literatura española, tanto dentro como fuera del país. Esta circunstancia es motivo de que el tratamiento del autor ya haya sido estudiado por parte de algunos críticos (Martínez Ruiz, 1997; Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000; Stefan, 2015, 2022; Comellas, 2020, 2021b, 2021c). Así, Rosa María Aradra (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 252) ha señalado que, a lo largo del siglo XVIII, la obra de Herrera empieza a llamar la atención de los críticos ilustrados, si bien en un primer momento la recepción del poeta sevillano se limita a su obra crítica, sus *Anotaciones*. Mientras que Luzán y Mayans no prestan una especial atención a Herrera, otros autores como Juan José López de Sedano y Pedro Estala[640] comienzan ya a expresar una opinión en extremo positiva sobre el autor, también en su aspecto literario. Esta primera atención por parte de la crítica ilustrada estará en la base de la recepción de la obra herreriana fuera de España. Mercedes Comellas (2021c: 295-296), en el que probablemente es el estudio más amplio y documentado de la recepción de Herrera durante los siglos XVIII y XIX, señala que el progresivo interés hacia el poeta por parte de la crítica se debe a una búsqueda de autores sobre los que sustentar la respuesta española a la invectiva de Masson de Morvilliers y la polémica hispano-italiana nacida tras las acusaciones de Tiraboschi y Bettinelli. Esta circunstancia explica el paulatino descrédito de un Garcilaso que se veía más como un adaptador de metros extranjeros que como un autor original, y una progresiva revalorización del poeta sevillano, cuya lectura en clave nacional irá ganando terreno.

Se trata de un proceso que no es exclusivo de la crítica española. A finales de la centuria ilustrada la obra del sevillano es mencionada o incluida en sus trabajos por parte

[640] Además de estos autores, Aradra (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 253-255) recoge la presencia del poeta sevillano en trabajos de Cadalso, Forner, García de Arrieta, Mendíbil y Silvela. A lo largo de la obra de estos autores empieza a perfilarse ya una de las ideas centrales sobre Herrera, esto es, la elegancia y el cuidado formal que caracterizan su obra. Riqueza de lenguaje y sublimidad de estilo, ideas que desarrolla Estala, son, pues, el rasgo distintivo de la obra del autor.

de dos autores italianos (Comellas, 2021c: 296-298). El primero de ellos fue Pietro Napoli Signorelli (1777), quien, en un breve pasaje de su *Storia critica de teatri antichi e moderni*, ve en Herrera –«felice imitator del Petrarca»– el primer intento de desarrollar un lenguaje poético propiamente español. El segundo autor italiano en considerar la obra de Herrera será Conti (1819)[641], quien lo incluye en su *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI*, presentándolo, asimismo, como un precursor en el desarrollo del lenguaje poético castellano. Además de estas dos obras, Flavia Gheraldi (2014) ha señalado la presencia de Herrera en *Poesie di ventidue autori spagnoli del cinquecento*, de Masdeu (1786).

De alguna manera, Bouterwek llega a una idea parecida a la que expresan los italianos. El alemán, que conoce los trabajos de Estala y de Sedano (Comellas, 2020: 233-234), no es especialmente elogioso con la obra de Herrera[642], pero propone uno de los marcos en los que se encuadrará la interpretación romántica del poeta: el de su orientalismo. La opinión de Bouterwek era, en palabras de Comellas (2020: 233-234), que el poeta «era demasiado español para gustar de la simplicidad del primer petrarquismo […], de ahí que, frente a la pureza italiana, haya empleado un lenguaje más rebuscado, con tropos extraños y singulares que sin embargo eran del gusto del público español, acostumbrado a la tendencia oriental propia de su carácter nacional». Sismondi, por su parte, sigue de cerca las ideas de Bouterwek (Comellas, 2020: 225), aunque el componente oriental no tiene tanta importancia como en el caso del alemán[643]. El

[641] Citamos por una reimpresión. La obra original se publica en Madrid, en 1782 (Vian, 1896: 8, nota 3).

[642] «En fechas muy poco anteriores a estas invectivas de Arriaza, había publicado Bouterwek su *Geschichte der spanischen Poesie* (1804) en la que se refiere la pretensión herreriana de crear un nuevo dialecto poético para desacreditarla duramente: "Herrera pensaba que la dicción poética de los españoles era vulgar y demasiado prosaica, alejada de la dignidad de los clásicos", y por ello concibió un lenguaje poético que daba mucho valor a palabras alejadas de la lengua común y usó una sintaxis que seguía el modelo latino; "el nuevo estilo que quería introducir en la poesía español era muy artificioso, no surgido de la emoción espontánea"» (Comellas, 2021b: 319). Esta idea de la escasa espontaneidad de Herrera, normalmente declinada haciendo referencia también a la falta de corazón del poeta, será un lugar común en buena parte de las historias literarias de nuestro corpus.

[643] Todo el acercamiento de Sismondi a la literatura española se ubica en esas coordenadas, la del orientalismo de las letras españolas frente al resto de las literaturas que aborda en sus obras. Muy al principio de los capítulos que dedica a la literatura castellana, el autor afirma que «Les littératures dont nous nous sommes déjà occupés, celles que nous avons réservées pour un autre temps, sont européennes: celle-ci est orientale. Son esprit, sa pompe, le but qu'elle se propose, appartiennent à une autre sphère d'idées, à un autre monde» (Sismondi, 1813 III: 100). Sin embargo, este orientalismo de lo español es una idea que desaparece y reaparece a lo largo de su obra. Comellas (2021b) maneja la traducción al español de la obra de Sismondi (1841-1842), de la que toma fragmentos en los que se habla explícitamente de este

ginebrino sitúa a Herrera entres lo grandes poetas del XVI –junto a fray Luis de León y Cristóbal de Castillejo formarían la segunda generación de grandes poetas del siglo– y señala que:

> Son langage est extraordinaire, et la recherche de l'élévation le rend souvent précieux. Herrera trouvait commune la diction poétique des Espagnols, même dans leurs meilleurs ouvrages ; elle lui paraissait trop semblable à la prose, et trop éloignée de la dignité de la poésie grecque et romaine. Dans cet esprit, il chercha à se composer un nouveau langage, il sépara, d'après son sentiment, les mots nobles d'avec ceux qui ne l'étaient pas; il changea pour la poésie la signification de quelques-uns; il affecta des répétitions qui lui paraissaient redoubler l'énergie; il se permit des transpositions plus conformes au génie de la langue latine qu'à celui de la sienne, il forma enfin beaucoup de mots nouveaux, soit avec d'autres mots castillans, soit avec des mots latins (Sismondi, 1813 III: 315-316).

Entre las obras de Herrera, Sismondi (1813 III: 316-320) destaca dos: la oda *Al sueño*, y, sobre todo, la *Canción a la batalla de Lepanto*, la composición herreriana que más atención recibiría por parte de la crítica. Incluida por Conti en su antología (Macrì, 1972: 23), la producción épico-heroica de Herrera sería uno de los ejes sobre los que orbitaría la recepción romántica del poeta. Frente a Garcilaso u otros autores de la época (Comellas, 2020: 232 y 243) que se centran en la lírica amorosa, la producción *patriótica* del sevillano es del agrado de la crítica romántica en tanto que muestra la mayor "españolidad" del autor. La consagración de la canción sobre Lepanto se produce a lo largo del siglo XIX: en 1858, Villemain le dedica un artículo en la *Revue des Deux Mondes,* «De la poésie dans ses rapports à l'histoire politique: la bataille de Lépante – le poète espagnol Herrera»[644], en el que presta poca atención a la composición en sí, pero en el que llega a considerar al poeta como la «voix du peuple» (Villemain, 1858: 656). Ya a finales de siglo, Morel-Fatio (1893) editaría y comentaría, en un libreto de menos

carácter oriental de su poesía. Sin embargo, no hemos encontrado referencias explícitas a esto en la versión original.

[644] «Dans l'Espagne, une poésie enthousiaste et guerrière célébrait le triomphe de la croix et réclamait la délivrance de l'Orient chrétien. Ces sentiments, parés du plus beau langage, éclataient alors dans les vers, non pas d'un lauréat de cour, Philippe II n'en avait pas, mais d'un Espagnol de Séville, exprimant la joie religieuse et l'orgueil national de son pays. Une première ode toutefois, la gloire de don Juan d'Autriche, est trop savante de mythologie, trop imitée de Pindare, trop chargée du souvenir d'Encelade, de Mars et des muses. Ce n'étaient pas les Olympiques, c'était le chant du passage de la Mer-Rouge qui convenait à l'art du poète et devait l'inspirer» (Villemain, 1858: 653). Silvia Alexandra Stefan (2015: 168) incluye, aunque parcialmente, este mismo fragmento del artículo de Villemian.

de cincuenta páginas y con una vocación claramente didáctica, el texto que sería considerado la *opera magna* de Herrera[645].

Al mismo tiempo que se asientan estas lecturas en clave nacional del poeta sevillano, ya como creador de un lenguaje poético español, ya como autor de composiciones patrióticas, hay una tercera vía de interpretación de la obra herreriana: la de entender su obra como manifestación de un sentimiento profundamente cristiano (Comellas, 2020: 248-253). Comellas, que traza el desarrollo de esta idea en autores como Virués, José Fernández Espino o Quintana, entiende que se trata de otra forma de romantizar y dotar de carácter nacional a la obra del sevillano. Esta interpretación está, pues, íntimamente ligada con las otras dos líneas fuertes de lectura de la obra de Herrera[646]. La renovación del lenguaje que este propone se pondrá en relación con el uso de fuentes bíblicas, cuestión que se hará extensible a fray Luis de León; y con un *Volksgeist* español en el que el cristianismo ocupa un lugar central. Se trata de ideas que, aceptadas y reproducidas por críticos como Antoine de Latour (1855; Stefan, 2015: 168-169), siguen presentes en críticos de finales del XIX. Así, Morel-Fatio señala que para el poeta

> L'Espagne n'est pas seulement une des grandes nations chrétiennes, c'est le peuple élu, prédestiné, c'est l'Israël de la nouvelle loi; son rôle consiste, en se substituant à la France déchirée par les luttes intestines et entamée par l'hérésie, à refaire une monarchie universelle et chrétienne, un nouvel empire de Charlemagne sous le sceptre de la maison d'Autriche […]. Herrera s'exalte à l'idée que l'Espagne est le grand rempart de la chrétienté contre l'infidèle et contre l'hérétique ; cette idée lui a dicté ses plus beaux vers et les seuls qui feront vivre son nom. Ici aussi l'expression a une valeur qu'on ne retrouve pas dans les autres œuvres du poète, parce qu'elle est plus spontanée et plus sincère, moins gênée

[645] En el prólogo de su edición de la obra del sevillano, el hispanista explica que su obra se debe al cada vez mayor peso de los estudios de las letras y la lengua española en el sistema escolar francés y a la falta de materiales con los que afrontarlos (Morel-Fatio, 1893: 5-7). La lectura de las páginas introductorias, en las que Morel-Fatio traza un recorrido amplio por la recepción de Herrera –incluyendo a los ya citados Estala, López de Sedano, Conti, pero también la contemporánea *Historia de las ideas estéticas* de Menéndez Pelayo– acreditan la práctica inmutabilidad de la crítica sobre Herrera a lo largo del XIX: «En même temps qu'il se sent inspiré par les gloires de son pays, Herrera est possédé d'une autre généreuse ambition , celle de doter la poésie espagnole d'un style digne des grandes choses qu'elle a et qu'elle aura à chanter. Ce style manquait en effet, et les premiers poètes castillans du XVIe siècle, tels que Garcilaso, Boscan, Mendoza et Cetina, n'avaient pas osé tenter l'entreprise ; timides imitateurs des Italiens, ils n'avaient demandé à ces maîtres que la recette de genres moins élevés, églogues, épîtres, élégies, etc.» (Morel-Fatio, 1893: 10-11).

[646] Sismondi (1813 III: 316-317) señala, a propósito de la obra sobre Lepanto, que «Herrera était animé de cet enthousiasme [el religioso]; sa poésie est cette fois uniquement l'expression de son cœur; elle respire la confiance dans la protection du Dieu des armées, l'orgueil du triomphe sur des ennemis redoutables, la haine enfin de ces ennemis; haine fort poétique, lors même qu'elle serait peu chrétienne; et le langage que Herrera emprunte à la Bible et aux psaumes relève encore son éloquence».

> par le procédé et le souvenir de modèles qui s'imposaient ; et même, s'il imite ou emprunte, ce qui lui arrive souvent encore, ses imitations ou ses emprunts sont de forme pure et n'affectent pas le fond de la pensé (Morel-Fatio, 1893: 10).

La crítica de Herrera a lo largo del XIX queda, por tanto, ubicada en el área que marcan estos tres puntos, como decimos, íntimamente vinculados entre sí: la renovación del lenguaje poético, el componente nacional de su obra y el trasunto cristiano de la misma.

Martínez Ruiz (1997) ubica el comienzo de los estudios contemporáneos sobre Herrera en la obra de Adolphe Coster, hispanista francés que en 1908 publica *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*. Deudor de las ideas de Morel-Fatio (1893), Coster avanza por una línea cuyos trazos fundamentales habían sido ya esbozados por otro hispanista francés, Édouard Bourciez (1891). En su estudio sobre los sonetos de Herrera, Bourciez (1891: 201) repara en la difusión acrítica de una serie de ideas sobre la obra del sevillano[647], y propone una lectura atenta de una de las manifestaciones más comúnmente olvidadas, e incluso denostadas, por la crítica. Aunque su análisis tiende a una interpretación psicologista de la obra de Herrera (Stefan, 2015: 170-173), el francés reivindica un acercamiento más puramente filológico, reparando en las imágenes o en el uso de metros determinados, a la producción del sevillano. Morel-Fatio (1893), quien se hizo eco también de estas ideas[648], incluirá en su trabajo sobre la *Canción a la batalla de Lepanto* apartados en los que trata la reforma ortográfica (Morel-Fatio, 1893: 16-17) o la versificación (Morel-Fatio, 1893: 17-19) propuestas por el poeta; así como un apartado amplio (Morel-Fatio, 1893: 22-25) en el que da cuenta de las ediciones de los textos herrerianos, cuestión que adquiriría un carácter fundamental en obras posteriores. La obra del sevillano empieza a recibir, por tanto, una atención que no se debe únicamente a una interpretación, o a un uso, nacionalista de su producción[649].

---

[647] El hispanista francés carga especialmente contra Ticknor, quien, en su historia de la literatura española, «reconnaît bien que plusieurs des *Canciones* de Herrera ont grande allure et méritent de rester classiques, que quelques-unes de ses élégies en *terza rima* sont ou pleines de passion ou empreintes d'une tendresse harmonieuse; mais le reste, d'après lui, ne se tient point à la même hauteur : les sonnets surtout "ont peu de valeur", dit-il, et peu s'en faut qu'il ne les juge détestables» (Bourciez, 1891: 200).

[648] De hecho, cita a Bourciez y lo considera autor de «une étude fort pénétrante et subtile dont tous les ingénieux aperçus ne paraîtront pas également justes, mais qui est, en somme, ce qu'on a écrit jusqu'ici de plus intelligent sur les œuvres d'amour du poète de Séville» (Morel-Fatio, 1893: 14).

[649] Con esto no queremos decir que las contribuciones anteriores al estudio de Herrera se hubieran desarrollado únicamente en esta dirección. Tanto Bourciez como Morel-Fatio se sirven de estudios de autores españoles, muchos de ellos estudiados por Comellas (2020, 2021b) para sustentar sus ideas más puramente filológicas sobre la producción del sevillano.

Coster, por lo tanto, avanza hacia un estudio crítico y anclado en parámetros filológicos de la obra de Herrera. Su amplia monografía contiene una nota biográfica del autor (Coster, 1908: 1-17); una serie de capítulos dedicados a ubicar a Herrera, y la recepción de su obra, en el panorama poético del momento[650] (Coster, 1908: 18-104); un apartado dedicado a la condesa de Gelves (Coster, 1908: 105-142); un repaso por las principales obras del autor (Coster, 1908: 143-187); consideraciones acerca de las ediciones de la producción herreriana (Coster, 1908: 188-200); un estudio sobre las fuentes de la inspiración de Herrera –el sentimiento religioso, la filosofía, el amor, el patriotismo, etc.– (Coster, 1908: 200-272); un capítulo dedicado a la «doctrine littéraire de Hererra» (Coster, 1908: 273-300) en el que se abordan la imitación, la verosimilitud y la erudición en la producción del autor; capítulos dedicados a cada uno de los géneros que cultiva[651] (Coster, 1908: 301-370); y apartados sobre el estilo (Coster, 1908: 371-397) y la ortografía (Coster, 1908: 398-419) del poeta. Se trata, pues, de un acercamiento integral a la producción y a la figura de Herrera que, aunque perpetúa algunas ideas previas, amplía enormemente el panorama crítico sobre su obra.

Una de las principales contribuciones de Coster a la crítica del poeta sevillano se enmarca en lo que Macrì (1972: 145-185) llamaría el «drama textual» (Martínez Ruiz, 1997: 280), un debate de carácter ecdótico sobre la autenticidad de ciertos textos herrerianos que sería de gran interés para la crítica de la segunda mitad del siglo XX[652].

---

[650] Con el título poco académico de «Les amis de Herrera», Coster dedica apartados al resto de poetas y literatos del momento. La nómina, tal como la plasma el autor, incluye los nombres de Juan de Mal Lara, Diego Girón, Francisco de Medina, el marqués de Tarifa, Francisco Pacheco, fray Agustín Salicio, fray Juan de Espinosa, Pablo de Céspedes, Luis Barahona de Soto, Pero Gómez Escudero, Eustacio B. de Cervantes, el doctor Martín Martínez, Diego Martín, Pedro Díaz de Herrera, Jerónimo de Lomas Cantoral, Jerónimo de los Cobos, Filipo de Ribera, don Pedro de Cabrera, Alonso y Martín Ramírez de Arellano, Pedro Tello, Juan Sáez Zumeta, Fernando de Cangas, Cristóbal de Mesa, Cristóbal de las Casas, Baltasar de Escobar, Baltasar de Alcázar, Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Juan Antonio de Alcázar, Melchor Maldonado, Gonzalo Argote de Molina, Giambattista Amalteo, Luis de Camoens, Félix de Avellaneda, Luis de Leiva, Luis de León, el segundo duque de Arcos, Pedro de Zúñiga, Alonso Pérez de Guzmán, Antonio de Guzmán, Fernando Enríquez de Ribera y Álvaro de Bazán.

[651] Son cuatro los capítulos que dedica a la cuestión genérica. Se estudian sus sonetos (Coster, 1908: 301-316), elegías (Coster, 1908: 317-327), odas (Coster, 1908: 328-338), églogas y estancias (Coster, 1908: 339-348). El capítulo siguiente, que no lleva ya en el epígrafe la etiqueta «Les Gennres» que comparten los anteriores, aborda la relación de Herrera con la historia (Coster, 1908: 348-370), por lo que entendemos que se puede ubicar como un apartado más en el que Coster atiende a uno de los cauces expresivos del poeta sevillano.

[652] Coster considera que los *Versos de Fernando de Herrera* publicados en 1619, en Sevilla, son en realidad versiones primitivas y descartadas por el autor, y, por lo tanto, no se han de tener en cuenta para el estudio de su producción. Esto lleva a buena parte de la crítica posterior a trabajar en la dirección de confirmar o refutar dicha idea.

Se trata, no obstante, de un debate filológico que no llegaría a las historias literarias de nuestro corpus[653]. Nos parece más interesante señalar que este trabajo de Coster sienta las bases para un tratamiento de la obra de Herrera que vaya más allá de las cuestiones nucleares de la crítica romántica, aunque este sea un campo que fructificará tiempo después[654]. Una de las primeras manifestaciones de esta nueva forma de entender a Herrera se produciría algunos años más tarde, en la monografía de Ferruccio Blasi (1929), *Dal classicismo al secentismo in Ispagna (Garcilaso-Herrera-Góngora)*. Blasi parte de la introducción de Herrera en el panorama literario del momento, y desarrolla una tesis que luego retomará Valbuena Prat en su historia literaria (Macrì, 1972: 157), la del papel fundamental que cumple Herrera en la evolución de la lírica española desde el petrarquismo hasta el gongorismo[655]. Junto a estas obras de Coster (1908) y Blasi (1929), el tercer hito fundamental de la crítica contemporánea sobre la obra de Herrera por parte del hispanismo francés e italiano será la ya citada monografía de Macrì (1972), *Fernando de Herrera*, cuya publicación en Gredos fue auspiciada por Dámaso Alonso (Dolfi, 2021)[656]. Con anterioridad a este trabajo, Macrì había ido publicando ensayos sobre la producción herreriana en revistas italianas[657]. Su obra marca un punto de inflexión en el estudio de la producción de Herrera, que, no obstante, tiene una recepción limitada en nuestro corpus de obras, sobre todo por cuestiones cronológicas: Mancini (1967) incluye algunas de las publicaciones parciales de Macrì, pero no llega a incluir la monografía que se publicaría, en España, dos años antes de la aparición de la primera edición de su *Storia*. Sin embargo, la obra del italiano sería punto de partida de estudios de otros hispanistas de este país, entre otros Gaetano Chiappini (1985), autor de un *Fernando de Herrera y la*

[653] No ha de pensarse que sea por una cuestión meramente cronológica. En 1948, Blecua dedica un trabajo a la cuestión que podría haber tenido alguna influencia sobre nuestras obras. No parece, no obstante, que la cuestión de la crítica textual haya sido una preocupación central en la recepción de Herrera por parte de los historiadores de la literatura española, a excepción, como veremos, del caso de Mancini.

[654] Martínez Ruiz (1997: 281 y ss.) lista y analiza las principales contribuciones a la obra de Herrera a partir de los años 40. Entre las obras que recoge, se encuentran ediciones, estudios de fuentes, análisis de sus relaciones con otros poetas… Entre la nómina de autores encontramos a algunos italianos que han contribuido al estudio del autor, como Lore Terracini, Brancaforte o Bianchini.

[655] Idea que, como veremos, estaba ya más bien asentada en el discurso historiográfico.

[656] En su estudio sobre el epistolario entre Alonso y Macrì, Dolfi (2021) incluye cartas en las que los dos estudiosos debaten acerca de la posibilidad de publicar en la Biblioteca Románica Hispánica la monografía del italiano. Esto explica que la obra de Macrì, en muchas ocasiones muy insistente con la idea de la publicación (Dolfi, 2021: 92), inicie con una dedicatoria al poeta. Vicente Aleixandre parece haber participado asimismo de los vericuetos de la publicación del trabajo de Macrì (Dolfi, 2021: 97).

[657] En la bibliografía de la segunda de *Fernando de Herrera*, lista más de una docena de trabajos sobre aspectos concretos de la obra del sevillano que se publican entre 1949 y 1969 (Macrì, 1972: 26-27).

Escuela Sevillana, y de Inoria Pepe Sarno (2001; Pepe Sarno y Reyes, 2001), cuya edición de los sonetos herrerianos comienza, precisamente, aludiendo a la recepción del poeta en el *Profilo* de Samonà (1960). Frente a este panorama pujante de los estudios sobre Herrera por parte del hispanismo italiano, en Francia no hay grandes contribuciones al estudio del autor, más allá del artículo que Bertaux (1932) dedica a la oda *La Soledad*, desde las pioneras obras de Bourciez, Morel-Fatio y Coster[658], que gozaron de gran difusión.

Esbozadas las que son las líneas principales en la interpretación de Herrera y tras este repaso superficial por algunos de los hitos fundamentales de la crítica de su obra, nuestro objetivo es el de trazar la recepción historiográfica del poeta sevillano en nuestro corpus de historias literarias. A tal fin, hemos dividido el estudio en tres apartados. En el primero de estos abordaremos el tratamiento de la lítica de Herrera y el lugar en el que las historias de la literatura española italianas y francesas lo colocan respecto del panorama de la lírica española. En segundo lugar, atenderemos a las lecturas en clave nacional de su obra, deteniéndonos especialmente en cómo se recoge su producción épico-histórica. Por último, trazaremos un recorrido por la recepción del pensamiento literario de Herrera, el que fue primera causa de su inclusión en el repertorio crítico dieciochesco.

6.1. El lugar de Herrera en las historias literarias

Como decíamos más arriba, la presencia de Herrera en el discurso ilustrado asegura su inclusión en el repertorio de autores de la literatura española ya desde los orígenes de su tradición historiográfica. Sin embargo, habrá que esperar algunos años a que el autor adquiera el papel protagónico que la crítica romántica le confiere. En este sentido, el escaso interés de Malmontet por la obra de Herrera ha de ponerse necesariamente en relación con la poca atención con la que Velázquez de Velasco (1754: 63) trata al poeta[659] (Comellas, 2020: 293-295). Malmontet (1810: 89-90) se limita a

[658] El estudio de Coster se ha reeditado en fecha reciente (Coster, 2013).

[659] Sirva este ejemplo para señalar una vez más la casi total dependencia de la obra de Malmontet (1810) respecto de la de Velázquez. Este último apunta a propósito del poeta sevillano que «Fernando de Herrera mereció por este tiempo el renombre de divino; y no se puede negar que tenía espíritu y fuerza en el decir, aunque el demasiado esmero que puso en limar sus versos, los hace algo desagradables á los que aman la harmonía y suavidad de la rima» (1754: 63); mientras que Malmontet (1810: 89-90) dice «Dans ce qui est resté de Herrera, on distingue une imitation judicieuse des anciens. Une grande pureté de style, et une élévation soutenue dans les pensées, qualités qui lui valurent, dans le temps, le surnom de Divin. Il est vrai qu'alors l'enthousiasme étoit fort prodigue d'un titre qui perd un peu de sa valeur, quand on songe que des écrivains d'un mérite supérieur n'en ont point été revêtus».

colocar a Herrera como seguidor de Garcilaso, y como un actor más en la introducción de los modelos italianos. Su obra, nos dice el autor del *Essai*, se caracteriza por la pureza del estilo y por la altura de sus pensamientos, cualidades que autores posteriores –Gutierre de Cetina, Luis de Haro, etc.– seguirían; y por la imitación «judicieuse des anciens», aunque no llega a identificar a qué autores se refiere.

Será a partir de la obra de Viardot (1835: 187-188) cuando la poesía de Herrera comience a ocupar más espacio. El manual del francés nos lo presenta como discípulo tanto de Luis de León como de Garcilaso. La división por géneros del apartado en el que Viardot trata la lírica del XV y el XVI explica esta doble filiación del autor: Herrera es incluido como autor de odas y de églogas, pero en ninguno de los dos casos es el autor más representativo del género –lo serán Luis de León y Garcilaso, respectivamente–[660]. Esto parece colocarlo en una situación de subordinación. A pesar de esto, Viardot marca claramente las diferencias entre estos tres autores. Así, al comparar a Herrera y fray Luis dirá que el estilo de aquel

> est plus orné, plus fleuri dans le détail; ses rythmes sont plus riches et plus variés, sa versification plus travaillée, plus savante […]. À ces avantages extérieurs, à cette supériorité du vêtement poétique, Herrera joint aussi les qualités intimes, essentielles; il a plus de force et d'audace dans l'imagination, plus de vivacité dans le sentiment, plus de dignité dans la pensée, plus de nerf dans l'expression (Viardot, 1835: 187).

Herrera comienza a ganar terreno sobre todo a raíz del *nervio* que caracteriza su lenguaje, aun cuando siga en una posición inferior a la de otros autores de la época.

Por su parte, Lefranc (1843: 352-354), continuista de las ideas de Bouterwek y Sismondi, toma fragmentos directamente de las obras de estos dos autores[661] y nos presenta a un Herrera culto, conocedor de las fuentes latinas y cuya obra suscitó polémica entre sus contemporáneos –«toutes ces innovations furent considérées par le parti dont il était l'idole, comme le complément de la vraie poésie; elles deviennent aujourd'hui plutôt un objet de reproche» (Lefranc, 1843: 353)–. Entre las obras del poeta se destacan las

[660] Aunque más adelante colocará a Herrera como el autor más importante del género oda (Viardot, 1835: 201).

[661] El pasaje de Sismondi que citábamos más arriba –«Son langage est extraordinaire…» (Sismondi, 1813 III: 315-316)– aparece literalmente en la obra de Lefranc (1843: 352-353). El resto del apartado se toma también directamente de la traducción francesa de Bouterwek (1812). En esta (Bouterwek, 1812 I: 299) leemos «avec tous ses défauts, il n'en est pas moins le premier poète classique que les modernes aient eu dans le genre de l'ode, car les odes de l'italien Chiabrera, l'imitateur de Pindare, sont d'une date plus récente que celles de Herrera. On est frappé de trouver dans ces deux poêles le même mélange du style de l'ode et de celui de la canzone italienne». El tercer parágrafo que Lefranc dedica a Herrera comienza apuntando que «Avec ses défauts, Herrera…» (Lefranc, 1843: 353).

acostumbradas *Canción a la batalla de Lepanto –Ode sur la bataille de Lépante–* y la oda *Al sueño*. El resto de sus obras «quoique nombreux, sont moins dignes d'attention» (Lefranc, 1843: 354).

Puibusque (1845 I: 158-162), que considera la poesía de Herrera como una continuación de la labor de renovación del lenguaje poético que emprendió fray Luis[662], es quien más abiertamente abraza la interpretación orientalista de la obra del sevillano: «la strophe du poète andalou est tout orientale, sans avoir rien d'arabe: elle tombe en droite ligne des hauteurs du Sinaï» (Puibusque, 1845 I: 158). La opinión de Puibusque es especialmente positiva[663]; en su obra, Herrera se convertirá en su obra en una referencia para evaluar poetas posteriores. Así, al hablar de Góngora (Puibusque, 1845 I: 358), al que acusa de pervertir el gusto nacional, señala que frente a la figura del cordobés aparece «un second Herrera», Francisco de Rioja, quien, como el sevillano, propone un lenguaje poético cuidado, pero sin llegar a los excesos del autor del *Polifemo*.

Baret (1863: 121) menciona por primera vez a Herrera al hablar de los poetas del siglo XV, cuyo «seul mérite, à mon avis, est d'avoir assoupli la langue par la grande variété de mètres dont ils usèrent. Ils transmirent ainsi l'instrument poétique tout préparé aux Garcilaso de la Vega, aux Herrera, aux Louis de Léon». De esta manera, el poeta queda inserto en un largo proceso de renovación de la lengua poética española que habría comenzado ya de la mano de los autores de cancionero. Si hasta ahora la obra de Herrera se considera como una prolongación de la poesía de fray Luis, Baret considera a ambos poetas como rivales[664], si bien no llega a postular la existencia de dos escuelas opuestas, como veremos más adelante. En lo que respecta a la lírica herreriana, el francés es bastante continuista con lo que venimos señalando: alaba su lenguaje y considera que sus odas y canciones son la mejor parte de su producción. Para Baret (1863: 150), el mayor problema del sevillano es que carece de «ces dons innés que la nature avait accordés si abondamment à Garcilaso, qu'elle prodigua depuis à Lope de Vega». Su búsqueda de un lenguaje alambicado le hace caer en algunas ocasiones en la oscuridad, apunta, y de esta

[662] «Herrera est parti du point où Luis de Léon s'est arrêté; il semble qu'il ait noté cette musique céleste que le poète de Grenade avait trouvée dans les échos de son âme» (Puibusque, 1845 I: 158).

[663] Además del espacio que le dedica en el texto, Puibusque (1843 I: 467-468) da cuenta de algunos de los temas principales de su lírica –su amor por la condesa de Gelves, principalmente– y de las ediciones de sus obras.

[664] «Ce n'est pas dans le monde en effet, c'est dans la solitude des cloîtres, sous le ciel de l'Andalousie, non moins africain que ce climat de Cyrène où chanta Synésius, que la muse chrétienne de l'Espagne a trouvé les mouvements les plus sublimes, le langage le plus franc, le plus naturellement élevé. Le digne rival de Louis de Léon est un moine comme lui, Ferdinand de Herrera, mort en 1597» (Baret, 1863: 149).

manera «il ouvrit ainsi la route aux extravagances des cultistes, qui exagérèrent sa manière, sans avoir ni ses connaissances aussi profondes que variées, ni l'élévation naturelle de son talent» (Baret, 1863: 150). Por último, el autor señala como imitadores de Herrera a Francisco de Rioja y a los Argensola.

La brevísima historia de Buron (1876: 297) limita la recepción de Herrera a un único párrafo:

> Malgré ses défauts, on peut regarder Fernand de Herrera, né à Seville (1500-1578), comme le premier poète classique que les modernes aient eu dans le genre de l'ode. Les Espagnoles le placent à la tête de leurs poètes lyriques et l'ont surnommé le divin. L'Ode sur la bataille de Lépante et l'Ode au sommeil sont les plus belle qu'il ait composées. On lui doit aussi des sonnets, à l'imitation de ceux de Pétrarque, des élégies, etc.

Lo que no deja de ser un resumen de ideas que provienen de obras que ya hemos mencionado, permite ver, no obstante, que Herrera detenta un lugar central en el canon poético, lo que asegura su inclusión en una obra que recorta enormemente el repertorio de autores. Por otro lado, en la síntesis de Buron se introduce la oposición entre Herrera y fray Luis, que se irá consolidando a lo largo de las siguientes décadas. Lo mismo ocurre con la obra de Bougeault (1876: 308-309), que en algunos aspectos es más conservadora que la de Buron. En el apartado que le dedica, el francés destaca la cuidada lengua poética de Herrera, aunque lo acusa de cierta frialdad y de haber abierto, indirectamente, la puerta al cultismo[665]. En un primer momento, el historiador sigue considerando a Herrera como «l'émule» de fray Luis; pero, más adelante, postula la existencia de dos corrientes en la poesía del XVI: «l'un qui est d'importation étrangère, et dont l'Italie, avec ses brillant poètes, a fourni les éléments principaux chez Boscan, Garcilaso, Mendoza et même Herrera; l'autre, qui est purement national et chrétien, a pour représentant Louis de Léon» (Bougeault, 1876: 312). Herrera es más nacional que Garcilaso, pues no solo produce poesía en metro italiano; pero menos que fray Luis, que encarna la cristiandad característica del pueblo español.

En Demogeot (1880a), por su parte, Herrera aparece ya como un poeta más relevante que Garcilaso. De hecho, para el autor en el XVI habría habido dos generaciones de poetas[666]: la primera, formada por Boscán, Garcilaso y Castillejo, habría introducido,

[665] «Ce qu'on ne peut refuser à son génie lyrique, c'est la hardiesse jointe à la grandeur; mais on lui reproche un peu de recherche et d'emphase, défaut que ses imitateurs ont exagérés, pour aboutir à ce genre faux et maniéré que l'on a nommé le *cultisme*» (Bougeault, 1876: 358).

[666] La división de los poetas del siglo XVI en dos generaciones más o menos diferenciadas se encuentra ya en Sismondi, como hemos visto anteriormente.

o censurado, el metro italiano. Sin embargo, los grandes poetas serían los de la segunda mitad de siglo: fray Luis, Herrera y santa Teresa. El apartado de la historia de Demogeot (1880a: 217-224), el más amplio de cuantos hemos encontrado hasta ahora, repasa detenidamente la producción del sevillano, cuyas odas destaca, y encuentra que en ella no hay «rien de froid et de vulgaire: le poète est lui-même sous le charme, il est ému, enivré le premier de toute cette splendeur, et il la reproduit avec une complète bonne foi, dans une langue parfaite, dans une admirable versification» (Demogeot, 1880a: 218-219). Sin embargo, más adelante, le critica «l'absence de souplesse, de laisser-aller et de naturel. Herrera est toujours sur le trépied je vois trop en lui l'artiste, c'est en vain que je cherche l'homme» (Demogeot, 1880a: 224).

La obra de Cappelletti (1882: 34) es significativamente más escueta que la de Demogeot y sigue de cerca a obras previas, de las que toma incluso fragmentos. El italiano considera que el sevillano y fray Luis son los grandes poetas del siglo XVI, pero es mucho más elogioso con el segundo. De Herrera dirá que:

> Fù poeta d'ingegno vigoroso, pieno di ardore per aprire una nuova via e per affrontare le critiche: ma il nuovo stile, che egli volle introdurre nella poesia spagnuola, lo aveva già prima ben maturato nella sua mente: le sue espressioni non venivano dal cuore[667], e in mezzo alle sue più grandi bellezze si manifesta sempre l'artifizio. Herrera, quantunque grande poeta, aprì la via alle stravaganze dei cultisti, che esagerarono la sua maniera, senza possedere le sue profonde e svariate cognizioni, ne l'elevatezza naturale del suo talento (Cappelletti, 1882: 34).

Boari (1913: 25) es el primer autor de nuestro corpus en postular la existencia de dos escuelas poéticas, con sedes en Sevilla y Salamanca, y lideradas, respectivamente, por Herrera y fray Luis. En realidad, el italiano es el primero en incorporar esta división que había sido postulada, años antes, por Fitzmaurice-Kelly (1898: 176)[668]. Sanvisenti

[667] Esta idea de la falta de espontaneidad es la que más separa a las posturas de Bouterwek y Sismondi, como hemos visto más arriba.

[668] «The school founded by Boscan and Garcilaso spread into Portugal, and bifurcated into Spanish factions settled in Salamanca and in Seville […]. The greatest poet of the Sevillan group is indisputably Fernando de Herrera (1534-97), who comes into touch with England as the writer of an eulogy on Sir Thomas More. Cleric though he were, Herrera dedicated much of his verse (1582) to Leonor de Milan, Condesa de Gelves, wife of Alvaro de Portugal, himself a fashionable versifier. Herrera being a clerk in minor orders, the situation is piquant, and opinions differ as to whether his erotic songs are, or are not, platonic. It is another variant of the classic cases of Laura and Petrarch, of Catalina de Atayde and Camoes. All good Sevillans contend that Herrera, as the chief of Spanish petrarquistas» (Fitzmaurice-Kelly, 18989: 176-177). En la adaptación de Boari (1913: 25), leemos «la scuola poetica fondata da Boscán e Garcilaso si separò in due frazioni che ebbero a rispettivo centro Siviglia e Salamanca […]. Fernando de Herrera (1534-1597) appart[iene] alla frazione sivigliana. Quest'ultimo ne fu il capo incontrastato. Inoltre egli è considerato come il capo dei *petraquistas* spagnuoli».

(1907: 61-62), influido también por la obra del británico, mantiene esta división, que se naturalizará en las historias siguientes. Este autor enfatiza la influencia de Petrarca sobre el sevillano, y lo coloca a la cabeza de una saga de petrarquistas en los que incluye a Francisco de Medina, Francisco Pacheco, Cristóbal Mosquera, Baltasar del Alcázar y Diego Girón. Sin embargo, este no es el mayor mérito del poeta:

> Il merito letterario dell'Herrera è più complesso e la sua gloria perdura, sia per essere stato erudito, sia per aver avuto produzioni di valore assolutamente originali. Sono esse le poesie che traggono occasione dalla battaglia di Lepanto, dalla vittoria sui mori delle Alpujarras, e i sonetti che ritraggono le luminose figure storiche di Carlo V e di Giovanni d'Austria. Anzi come autore di sonetti non è difficile riscontrare nell'Herrera un merito ed un valor maggiore di quello dello stesso Garcilaso che fu *lo maestro e lo autore* di lui, che egli studiò con grande cura e attorno al quale spese una poderosa opera (*Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega*), che presso di noi vale a dimostrarne l'acume critico e presso i contemporanei gli valse forse l'amarezza di aver suscitato una noiosa ed inutile polemica letteraria pro e contro Garcilaso (Sanvisenti, 1907: 61-62).

Vemos, por tanto, una reivindicación de sus obras con mayor contenido patriótico, y una primera revalorización de sus sonetos, hasta el momento considerados obras de mucha menor importancia que el resto de su producción. Aunque el italiano no haga referencia a estudios críticos sobre Herrera –en el apartado que le dedica en la bibliografía (Sanvisenti, 1907: 188) solo cita una edición de sus obras en la Biblioteca de Autores Españoles–, cabe señalar que este hispanista es conocedor de la obra crítica de Morel-Fatio, al que cita en repetidas ocasiones, lo que hace posible que estas nuevas ideas sobre el poeta sevillano le hubieran llegado por la vía francesa. Sanvisenti (1907: 101) hará mención del autor aún en otra ocasión, como referente de la primera poesía de Góngora[669]. En su historia posterior, la que compone junto a Ferrarin, los autores distinguen en la producción de Herrera una faceta petrarquista –sus sonetos, de menor importancia– y una faceta horaciana, «dove il divino Herrera riesce meglio» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 235). Además, enfatizan la relevancia del componente andaluz para comprender la poesía del sevillano:

> le caratteristiche del lirismo di Herrera sono per molta parte inerenti alla sua qualità di andaluso e spiegano automaticamente la differenziazione della scuola di Siviglia da quella di Salamanca più compassata nel suo complesso e più modesta di mezzi. L'importanza di questa scuola salta subito all'occhio quando si pensa che il suo ultimo

[669] «Il suo primo tipo di versi si ricollega alla scuola dell'Herrera e di esso viene citato ad esempio l'ode *Al armamento di Filipe II contra Ingalterra*» (Sanvisenti, 1907: 101-102).

> epigono è Góngora, il più grande dei poeti lirici spagnuoli (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 235).

Por lo que respecta a Mérimée, cabe recordar que este divide la producción lírica del XVI en tres grupos siguiendo un criterio cronológico[670], y que señala que «les trois noms qui caractérisent le mieux chacun de ces trois groupes sont ceux de Herrera, de Góngora et de Quevedo» (Mérimée, 1908: 205). Contemporáneo a Herrera, fray Luis será el líder de la escuela castellana, mientras que Herrera lo será de la andaluza. El hispanista francés es el primero que se detiene a explicitar las diferencias entre estas dos escuelas[671], que hasta el momento tan solo se inferían de las obras de sus principales autores. Mérimée recoge una breve nota biográfica del poeta, destaca sus canciones y sus odas como lo mejor de su producción[672], y resume su aportación a la tradición literaria española señalando que

> Ce qu'il prétendait surtout, c'était donner à la lyrique espagnole plus d'élévation et de noblesse dans les sujets, plus de richesse et d'éclat dans la forme, afin qu'elle pût rivaliser dans tous les genres avec celle des Italiens ou des Anciens. Pour cela, il s'efforce de Monter de quelques tons la lyre castillane, qui se contentait jusque-là, trop volontiers, de sujets ordinaires. Il étudie la langue des Livres Saints, celle de Pindare et d'Horace, il bannit les mots trop familiers ou populaires, il les remplace par des expression calquées sur le latin ou l'italien; il use hardiment des néologismes et de archaïsmes et prodigue les inversions et les métaphores. Enfin il invente tout un système orthographique nouveau. Ce travail, savant et minutieux, imprime un caractère un peu artificiel et donne par suite quelque froideur à la poésie herrerienne (Mérimée, 1908: 209).

De esta descripción de la contribución de Herrera se deduce su papel en el giro hacia el culteranismo que protagonizaría Góngora, quien, para Mérimée (1908: 211), no fue, en un principio, más que un «disciple ingénieux d'Herrera».

---

[670] «1º Celle qui naquit vers la troisième décade du XVIe siècle […]. 2º Celle qui fut à peu près contemporaine de Góngora […]. Enfin, la jeune génération dont l'activité littéraire se manifesta vers le début du XVIIe siècle» (Mérimée, 1908: 205).

[671] «Il y a en effet entre eux, à les considérer dans l'ensemble, des différences appréciables et qui, plus ou moins, persistent à toutes les époques. Les qualités communes aux Andalous sont l'éclat de l'imagination, la richesse et l'audaces des métaphores, la pompe du style, la finesse souvent recherchée de l'expression, toutes qualités qui trouvent particulièrement leur emploi dans la lyrique. Les Castillans, au contraire, avec une imagination moins ardente, ont un goût plus discret, plus de mesure dans l'expression plus de force et de netteté que d'éclat. Ils sont plus enclins à rechercher la beauté dans la justesse et la sobriété relative du dessin que dans la profusion des couleurs. Cette opposition entre les caractères des deux régions souffre naturellement bien des exceptions, mais, au fond représentant des deux écoles, ce sont bien ces deux conceptions opposées que l'on retrouverait» (Mérimée, 1908: 208).

[672] «L'inspiration patriotique l'élévation de la pensé, la noblesse du style, où abondent les images empruntées à la Bible, donnent une grandeur réelle à ces compositions. C'est là qu'Herrera est les plus original; c'est là aussi qu'il applique avec le plus de succès ses réformes littéraires» (Mérimée, 1908: 209).

En cuanto a Bacci (1923: 125-130), el primer autor que incluye bibliografía específica sobre Herrera[673], se desmarca hasta cierto punto de la inercia interpretativa de obras previas. En primer lugar, señala que la cabeza de la escuela andaluza no es Herrera, sino Juan de Mal Lara. Herrera será el poeta más representativo de esta, pero no su líder. En el apartado que le dedica, desaparecen las consideraciones acerca de la lengua del sevillano y sus fuentes. Bacci (1923: 126), además, considera que «l'Herrera nella poesia epico-lirica tradizionale non è dove più vale, dicano quel che vogliono i letterati e i critici. Vale molto più l'Herrera come poeta sfortunato ne'suoi amori, l'Herrera dalla lira melanconica e soave, per quanto, ripeto, possa stancare e annoiare, qualche volta, per la soggettività e intimità degli argomenti». No obstante esta posición, el autor recoge toda la *Canción a la batalla de Lepanto* (Bacci, 1923: 126-130) como muestra de la obra de Herrera. Para terminar, Bacci contrapondrá la figura del sevillano a otro autor de la escuela de Mal Lara, Baltasar de Alcázar, cuyas alegres anacreónticas contrastan con la producción melancólica y culta de Herrera. La postura de Bacci, influenciado sobre todo por la conferencia sobre la lírica amorosa herreriana de Rodríguez Marín (1927)[674], se irá asentando en historias posteriores, en las que la producción amorosa de Herrera, en la línea marcada por Coster, irá ganando más y más peso.

No deja de parecernos curioso que el componente cristiano de la interpretación de Herrera no llegara a una obra, tan atípica, como la *Littérature espagnole* de Legendre (1930, en realidad un repaso por la literatura cristiana compuesta en esta lengua. En su texto, la recepción del autor se limita a su inclusión entre los grandes poetas del XVI –Garcilaso, fray Luis, Herrera–, y a señalar que se le dio el nombre del «el Divino» (Legendre. 1930: 56).

Finardi, muy influido por la historia de Hurtado y González Palencia (1921), se aparta asimismo de la tradición y del manual de estos autores españoles y coloca la producción de Herrera en un apartado que tiene por título «Poeti di argomenti storici e

[673] Además de la obra de Coster y la edición de Morel-Fatio, el italiano incluye una conferencia de Francisco Rodríguez Marín (1927) sobre la poesía amorosa de Herrera, *El Divino Herrera y la condesa de Gelves*.

[674] La conferencia de Rodríguez Marín, pronunciada originalmente en 1911, es, por lo general, de escaso interés, pues contiene un relato un tanto impresionista acerca de la obra amorosa de Herrera, que se centra sobre todo en los detalles históricos de su relación con la condesa de Gelves. Es interesante señalar, no obstante, que el propio autor apunta que este interés suyo por Herrera se ve auspiciado por sus contactos con Morel-Fatio –«mi ilustre amigo el doctísimo hispanista» (Rodríguez Marín, 1927: 195)– y Coster, al que habría ayudado a la hora de recoger la documentación para su monografía (Rodríguez Marín, 1927: 195).

patriottici» (Finardi, 1941: 106-111), en el que, además del sevillano, incluye a Ercilla, Rufo, Virués y Balbuena. Se trata, pues, de un apartado dedicado a la épica renacentista, el aspecto de su producción «dove l'Herrera ci appare veramente grande». El patriotismo de Herrera es ejemplificado en algunas de sus mejores composiciones: la *Canción por la victoria de Lepanto*, la *Relación de la guerra de Chipre*, la *Canción a don Juan de Austria*, la *Canción por la pérdida del rey don Sebastián* y la *Canción al Santo rey don Fernando*. Además, menciona sus *Anotaciones* y señala que «il suo stile fu chiamato herreriano e seguito da molti scrittori che vennero dopo di lui ai quali piacque per la maestosità e l'altisonanza che non disdicevano alle celebrazioni di grandi gesta, come quelle della Spagna del "Siglo de Oro"» (Finardi, 1941: 108).

Esta desvinculación de Herrera de la tradición lírica contrasta con el tratamiento que el poeta recibe en la obra de Boselli y Vian (1943: 50-51), quienes lo consideran, junto a Boscán y Garcilaso, el último miembro de la triada italianista del XVI. Los autores señalan la continuidad de la propuesta de renovación del lenguaje literario español por parte de autores del XV –Juan de Mena, el marqués de Santillana– y la que proponen Boscán y Garcilaso. Herrera, epítome de este proceso, significa el paso del renacimiento hacia el Barroco:

> Herrera usa infatti un linguaggio lirico peculiare, anche rispetto al suo diretto predecessore Garcilaso, un linguaggio eufonico e pittorico, pieno di luminosità e sensualità idiomatiche, per opera del quale il mondo interiore ed esteriore del poeta si trasforma in splendidi quadri mitici, in allegorie, metafore e favole, con un gusto talora persino esagerato di cromatismo e di sonorità verbale […]. In questo senso si può veramente considerare come il padre del barocco (Boselli y Vian, 1943: 50).

Se trata de ideas que toman de autores como Vossler o Margot Arce, a los que citan en el texto[675]. Los autores dedican bastante más espacio a la producción amorosa de Herrera, y reducen el que consagran al resto de sus obras, siguiendo la vía inaugurada por Bacci. Señalarán, asimismo, que la obra del autor crea escuela, y que a ella pertenecen Gutierre de Cetina, Francisco de Medina, Francisco Pacheco o Baltasar de Alcázar. Boselli y Vian volverán a hablar de Herrera para introducir el gongorismo. A diferencia de otros autores, estos no optan por una filiación directa del estilo de Góngora y la escuela

[675] En la bibliografía final citan, además de a Coster, *La soledad en la poesía española*, de Vossler; una monografía de Arce sobre Garcilaso; y también *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*, de Emilio Orozco Díaz, sobre el que sustentan algunas consideraciones de la gama cromática de la poesía de Garcilaso y Herrera. Se trata, por tanto, de obras que atañen al poeta de forma tangencial. El grueso de las consideraciones sobre la obra literaria del sevillano sigue proviniendo de Coster.

de Herrera, sino que apuntan que entre estos «vissero ed operarono altri poeti (che la critica recente ha, si può dire, "scoperto"), i quali segnano altrettante e ben visibili tappe del cammino appunto dal Rinascimento al Barocco» (Boselli y Vian, 1943: 55). Entre estos coloca a Barahona de Soto, Francisco de Rioja o Carrillo de Sotomayor, entre otros. Herrera no es, por tanto, el padre del culteranismo, sino un antecedente necesario. De esta manera, aunque los autores ubican más claramente en la tradición lírica la obra del sevillano, su centralidad en el canon se diluye. Herrera no cuenta ya con un apartado propio, como sí lo tienen, en la obra de los italianos, fray Luis o Góngora. Su renovación del lenguaje es un paso intermedio entre Renacimiento y Barroco, y no algo reseñable *per se*. A medida que los argumentos "nacionalistas" pierden fuerza, Herrera va pasando a un segundo plano.

Así, en Camp (1958: 28), Herrera aparece simplemente como el representante de la escuela sevillana, con una breve mención a su producción amorosa y algo más de espacio concedido a las *Anotaciones*. La esquemática historia de Larrieu y Thomas (1952: 117-118), dedica algo menos de una página al autor, en la que incluyen una breve nota biográfica, una mención a sus «théories littéraires» a propósito de Garcilaso, y una referencia a los que serán los dos temas centrales de su producción: el amor y el patriotismo. Cabe señalar que estos autores rompen la dinámica de oposición entre escuela castellana y andaluza, al ubicar a estas dos corrientes en un apartado que llama «le lyrisme à travers l'Espagne» (Larrieu y Thomas, 1952: 109-120), en el que se incluyen, además, apartados dedicados a los poetas madrileños –Lope, Tirso, Baltasar Elisio de Medinilla–, aragoneses –los Argensola, Liñán de Riaza, Manuel de Villegas–, la escuela de Granada y Antequera –Pedro de Espinosa– o la de Valencia. Esta distribución es, por lo demás, tomada directamente de Hurtado y González Palencia (1921: 280-281), quienes, como se ve ya en el cuadro sinóptico con el que empiezan el apartado, dividen la lírica de los siglos XVI y XVII en distintos grupos: petrarquistas, tradicionalistas, autores de «transacción», escuela salmantina, escuela sevillana, escuela culterana, grupo granadino y antequerano, grupo valenciano, escuela aragonesa, escuela conceptista, poetas madrileños y prosaísmo. Aunque menos parcos que Larrieu y Thomas, Cirot y Darbord (1956: 56-57) prestan escasa atención a Herrera: lo colocan al frente de la escuela sevillana, comentan los principales hitos de su producción –sus canciones, los

poemas amorosos de corte neoplatónica[676] y las *Anotaciones* y afirma que «il ne méritait pas […] le reproche d'être l'ancêtre du "culteranisme", car il vise à la vigueur de l'expression, à l'épithète bien adaptée, non à l'érudition factice et à la recherche»[677] (Cirot y Darbord, 1956: 57); todo ello en tan solo una página. A estas alturas es ya bastante patente la distinta importancia que se le otorga al sevillano por parte de italianos y franceses. Descola (1966: 85) se limita a presentar a Herrera como el cabeza de la escuela sevillana. El carácter historicista de la historia de Descola lo hace volver la vista hacia las composiciones heroicas, aunque no se detiene especialmente en ellas. Por su parte, Aubrun (1977) le dedica tan solo un párrafo:

> Fernando de Herrera […], théoricien de la poésie (*Anotaciones a Garcilaso*) cultive le chant héroïque dans son *Oda a Lepanto* (1572) et sa *Canción* en l'honneur des vaincus d'Alcazarquivir (après 1578). Ses chants d'amour, inspirés de Pétrarque et d'Ausias March[678], dépassent l'expérience personnelle pour atteindre dans la pureté d'un style sans mélange le domaine d'une poésie lyrique dite "sublime". Là le mot commande au sentiment et ne dépend plus de lui: c'est l'esthétique classique (Aubrun, 1977: 28).

La situación en Italia es distinta. Pese a que Herrera va pasando a un segundo plano en comparación con obras anteriores, este sigue mereciendo la atención de los hispanistas. Así, como ya ocurría en Boselli y Vian, Gallo (1952: 231) comienza a hablar de Herrera al ponerlo en relación con la literatura italianizante del siglo XV. En el apartado que le dedica en su *Storia* (Gallo, 1952: 292-296), considera a Herrera un término medio en la trayectoria que va de Garcilaso a Góngora[679]. Sin embargo, a diferencia de Boselli y Vian, Gallo ubica a Herrera aún en el Renacimiento, del que es «l'italianizzante […] pieno» (Gallo, 1952: 292). El apartado repite una y otra vez esta idea de que Herrera es un punto intermedio en la evolución de la lírica áurea, y el poeta sevillano es comparado constantemente ya con Garcilaso, ya con Petrarca, ya con

[676] «Il se présente comme un sorte de mystique de l'amour, imprégné de ce néo-platonisme qui a inspiré ses modèles, Pétrarque, Ausias March, base et formule d'un esthétisme qui fait de l'amour un sentiment divin, de l'être aimé une créature ou Dieu se reflète» (Cirot y Darbord, 1956: 59).

[677] Cfr. lo que dicen a propósito de Góngora y el culteranismo: «Le maniérisme a trouvé chez Góngora, comme chez ses devancier, Garcilaso et Herrera, une forme à la fois spirituelle et picturale de mythologie, de figures de grammaire et de rhétorique, de toute une floraison qui recouvre non la pensé, mais le dessin, et le fait ressortir encore mieux. Dépourvu du sentimentalisme de Garcilaso, moins intellectuel et abstrait que Herrera, Góngora fait le tableau comme Garcilaso et, comme Herrera, force l'attention à se concentrer pour percevoir» (Cirot y Darbord, 1956: 60-61).

[678] La relación entre Ausias March y Herrera está ya en Coster (1908: 203, 272).

[679] «Ciò che Garcilaso inizia, ciò che Góngora conchiude, porta all'estremo limite e all'alto vertice, Herrera assume in un'atmosfera, potremmo dire, di imparzialità ispirativa, di riposo, di raggiunta perfezione» (Gallo, 1952: 292-293).

Góngora; a los que se considera superiores en diversos aspectos. La impresionista historia de Gallo recupera la cuestión del orientalismo de Herrera[680], que ha de ser enmarcada, eso sí, en su revisión neorromántica de la literatura española. Por lo demás, observamos ya la casi total desaparición de la poesía épica herreriana –«nelle poesie eroiche l'imitazione del Petrarca poeta civile e storico è ancor più lineare, ma non felice» (Gallo, 1952: 296)– del repertorio del autor. Cabe señalar, asimismo, que Gallo encuentra especialmente productivo el modelo narrativo de oposición de una escuela castellana y una andaluza, lo que explica que siga haciendo referencia a Herrera para explicar, por ejemplo, la lírica del 27: Lorca y Alberti corresponderían a la misma línea que el poeta sevillano; mientras que Guillén y Ridruejo hacen lo propio con la castellana de fray Luis (Gallo, 1952: 705).

Carmelo Samonà (1960: 57), al que remitía Pepe Sarno al principio de su edición de los sonetos de Herrera, ve en la obra de este una manifestación del «continuo rifluire e modificarsi di espressioni rinascimentali». El sevillano supone la madurez del petrarquismo español, y la completa asimilación de los modelos italianos. A diferencia de lo que ocurría en la poética de la escuela salmantina, «in Herrera non c'è rappresentazione di esperienza umana e privata, che non si subordini alle necessità dello stile, che non si colli, perciò, di un estetismo sempre squisito e malinconico, sempre ansioso di nuovi infingimenti, esposto a continui pentimenti e ritrattazioni formali» (Samonà, 1960: 57). Se trata de una evolución del *tecnicismo* latente en Garcilaso, que en Herrera adquiere ya carta de naturaleza. Esto lleva al italiano a señalar que no se puede limitar la producción del poeta a una cuestión académica: «piuttosto, col suo continuo prodursi, vuol significare la coscienza della piena autonomia dell'atto creativo, l'acquisita libertà dell'artista» (Samonà, 1960: 57); de ahí que, más tarde, diga que la poética de Góngora se había anunciado ya en la obra de Herrera (Samonà, 1960: 71). El resto del espacio que le dedica al sevillano se centra en su producción teórico-crítica, de la que hablaremos más adelante.

La académica historia de Mancini vuelve a un modelo de recepción más tradicional y, en el apartado que le dedica (Mancini, 1967: 289-299), incluye una nota

[680] «Siviglia, ricca e profumata, orientale e plebea, aristocratica e avventuriera, parlava all'immaginazione, e la sua mollezza era addirittura snervante. Su di un fondo di orientalismo e di atavismo moresco ogni sivigliano –e l'andaluso in genere– innesta anche un suo filo di briosa ardenza vitale. Da questo complesso nasce il tipo –eterno– di scrittore andaluso, che non smentisce mai la sua origine, il suo sangue» (Gallo, 1952: 294).

biográfica, apuntes sobre las fuentes y las ediciones de sus obras, un comentario más detenido de algunos de los aspectos de su producción, y un repaso por su escuela (Mancini, 1967: 296-299), en la que incluye, entre otros a Francisco de Medrano o Baltasar de Alcázar. Además de las referencias a Coster para abordar aspectos como el platonismo de la obra de Herrera, Mancini incorpora un trabajo de Battaglia (1954), *Per il testo di Fernando de Herrera*, del que se sirve para algunas cuestiones de índole ecdótica[681]. El hispanista italiano recoge en su *Storia* una descripción explícita de la evolución en el tratamiento de Herrera en distintos niveles[682]. Así, sobre su cristianismo dirá, siguiendo a Coster, que «in Herrera non è […] una grande religiosità» (Mancini, 1967: 290), sino un cristianismo de base que aflora en algunos momentos, en parte debido a las fuentes bíblicas que el autor maneja. También señalará la preferencia de la crítica por sus obras épicas, aunque estas hoy «appaiono […] rivestite dell'enfasi retorica […] modulate con l'artificiosa maestria di un esperto»[683] (Mancini, 1967: 290), y, por tanto, tienen un interés limitado. Y, por último, a propósito de su lírica amorosa, la subordina a la de Garcilaso, pero se niega a considerarla un simple ejercicio retórico. Es interesante lo que apunta Mancini (1967: 295) a propósito del dramatismo de la lírica herreriana:

> La dramaticità si sostituisce al lirismo. In Herrera infatti è lo scontro di due forze contrarie (la sua umanità e il suo ideale) ed è quindi, quasi sempre, in una posizione vivace, dinamica di sofferenza, in una lotta attuale ancora nel momento dell'effusione lirica, ma che è, anzi, essa stessa oggetto di ispirazione. Quando Fray Luis scriveva aveva già superato la sua vicenda spirituale e restava in lui l'anelito verso ciò che lo aveva sorretto nella lotta. Per Herrera, invece, lo stato di battaglia è quello essenziale. È, quindi, in lui una certa dispersione lirica e, per contrario, un'accentuazione constante dei motivi drammatici (Mancini, 1967: 295).

Este movimiento de fondo en la poesía herreriana, así como la investigación formal, es lo que hace de Herrera la antesala del Barroco, en opinión de Mancini.

---

[681] Mancini presenta la idea de Battaglia de que Herrera habría trabajado continuamente sobre sus obras hasta su muerte, lo que permite trazar la evolución poética del autor, pero aboca su estudio al debate sobre la validez de los textos. Se trata, por tanto, de la cuestión del drama textual que señalábamos más arriba.

[682] «Il mondo di Herrera è concentrato, ma non soffocato o addirittura inesistente. Secondo il più banale e comune riconoscimento, i motivi della sua ispirazione sono l'amore, il sentimento patriottico e la religione: sembrerebbe quasi strano cercare di più» (Mancini, 1967: 293).

[683] A lo largo de las páginas en que expresa estas ideas cita a Antonio Vilanova, quien había sido el encargado de escribir el apartado sobre Herrera en la *Historia general de las literaturas hispánicas* de Díaz-Plaja. Stefan (2022) ha estudiado este apartado y otras contribuciones a la crítica de Herrera durante las dos mitades del siglo XX. Se trata, por lo demás, de un repaso incompleto, aunque muy interesante, que no incluye trabajos como los de Pepe Sarno o la conferencia de Rodríguez Marín.

Por último, en sus obras en solitario, Vian muestra el progreso de las ideas generales acerca del poeta sevillano. Es cierto que, en su historia más reciente, de las últimas que incluimos en nuestro corpus, la atención hacia Herrera (Vian, 1969a: 44) se limita a incluirlo en el apartado de los grandes poetas del XVI, junto a Garcilaso y fray Luis, señalar que marca la transición entre Renacimiento y manierismo o Barroco, e incluir un fragmento de la *Canción a la batalla de Lepanto* y un soneto –«Canso la vida en esperar un día…»–, en la *Antologia* (Vian, 1969b: 122-123)[684]. Sin embargo, en obras anteriores, el hispanista había mostrado más interés por el poeta sevillano. Así, en su *Introduzione alla letteratura spagnola del "Siglo de Oro"* (Vian, 1946: 83), el autor comenta la relevancia de Herrera en el panorama del XVI[685]. Por su parte, en los *Lineamenti*, Vian (1960: 147-150) incluye a Herrera en un apartado que tiene por título «La poesia lirica ed epica: Herrera», aunque dedica la mayor parte del espacio a comentar su lírica amorosa y las *Anotaciones*.

Abordado, hasta aquí, el lugar que Herrera ocupa en las historias de la literatura de nuestro corpus, nos parece interesante detenernos en dos asuntos concretos que están en la base de la recepción del poeta sevillano por parte de la historiografía literaria: la lectura en clave nacional de su obra, y su pensamiento literario.

6.2. El Herrera nacional

Como hemos señalado más arriba, una de las razones por las que la consideración de Herrera experimenta un cambio radical en el quicio del siglo XVIII es su lectura en clave nacional por parte de los críticos ilustrados y de los primeros románticos. Esta interpretación se entrelazará con el orientalismo sobre el que se construye la imagen internacional de la literatura española durante el Romanticismo europeo (Comellas, 2020: 221-229). La figura de Herrera vine a cumplir la función del «vate épico que hacía falta para completar nuestra pobre tradición de cantos patrióticos» (Comellas, 2020: 230). La interpretación nacional de Herrera se sustentará, pues, en dos aspectos de su producción: su contenido épico-patriótico y su acción sobre la configuración de un lenguaje puramente español.

[684] A diferencia de la mayoría de los textos incluidos en la *Antologia*, estos no son traducidos por Vian, sino por Piero Raimondi en una traducción incluida en el *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*, de Vincenzo Errante y Emilio Mariano (1961).

[685] «Herrera è dunque il poeta in cui convergono il petrarchismo di Garcilaso e il biblismo di Fray Luis, in cui culmina il lirismo rinascentista e si preannunzia la crisi barocca. Dopo di lui, e in lui stesso, comincia quell'affanosa lotta che porterà fino agli eccessi degli epigoni di Góngora» (Vian, 1946: 83).

Estos dos aspectos tienen distinta fortuna en la historiografía literaria extranjera. El primero se convierte en una cuestión marginal, que se señala en ocasiones sin prestarle demasiada atención. Demogeot, junto a Mérimée (1908: 209), es uno de los pocos que se pronuncia claramente a este respecto cuando señala que:

> L'Espagne, elle aussi, fut entraînée. Faites abstraction de vos souvenirs supposez que tout cela soit inventé et dit pour la première fois ne sera-ce pas réellement admirable? Or, pour les Espagnols du seizième siècle, c'était la première fois qu'ils contemplaient chez eux ce glorieux spectacle, qu'ils assistaient à cette fête de l'imagination et de l'oreille. Ces dominateurs de l'Europe, ces parvenus de la gloire voulaient qu'on leur apportât à domicile toutes les magnificences des arts, tout ce qu'avait ressuscité la Renaissance, tout ce que l'Italie domptée semblait avoir créé pour ses vainqueurs. Ils voulaient entendre dans leur jeune et belle langue les nobles mélodies de l'ode classique Herrera satisfit à cette exigence nationale il fut le poète du lieu commun sublime (Demogeot, 1880a: 219).

Cabe señalar que estas consideraciones se ven transidas de manera general por la cuestión de las fuentes bíblicas o semíticas del autor[686], el carácter cristiano de Herrera, del que ya hemos hablado, y que lleva a postular que se trata de un autor menos español que fray Luis (Demogeot, 1880a) o enfatizar su pertenencia o relación con órdenes religiosas, cuestión presente en todas las notas biográficas del autor. Se trata, por lo demás, de una idea bastante poco productiva en la historiografía literaria italiana, por cuanto estos autores suelen insistir más que los franceses en la deuda petrarquista del lenguaje herreriano: aunque este sea capaz de asimilarlo a los modos españoles, se sigue señalando el peso de lo italianizante en su obra (Boselli y Vian, 1943: 50-51).

Como venimos señalando, hasta bien entrado el siglo XX, se presta mucha más atención a la producción patriótica de Herrera que a las cuestiones relativas al lenguaje que este usa. De esta manera, pasamos de una entrada en Malmontet (1810: 89) en la que se dan por perdidas las obras épicas de Herrera[687], a la inclusión del autor en apartados sobre épica en textos como los de Finardi (1941) o los *Lineamenti* de Vian (1960). A lo

[686] «Tout cela est hébraïque sans doute, mais tout cela est espagnol aussi, jusqu'à cette invocation à la flamme qui doit dévorer les impies. Depuis longtemps, grâce au culte le langage de Moïse, de David, était devenu la langue naturelle de l'âme chez cette nation de la foi. Qu'on pense un instant à l'effroi que la puissance et la férocité des Turcs inspiraient à toute la chrétienté du seizième siècle; qu'on se figure ce torrent de la conquête musulmane que rien n'avait encore arrêté; qu'on se rappelle Rhodes soumise, la Hongrie ravagée, l'Autriche humiliée, Chypre enlevée aux Vénitiens, les triomphes du Croissant ensanglantés par des cruautés inouïes, les garnisons massacrées malgré les capitulations, un héroïque gouverneur écorché vif en punition de son courage; et l'on comprendra combien il y avait de sincérité dans le cri de joie, de religieuse reconnaissance et de patriotique orgueil dont Herrera saluait la victoire du fils de Charles-Quint» (Demogeot, 1880a: 221-22).

[687] «On dit qu'il étoit aussi l'auteur de plusieurs poèmes intitulés: la *Bataille des Géants*, celle *de Lépante*, *l'Enlèvement de Proserpine*, *les Amours de Lausino et de Corona*, etc.» (Malmontet, 1810: 89).

largo del lapso que separa estas obras, las producciones épicas de Herrera son tenidas por el elemento central de su producción. Así, Viardot (1835: 188) señala que «ses œuvres les plus justement célèbres sont une chanson à saint Ferdinand, une autre chanson à don Juan d'Autriche, vainqueur des Morisques révoltés, un hymne sur la bataille de Lépante, où le poète avait pris un style tout biblique pour chanter cette grande victoire de l'Europe chrétienne armée contre l'Asie musulmane». Lo mismo ocurre en las obras de Lefranc (1843), Buron (1867), Bougeault (1876), Sanvisenti (1907), Bacci (1923) y otros. Esta idea se ve apoyada por las referencias provenientes del cristianismo que encontramos a lo largo de estas obras. La *Canción a la batalla de Lepanto* no es tan solo una obra que canta la gloria de España, sino que hace lo propio con la fe católica: «sa cancion si connue sur *la Bataille de Lépante*, est un chant religieux et national […]: le poète est un chrétien inspiré qui porte la parole au nom de tous ses frères […]. C'est Dieu qui a donné cette victoire à son Espagne; et Herrera lève les bras vers lui, ainsi que Moïse au sortir de la mer Rouge» (Puibusque, 1843 I: 159).

Como hemos señalado, a partir de la publicación de las obras de Coster y su recepción por algunos de los autores de nuestro corpus, la producción patriótica de Herrera va pasando a un segundo plano ya desde la obra de Bacci (1923) y Boselli y Vian (1943), quienes dan mayor relevancia a sus sonetos y sus obras amorosas; si bien la obra épica del sevillano es recuperada por algunos autores como Finardi (1941), Larrieu y Thomas (1952) o Descola (1966).

Más allá de la pérdida de utilidad del argumento de la españolidad del poeta en un momento que no es ya el que vio nacer esta interpretación, nos parece destacable señalar otro elemento que, creemos, contribuye a la pérdida de peso de la lectura en clave nacional de Herrera. El modelo dicotómico es una estructura narrativa especialmente frecuente para describir un fenómeno complejo como la evolución literaria, pues permite describir grandes polos que actúan como los extremos de un espectro. Al describir épocas sirviéndose de pares dicotómicos, se puede dar cuenta de las tendencias mayoritarias de la literatura sin excluir cuestiones minoritarias o minorizadas. Se trata de un modelo, como decimos, que se ha usado en repetidas ocasiones a lo largo de la historia de la literatura española, siendo el caso más obvio, quizá, la contraposición culteranismo/conceptismo con la que se ha querido explicar la poesía del XVII. Pozuelo Yvancos (2000b) ha estudiado, por ejemplo, cómo el canon teatral español se estructura a partir de un doble marco conceptual de binomios dicotómicos: lo genuino frente a lo foráneo, lo culto frente a lo popular. Sin llegar a precisiones conceptuales de este tipo, el

presentar parejas de autores como significativas de una época o un género es bastante frecuente, especialmente en el campo de la lírica. Desde el XV al XVII encontramos al menos cuatro pares de poetas, aunque no todos ellos ocupen posiciones semejantes en el repertorio ni se relacionen entre sí de igual manera: el marqués de Santillana y Juan de Mena, Castillejo y Garcilaso, fray Luis y Herrera y Quevedo y Góngora. Hay una tendencia a hacer coincidir a los distintos autores de estos binomios de tal manera que se intuyan dos líneas de evolución de la lírica española, una tendente a la experimentación con el lenguaje y a lo cultista, y otra de mayor arraigo en la tradición –esta comenzaría con las serranillas de Santillana, continuaría con el tradicionalismo de Castillejo y en los dos últimos autores se apoyaría sobre todo en la cuestión de la espiritualidad o ideología–: Quevedo es quien canoniza a fray Luis, por ejemplo. Probablemente la trayectoria que va de Mena hasta Góngora es la que más claramente se dibuja a lo largo de nuestras historias: el autor del *Laberinto de fortuna* demuestra una gran preocupación por la dimensión formal de su lenguaje, lo que, de acuerdo con los críticos e historiadores, lo lleva a expresarse de manera oscura en algunas ocasiones. La importancia de lo formal es cuestión que pasa a Garcilaso, de ahí a Herrera y, en definitiva, a Góngora, quien la exacerba. Se trata de un modelo en el que tienen cabida otros autores, ya como síntesis superadora de la dicotomía –sería el caso de Manrique–, ya como autores que orbitan entorno a uno de los dos nombres fuertes –es el caso de Boscán, o de las escuelas de Góngora y Quevedo–.

Volviendo a la cuestión de la españolidad de Herrera, si observamos los binomios que señalábamos anteriormente veremos que se trata de parejas que se oponen entre sí en función de cuestiones estéticas o formales. Además de esto, en el binomio que conforman fray Luis y Herrera entra a tomar partido una cuestión adicional: la que podríamos llamar geográfica. La distribución de estos dos autores en escuelas ancladas a realidades geopolíticas, lo andaluz y lo castellano –Sevilla y Salamanca, en un primer momento–, debilitan su dimensión nacional, pues representan solo una parte de eso que se llama España. El énfasis en el orientalismo de Herrera, o en su carácter eminentemente andaluz, va en detrimento de una identificación de su obra con una esencia española que sea unívoca. De ahí que autores como Sanvisenti y Ferrarin (1945: 235) lleguen a conclusiones como que «le caratteristiche del lirismo di Herrera sono per molta parte inerenti alla sua qualità di andaluso e spiegano automaticamente la differenziazione della scuola di Siviglia da quella di Salamanca». Gallo (1952: 294) se expresa de igual manera al señalar que, con Herrera, «nasce il tipo –eterno– di scrittore andaluso». Se trata, por

tanto, de un proceso de regionalización de la literatura española que tiene su mayor exponente, como hemos visto, en la obra de Larrieu y Thomas (1952). Esta oposición regional será productiva en otros momentos de la historiografía literaria como el siglo XVIII, en el que reaparecen la escuela sevillana y la escuela salmantina, en lo que puede entenderse como un intento de dar continuidad al modelo dicotómico que describíamos anteriormente.

6.3. El pensamiento literario de Herrera

Por último, nos gustaría detenernos en un aspecto de la producción de Herrera que, por lo general, los autores de nuestro corpus relegan a un segundo plano. Hemos señalado cómo Aradra (Pozuelo Yvancos y Aradra, 2000: 252) estudió que el primer elemento de la producción del sevillano que abordaron los críticos ilustrados fue precisamente sus comentarios a la obra de Garcilaso. El pensamiento literario de Herrera es lo que le hace ocupar ese espacio en un primer momento en el discurso crítico, al que no accede por sus composiciones poéticas hasta ya pasado un tiempo. No obstante esta cuestión, como la recepción de este autor se produce a través de, o mediada por, las ideas románticas sobre su obra, sus reflexiones como crítico ocupan en un principio una posición, si no marginal, al menos sí bastante menos destacada en la producción herreriana. Tanto es así que Malmontet (1810) y Viardot (1835) no hacen siquiera referencia a las *Anotaciones*. Por su parte, Lefranc (1843: 354) dirá que el autor, en su intento de dar a conocer sus ideas acerca del arte literario, «manquait d'un point fixe d'où il pût embrasser tout le domaine de la poésie; sa critique s'attache à des pensées, à des mots isolés, et lorsqu'il en rencontre qui lui donnent lieu de montrer son savoir, il s'égare au hasard dans les domaines de toutes les sciences» (Lefranc, 1843: 354)[688].

Este menosprecio a la obra crítica de Herrera es inusual en nuestro corpus, aunque no es tan extraño que los historiadores se muestren contrarios a sus preceptos poéticos. Baret (1863: 150), por ejemplo, es bastante neutro y considera las *Anotaciones* como un comentario ingenioso en el que Herrera «réclame le droit de bannir de la poésie toutes les expressions qui tendraient à abaisser la pensée. Il introduisit et défendit en principe

[688] Se trata de un fragmento tomado literalmente de la traducción francesa de Bouterwek (1812: 305-306) que sigue señalando que «on peut juger, par sa définition de l'élégie, du peu de netteté de ses idées. L'élégie, dit-il, est un poème doux, délicat, agréable, fin, élégant, et si on peut l'appeler ainsi, un poème noble ; elle se plaît dans les affections fortes, elle n'est ni rampante, ni obscure à force de sentences et de fables recherchées, etc.».

certaines inflexions et transpositions analogues à celles des langues classiques. Enfin il adopta un grand nombre de vocables latins, italiens et même grecs» (Baret, 1863: 150). Sin embargo, otros autores como Bougeault (1976: 309) señalan que «comme Malherbe, il avait pris le parti de tyranniser les mots et les syllabes; ses exemples valent mieux que sa théorie»; mientras que Demogeot (1880a: 223) apunta que su rechazo de lo "bajo" es «le dangereux conseil que, chez nous, Buffon donnait même aux écrivains en prose. Herrera portait jusque dans le choix des idées cet esprit d'exclusion dédaigneuse il ne recherchait, il n'admettait que les choses éclatantes. C'est à nos yeux son principal défaut». Además de mostrarse críticos con él, ponen en relación sus ideas con autores disputados en el seno del clasicismo francés.

Mientras que Sanvisenti (1907: 62)[689] considera las *Anotaciones* como una muestra del «acume critico» del autor, la mayoría de los autores –Bacci (1923), Legendre (1930), Boselli y Vian[690] (1943) o Gallo (1952), entre otros– directamente no recogen la obra en sus historias. Mérimée (1908: 210) señala que se trata del manifiesto en que Herrera da cuenta de sus ideas acerca de la renovación del lenguaje lírico, y menciona la polémica que suscitan, en la que participa Prete Jacopin, que el francés identifica con Juan Fernández de Velasco[691]. También Boari (1913: 25) da cuenta de que las *Anotaciones* «suscitarono un putiferio per aver egli citato le fonti alle quali Garcilaso aveva attinto». Finardi (1941: 108) relata la polémica que despierta esta obra al señalar que Herrera:

> Ebbe nemici ed avversari dopo la pubblicazione delle sue *Anotaciones a las obras de Garcilaso de la Vega* nelle quali egli, con amore e rispetto figliale pubblicava, migliorandone il testo, alcune opere di Garcilaso de la Vega, suscitando però l'ira e le proteste di alcuni che l'avevano preceduto, forse meno felicemente in tale lavoro. Da questo fatto ebbe origine una lunga serie di diatribe e di acri discussioni con un gruppo di scrittori castigliani, che mal tolleravano che l'Herrera, sostenuto da altri commentatori andalusi, ardisse introdurre delle innovazioni e delle alterazioni in quanto era già stato fatto dai critici castigliani di Garcilaso de la Vega.

El desplazamiento de los centros de interés de la producción de Herrera que se produce a lo largo de estos años explica la variedad de tratamientos que su pensamiento literario recibe. En Camp (1956: 28), el sevillano es presentado directamente como teórico de la literatura –Aubrun (1977: 28), en cambio, lo considera un «théoricien de la

[689] En su obra conjunta con Ferrarin (Sanvisenti y Ferrarin, 1945), en cambio, no hace mención a este texto.

[690] En sus *Lineamenti*, en cambio, Vian (1960: 147) sí menciona la obra e incluso la contrapone a los comentarios del Brocense o Azara.

[691] Cirot y Darbord (1956: 57) también creen que se trataría de Fernández de Velasco.

poésie»–y sus *Anotaciones*, como lo más importante de su obra. También Larrieu y Thomas (1952: 117) dan cuenta de sus «Théories littéraires», de forma breve, aunque sin mencionar explícitamente las *Anotaciones*. Mancini (1967: 292), por su parte, pone en relación la edición de las obras de Garcilaso con la cuestión textual de Herrera que comenta a raíz del trabajo de Battaglia.

Se trata, por lo general, de una recepción parcial de la obra, que da cuenta de la existencia de un texto en el que Herrera reflexiona o comenta la poesía garcilasiana, pero en la que no se da noticia del contenido de estas reflexiones. El único autor que se detiene a contextualizar la aportación de Herrera y su contenido será Samonà (1960: 58-59), quien coloca el texto en el debate acerca del neoplatonismo o el aristotelismo de la lírica del XVI[692]. Samonà señala que el aristotelismo tiene poca influencia sobre la práctica literaria española –«la sua influenza è comunque ben lontana dall'affermarsi anche quando si registrino singole e precoci conoscenze della *Poetica* […] e di opere di aristotelici italiani» (Samonà, 1960: 58). El hispanista italiano apunta que el neoplatonismo de la lírica española, e incluso de la europea, del momento ha de ser entendido más bien como un concepto amplio en el que «si riflettono tutte quelle aspirazioni e quelle forme più o meno vaghe di idealismo che sono proprie del linguaggio petrarchesco e arcadico da un lato, dell'ansia amorosa dei mistici dall'altro, e che perciò i letterati vi trovano una conferma ideale» (Samonà, 1960: 59). Partiendo, por tanto, de una conceptualización del neoplatonismo como una suerte de desiderátum teórico, Samonà señala que las *Anotaciones* de Herrera se presentan como un «esempio di teoria letteraria che scaturisce dall'osservazione concreta e imprescindibile del testo e che, in virtù di essa e meglio di qualsiasi formulario, dà un'idea di ciò che muore e di ciò che sopravvive del gusto e delle forme della prima metà del Cinquecento» (Samonà, 1960: 59).

[692] Coster (1908: 213) había apuntado en su monografía sobre Herrera que las fuentes de este no se han de buscar entre sus contemporáneos, sino que son «plus solennelles et moins récentes: il en est encore aux auteurs anciens, Aristote et ses commentateurs, Pline l'Ancien, Dioscoride; et ses théories physiologiques s'en ressentent». El francés se ampara en las alusiones a Aristóteles a lo largo de las *Anotaciones* (Coster, 1908: 214, nota 1, nota, 2) para señalar la influencia del griego, aunque nunca la proyecta a las ideas literarias de Herrera: el sevillano habría tomado del filósofo algunos conceptos sobre la naturaleza de los sueños o el funcionamiento del cuerpo, o incluso elementos de la ontología aristotélica, en parte a través de autores interpuestos como Galeno o Averroes. Tanto es así que el crítico señala que «mais c'est surtout aux Néo-platoniciens, par l'intermédiaire de qu'il connaît Platon, qu'il a recours lorsqu'il s'agit de l'esthétique ou de la philosophie de l'amour» (Coster, 1908: 233).

7. La recepción de la novela realista a lo largo del siglo XX

> *La misma notoriedad del Académico que hoy toma asiento entre nosotros parece reclamar en esta ocasión un extenso y cabal estudio de su inmensa labor literaria, tan rica, tan compleja, tan memorable en la historia literaria de nuestro tiempo, tan honda y eficaz aun en otras relaciones distintas del puro arte. Imposible es hablar en este momento de otra cosa que no sean los libros y la persona del Sr. Pérez Galdós, artífice valiente de un monumento que, quizá después de la* Comedia humana*, de Balzac, no tenga rival, en lo copioso y en lo vario, entre cuantos ha levantado el genio de la novela en nuestro siglo, donde con tal predominio ha imperado ésta sobre las demás formas literarias.*
>
> («Contestación al discurso de ingreso a la Real Academia de Benito Pérez Galdós», Marcelino Menéndez Pelayo).

A finales del siglo XIX, Ernest Mérimée (1899: 2) comentaba en el primer número del *Bulletin Hispanique* que:

> Une double série de faits permet du moins d'augurer pour les études hispaniques en France un retour de faveur, en même temps qu'un renouvellement nécessaire. D'un côté, en effet, on commence à soupçonner que la littérature contemporaine en Espagne n'est pas aussi insignifiante, aussi méprisable qu'on se l'imaginait a priori. Quelques œuvres des romanciers, des dramaturges, des poètes, des historiens ont été traduites et présentées au public français. […]. Quoi qu'il en soit, on s'est aperçu, enfin, qu'après les romans vertueux, mais trop vantés, de Fernán Caballero, la Nouvelle espagnole, jadis si féconde, n'avait pas dit son dernier mot, et que les Valera, les Pérez Galdós, les Pereda, les Pardo Bazán, les Palacio Valdés (pour ne citer ici que les plus connus), constituaient un groupe très vivant, très varié et très intéressant. Mais, pour que ce soupçon se change en certitude, il y a bien à faire encore : songeons que les meilleures œuvres des premiers d'entre eux, de Pérez Galdós, par exemple, ou de Pereda, n'ont pas encore été traduites.

Que la revista decana del hispanismo francés ponga su atención, en el momento de su fundación, en la obra de estos autores no es una cuestión baladí, como no lo es que Croce (1923: 207-226) incluyera en *Poesia e non poesia*, como única autora española, a Cecilia Böhl de Faber. Si bien en sus orígenes el hispanismo internacional había puesto sus miras en la literatura de los periodos medieval y áureo, su progresiva consolidación como disciplina –proceso en el que los estudios hispánicos se alejan de sus raíces románticas– lleva a los hispanistas a interesarse por la realidad de la literatura española

última[693]. En este sentido, la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, en especial, la novela, se concibe como una piedra de toque para el campo de estudios, en la medida en la que se trata de la literatura *qui se fait* y que es sancionada por la crítica en el momento de consolidación del hispanismo. Los autores realistas cuentan ya a finales del siglo XIX con una posición privilegiada en el discurso crítico y un prestigio sobre el que asentar los nuevos rumbos del campo. Dar a conocer la literatura española no se entiende ya, únicamente, como una labor arqueológica: las letras españolas están vivas, y sus manifestaciones contemporáneas se convierten en asunto de interés para algunos de los grandes estudiosos de la tradición literaria española. En el campo de la historiografía literaria, esto se traducirá en la inclusión de apartados dedicados a la literatura contemporánea.

Cabe destacar el papel fundamental que Menéndez Pelayo cumple en este aspecto, tanto por su atención crítica a la literatura de su tiempo (Martínez Cachero, 1956; Sotelo Vázquez, 2015) como por su labor de mediación entre los especialistas europeos y los escritores contemporáneos. Esta circunstancia será clave en la recepción de los novelistas realistas por parte del hispanismo europeo. Además de las intercesiones de Menéndez los autores de este grupo ocupan de por sí un lugar destacado en el campo literario y académico del momento[694]. Nos hemos referido más arriba a las relaciones que algunos escritores mantienen con los que serán los mayores especialistas en literatura española de la segunda mitad del XIX y principios del XX: Valera se carteaba con Morel-Fatio (Decoster, 1964; Lemartinel, 1972), al igual que Galdós (Thomy, 1975). Menéndez Pelayo propició que Clarín fuera el huésped y guía de un Arturo Farinelli que visitaba Oviedo en 1894 (Saba, 2018), lo que supuso la difusión en los artículos del novelista de las ideas de este sobre el teatro de Lope. Emilia Pardo Bazán habría mantenido intercambios epistolares con sus principales críticos en lengua francesa: Tréverret, Savine

[693] Saba (2018: 399-400) señala a este respecto que lo que se produce es una especialización del discurso: la crítica periódica, que aparece en publicaciones académicas o no, se encarga de los acontecimientos literarios, mientras que los grandes trabajos y monografías –cabría añadir las tesis doctorales, sobre todo francesas– siguen teniendo un componente historicista y erudito, y fijándose en los grandes monumentos de la tradición. Se trata de una cuestión que da lugar a una paradoja que Sanvisenti (1907: 193), en la bibliografía final de su obra, describe en los siguientes términos: «Degli autori contemporanei crediamo inutile rimandare a studi, poicchè sebbene non manchino su di essi articoli di *riviste* hanno, in genere, troppo dell'occasionale, per aver un valore realmente storico; nè ancora è permesso uno studio storico di contemporanei».

[694] Baste recordar que Galdós, Pereda y Valera llegan a ser académicos de la lengua. Por su parte, tanto Pardo Bazán como Clarín (Beser, 1968) participaban en el debate crítico literario del momento.

y Tannenberg[695] (Díaz Lage, 2017). Las obras críticas de estos autores se conocen en Francia e Italia, y algunos de nuestros historiadores se sirven de ellas para enjuiciar algunos elementos de la tradición literaria española[696]. A esto hay que sumar la presencia de estos autores en la prensa no especializada italiana y francesa: Pardo Bazán (González Reyero, 2012-2013; Charques Gámez, 2016) o Galdós (García Pinacho, 2016; Paz de Castro, 2018, 2023) son autores cuyas obras dan lugar a artículos en distintos medios periódicos de alcance general.

Esta presencia de los autores realistas en el campo académico-literario y la vida sociocultural supone una rápida recepción de su obra, pero también enormes diferencias en el tratamiento de cada uno de ellos. Esto se explica, en parte, por el componente subjetivo de cada historiador –qué autores conoce, a cuáles ha leído, etc.–, pero, sobre todo, porque, a diferencia de lo que ocurre con otros acontecimientos literarios anteriores, en la recepción de estos autores la labor crítica juega un papel secundario. Si al hablar de Herrera hemos podido ver cómo los distintos autores de nuestro corpus van incluyendo, descartando o debatiendo algunos de los descubrimientos de la crítica sobre el poeta sevillano, en el caso de la novelística del XIX los historiadores parten de la inexistencia de una interpretación canónica e institucionalizada de los escritores. Si bien desde fecha temprana se pueden encontrar artículos o trabajos breves sobre aspectos concretos de la novelística de Galdós o Valera, habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XX para llegar a contar con trabajos de envergadura sobre algunos de estos autores[697]. Hasta entonces encontramos trabajos generales que se asientan, en muchas ocasiones, más sobre la cuestión cronológica que sobre parámetros estéticos o de otra índole. Es lo que ocurre con los dos principales trabajos franceses de principios de siglo sobre la novelística española contemporánea. Tanto Vézinet (1907), en *Les maitres du roman espagnol*

[695] A este último le dedicaría algunos de sus artículos.

[696] Bacci (1923: 67) se sirve de un trabajo de Valera (1886), *Canciones, romances y poemas*, para sostener el carácter árabe de las coplas de Manrique. El mismo autor incluye entre la bibliografía sobre el *Quijote* (Bacci, 1923: 163-164) el discurso de Valera (1864) *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle*; y, al hablar de Ramón de la Cruz, el trabajo de Pérez Galdós (1870), *Don Ramón de la Cruz y su época*. Legendre (1930: 153-158), por su parte, incluye a Valera y Pardo Bazán, junto a Unamuno y Ganivet, como críticos, más que como escritores. Algo parecido hará Gallo con Pardo Bazán y Clarín (Gallo, 1952: 584-586).

[697] Será sobre todo a partir de los años cincuenta cuando proliferará una literatura crítica sobre los principales autores del periodo. Mancini, por ejemplo, se sirve de los trabajos de Baquero Goyanes, aunque no llega a citar los textos concretos que usa a lo largo del apartado que dedica a los novelistas realistas. Por parte del hispanismo francés, cabe señalar la contribución de Beyrie al estudio de Galdós, y de Botrel, en el caso de Clarín.

contemporain, como Jean Cassou (1929), en el *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, agrupan a estos autores siguiendo un criterio meramente cronológico[698], sin llegar a concebirlos como un grupo consolidado, ni siquiera sirviéndose del marbete del Realismo con el que González Blanco (1909: 243-319), así como otros autores, los agrupaba en fecha cercana.

En este sentido nos parece especialmente interesante trazar las enormes diferencias en el plano de la recepción historiográfica de los autores realistas y la generación del 98. Estos últimos se conciben como un grupo, más o menos compacto, desde un primer momento: en la «Letteratura spagnuola» de Sanvisenti y Ferrarin (1945), que es la primera obra de nuestro corpus en usar el concepto de generación del 98, vemos que no hay un epígrafe colectivo para los narradores que anteceden a los noventayochistas, sino que cada uno cuenta con un apartado propio. Es lo mismo que ocurre en Boselli y Vian (1943), obra en la que encontramos distintos apartados con los títulos de «Romanzieri e novellieri: caratteri generali – Fernán Caballero, l'antesignana» (Boselli y Vian, 1943: 184-187), «Galdós, Pereda, Palacio Valdés» (Boselli y Vian, 1943: 187-195), «Alarcón, Valera, Pardo Bazán» (Boselli y Vian, 1943: 196-200), y «Romanzieri minori» (Boselli y Vian, 1943: 200-204); mientras que los autores del 98 se engloban, conjuntamente, en un apartado que se llama «La generazione del '98: Unamuno e i "saggisti"» (Boselli y Vian, 1943: 221-229). Cabe preguntarse, por otra parte, hasta qué punto toman partida en esta cuestión las diferentes formas en que los autores de ambos periodos participaron de su recepción fuera de España[699]: hasta cierto punto, parecería que los autores del 98 fueron objetos del discurso crítico, mientras que los novelistas realistas, o al menos una parte de ellos, participaban de este, eran sujetos, productores de discurso. Pero volviendo a la historia de Boselli y Vian, esta nos parece un texto especialmente significativo, pues en ese primer apartado en el que recogen algunas generalidades de la novelística del periodo hacen uso y reflexionan acerca del concepto de realismo, y su hibridación con el romanticismo previo. Sin embargo, no llegan a proponer lo realista como marbete bajo el que englobar a estos distintos

[698] Vézinet (1908), que incluye en su obra a Valera, Galdós, Pereda, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Blasco Ibáñez y Echegaray, se limita a yuxtaponer los apartados de cada autor, sin solución de continuidad. Por su parte, Cassou (1929) coloca a los novelistas realistas en un apartado dedicado a la narrativa en la literatura previa a la generación de 1898.

[699] En su clásico trabajo sobre la recepción extranjera de la generación del 98, Hans Juretschke (1948) apunta que, si bien los autores de este grupo fueron recibidos prontamente más allá de las fronteras españolas, el único que llega a participar de una red de intercambios como las que habían creado Valera, Galdós o Pardo Bazán será Unamuno (Juretschke, 1948: 530-531).

autores[700]. Una de las razones que puede estar en la base de esta renuencia a utilizar la categoría de Realismo para englobar a estos autores es el papel protagónico que toma este concepto estético a la hora de describir la literatura española en su conjunto, sobre todo a partir del cambio de siglo. Si hasta entonces, las lecturas románticas habían primado la conceptualización exótica u orientalista de lo español, con las contribuciones de Fitzmaurice-Kelly, primero, y Menéndez Pidal, posteriormente, el realismo pasa a ser entendido como uno de los rasgos definitorios de la literatura española, como ha señalado Pérez Isasi (2024: 343-345), en ocasiones formándose conceptualizaciones híbridas a medio camino entre esta vena realista de lo español y su carácter exótico. La indeterminación del concepto de realismo, que puede ser entendido ya como rasgo o efecto literario, ya como un periodo determinado de las literaturas europeas[701], puede estar detrás de esta circunstancia, al menos en las primeras décadas del siglo[702]. De hecho, se observa el uso de conceptos equivalentes como los de costumbrismo o regionalismo en algunas de nuestras historias literarias: Larrieu y Thomas (1952), por ejemplo, distinguen entre «roman de moeurs», «roman à thèse» y «roman naturaliste». Este último es un término de escasa productividad en la historiografía de la literatura española francesa e italiana, al menos como categoría amplia, no solo aplicada a obras o autores concretos[703].

[700] Por no limitar la comparación únicamente al tratamiento de la generación del 98, cabe señalar que Boselli y Vian proponen un apartado sobre «Il Romanticismo» (Boselli y Vian, 1943: 162-166), y colocan a los principales poetas del momento en dos apartados que contienen en su epígrafe la categoría de «poeti romantici» (Boselli y Vian, 1943: 167-172 y 173-177). Lo mismo ocurre en Sanvisenti y Ferrarin (1945). El romanticismo aparece ya como un periodo con unas características claramente delimitadas en Sanvisenti (1907) o Mérimée (1908)

[701] A este respecto, el texto de Wellek (1983: 195-219) sobre los usos del concepto de realismo en la historia literaria sigue siendo un trabajo de referencia. Aunque el crítico no incluya en su repaso a la literatura española, cabe señalar que da cuenta de textos teóricos franceses acerca del naturalismo y el realismo decimonónicos ya a inicios del siglo XX; textos cuyas ideas no se traspondrían al estudio de la literatura española.

[702] En la historiografía francesa serán Descola (1966) el primero en hablar de novelistas realistas, y proponer esta categoría como un epígrafe independiente. En Italia, será Mancini (1961) quien lo haga. El resto de autores, aun cuando hagan referencia al realismo en los apartados en los que los incluyen, usarán criterios genéricos y los colocarán en apartados en que se da cuenta de la narrativa del XIX, sin mayor especificación.

[703]Cabe recordar que Tannenberg (1900) lo usa ya para hablar de *La desheredada*, de Galdós, por ejemplo. Savine había publicado en 1885 un *Le Naturalisme en Espagne*, en el que aplica esta categoría a autores que van desde Mesonero Romanos hasta Pardo Bazán, Clarín o Narcís Oller. Su conclusión es que el naturalismo español, a diferencia del francés, nace del romanticismo, y no como una respuesta a esta. Además, señala como referente central de la estética realista a la novela picaresca, idea que había defendido también Tréverret (1885) en un artículo con el título de «Le roman et le réalisme», incluido en la sección

Así pues, el grupo de novelistas de la segunda mitad del XIX se entiende, más bien, como una suma de individualidades que comparte como único rasgo en común, además del genérico, el haber coincidido en una misma época. Su recepción en el discurso historiográfico encontrará, por tanto, un primer escollo a la hora de dar unidad a una serie de autores a los que la crítica considera por separado. Si bien existen varios trabajos acerca de la recepción historiográfica de autores concretos, como los que Pozuelo Yvancos (2002, 2023) ha dedicado a la inclusión de Clarín y *La Regenta* en las historias literarias españolas, son pocos los trabajos que dan una visión de conjunto de la novelística de este periodo. Además de los apartados que Pérez Isasi (2024: 342-363) dedica a la recepción de la narrativa del XIX a lo largo del periodo que va de 1800 a 1939, hay que señalar el estudio de Romero Tobar (2006: 169-192) sobre el canon literario del XIX, aunque este acaba centrándose casi en exclusiva en el caso de Galdós.

A lo largo de las siguientes páginas vamos a trazar un recorrido por la recepción de los novelistas realistas a lo largo de las historias de nuestro corpus. A tal fin, nos detendremos especialmente en tres cuestiones: su inclusión en el discurso historiográfico, los criterios que se siguen para agrupar a estos autores y el canon de escritores y obras que nuestras historias proponen.

7.1. La novela realista, literatura contemporánea: un canon inestable

Como hemos señalado más arriba, en un primer momento los novelistas de la segunda mitad del XIX son incluidos en apartados en los que se trata la literatura española última, sin mayor precisión genérica o estética. El primer hispanista en mencionar a autores como Galdós o Pereda es Efraim Boari (1913: 59) quien agrupa a los distintos novelistas en un solo párrafo:

> Attualmente i letterati più in vista sono Juan Valera y Alcalá, diplomatico, giornalista e romanziere eccellente, José María de Pereda, meno vario ma forse più robusto, Benito Perez Galdós, la cui fama di novelliere ha varcato i Pirenei, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Vicente Blasco Ibáñez, deputato repubblicano e capo della modernissima scuola romantica, José Echegaray, matematico distintissimo, divenuto drammaturgo insigne, cui manca forse l'universalità dei soggetti per diventar popolare come Ibsen, Gaspar Núñez de Arce, buon poeta.

de literatura contemporánea de la revista *Le Correspondant*, centrado sobre todo en Pardo Bazán y Palacio Valdés. En esta pieza, Tréverret resta importancia al uso de naturalismo frente a realismo. Se tratan, en cualquier caso, de textos de escasa influencia sobre las historias de nuestro corpus.

Se trata del repertorio de autores que Fitzmaurice-Kelly (1898: 383-398) incluían en el último apartado de su *A History of Spanish Literature*, prescindiendo, eso sí, del desarrollo de cada autor por parte del hispanista británico. Cabe señalar que existe una cierta distancia cronológica entre la obra del británico y la de Boari, de tal manera que este no menciona la muerte de Valera o del Nobel de Echegaray. Sanvisenti, que sigue de cerca a Fitzmaurice-Kelly, será el primer historiador en desarrollar apartados dedicados a cada uno de estos autores. Incluidos en el amplio quinto capítulo de su obra –«La letteratura moderna e contemporanea» (Sanvisenti, 1907: 128-182)–, en el que se cubre un amplio abanico de autores que van desde Luzán hasta Menéndez Pidal, el hispanista hace una pausa en su discurso antes de comenzar a hablar sobre ellos e indica que se trata de escritores contemporáneos, lo que no le permite ser completamente objetivo[704]. Tras tratar la producción de Campoamor y Núñez de Arce, comienza con el repaso por los novelistas últimos con un apartado amplio dedicado a Valera (Sanvisenti, 1907: 168-170), del que destaca tanto sus obras críticas –*Cartas americanas*, *Estudios críticos*– como sus poesías. Entre sus novelas, destaca *Pepita Jiménez*, «il romanzo primo del Valera, quello che chiarì la caratteristica del suo genio» (Sanvisenti, 1907: 169-170), y menciona otros títulos a los que no da tanta importancia –*Doña Luz*, *Comendador Mendoza*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, *Asclepigenia*, entre otras–. A la hora de caracterizar la producción de Valera, dirá que es el único novelista idealista de España «intendendosi per idealismo non già la vana fuga nell'irrealità di qualunque vita, ma di quello sano, che fa oggetto dell'arte una contemplazione di cose superiori, che dallo spirito e dalle idee trae origine, che è soggettivo in somma, e nella prosa ha virtù di poesia» (Sanvisenti, 1907: 170).

El idealismo de Valera es lo que más lo diferencia de los otros dos autores «che stanno a lui presso» (Sanvisenti, 1907: 170). Se trata de Pereda y Galdós, ambos realistas, aunque adversarios «in quanto che colla stessa formula artistica colgono della realtà due aspetti diversi e sono animati, nel coglierla, da opposti sentimenti» (Sanvisenti, 1907: 170-171). De esta manera, Sanvisenti introduce ya una cuestión que, como señala Pérez Isasi (2024: 350-355), será fundamental en la ordenación de los autores del periodo: el

[704] «Peraltro riservo questo nome a comprendere un ultimo gruppo di scrittori, che, o solo da qualche anno son morti o sono tuttavia viventi. Questo faccio non perchè solo una differenza materialmente temporale possa intercedere fra i letterati che presenteremo e quelli da ultimo presentati; ma per altre maggiori, d'indole morale. In vero la loro arte li fa in genere assai diversi dai già descritti autori, sia per innovazioni tentate, sia per più internazionali forme estetiche seguite; mentre d'altra parte l'essere essi di sì recente data, impedisce a noi di darne un giudizio, se non completamente oggettivo, tale almeno da scostarsi dall'impressione personale» (Sanvisenti, 1907: 166).

criterio ideológico en virtud del cual se oponen novelistas conservadores y liberales. Se trata de una cuestión que está ya anunciada en Fitzmaurice-Kelly (1898: 390), quien caracteriza a Galdós en contraposición a Pereda: el primero es considerado un «Liberal reformer», mientras que el segundo es presentado como un «prejudiced Tory». Sanvisenti, que destaca varias obras del autor cántabro –*Escenas montañesas*, *Tipos y paisajes*, *De tal palo tal astilla*, *Pedro Sánchez*, *Sotileza*, entre otras–, presentará al autor como un hombre «credente e conservatore» (Sanvisenti, 1907: 171). Galdós, por su parte, «non è soltanto un liberale, ma anche un anticlericale» (Sanvisenti, 1907: 172), idea que se había instalado en la crítica a raíz de su obra teatral *Electra*[705]. El italiano da cuenta de la producción teatral de Galdós, y de sus grandes dotes como novelista en obras como *Doña Perfecta*, *La familia de Leon Roch*, *Fortunata y Jacinta*, *Ángel Guerra* o *La de Bringas*. El hispanista se muestra menos entusiasmado por los *Episodios nacionales* –«un tipo di arte, meno alto, quello del romanzo storico, in cui prima si provò il Pérez Galdós» (Sanvisenti, 1907: 173)–. A modo de conclusión de los apartados dedicados a estos dos autores, Sanvisenti señala que:

> Pereda e Pérez Galdós, sono purissimi ingegni nazionali spagnuoli, e la loro arte non ha bisogno per nulla dell'arte francese; come quella che s'attacca a quel sano realismo, che già dicemmo essere costitutivo elemento della letteratura spagnuola. Questo spiega in parte, come alcune moderne maniere di realismo, venute in Francia all'apogeo, non abbiano potuto avere presa sull'animo di Spagna; poichè in fondo chi sa rirtarre la realtà, o verità della vita, colla vita dell'arte, ha già il buono delle formule *veriste, naturaliste* od altre che siano (Sanvisenti, 1907: 174).

Estos tres autores ocupan los puestos superiores del canon que Sanvisenti propone. En un segundo estadio, por el espacio que les dedica, el italiano coloca a otros dos novelistas que Fitzmaurice-Kelly incluía ya en su historia: Emilia Pardo Bazán –*Los pazos de Ulloa*, *La madre naturaleza*, *Insolación*, *Morriña*– (Sanvisenti, 1907: 174), a la que pone en relación con Böhl de Faber y Pereda; y Leopoldo Alas Clarín (Sanvisenti, 1907: 175), «autore di un solo romanzo *La Regenta*, che è degno dei migliori capolavori nazionali e stranieri». El repaso de Sanvisenti por los novelistas últimos incluirá algunos nombres a los que dedica apenas unas líneas: Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Coloma, Ganivet, Picavea, Ochoa, y Picón.

[705] Paz de Castro (2023) recoge varios de los artículos que se publicaron en periódicos y revistas italianas tras la representación de la obra.

Ernest Mérimée (1908: 471-488) es más abarcador que Sanvisenti o Boari a la hora de delimitar la novela contemporánea. Para el francés, la novela moderna española comienza con la producción de Cecilia Böhl de Faber (Mérimée, 1908: 471-472), quien, junto a Antonio de Trueba (Mérimée, 1908: 472-473) y Pedro Antonio de Alarcón (Mérimée, 1908: 473-474), desarrolla una literatura costumbrista, «entre le romantisme et le réalisme» (Mérimée, 1908: 474), que abre las vías para el desarrollo de una nueva novelística. El francés marca la distancia[706] entre las obras de estos tres autores y la de un primer grupo de novelistas formado por Valera (Mérimée, 1908: 474-476), Pereda (Mérimée, 1908: 476-478), Coloma (Mérimée, 1908: 478) y Pardo Bazán (Mérimée, 1908: 478-480). Dejando a un lado al padre Coloma, al que incluye sobre todo por las polémicas que despiertan sus obras, el autor es muy elogioso con los tres autores. Valera es considerado «l'un des maîtres de la langue contemporaine» (Mérimée, 1908: 476), y se destaca su labor crítica, especialmente su versión de la obra de Schack sobre la poesía árabe[707] (Schak, 1867-1871). Pereda supone «un contraste frappant» (Mérimée, 1908: 476) si se le compara con Valera, pues, frente al cosmopolitismo de este, el cántabro tiene como trasfondo la montaña que le vio nacer. El autor es caracterizado como «catholique et royaliste *a marcha martillo*» (Mérimée, 1908: 477). Por último, Pardo Bazán «a conquis l'une des premières places parmi les polygraphes et les romanciers, dans un pays où, malgré d'illustres antécédents, l'opinion publique n'est pas toujours bienveillante pour les femmes auteurs» (Mérimée, 1908; 479). El francés se hará eco de las ideas de Pardo Bazán sobre realismo y naturalismo, y ejemplificará su adscripción a la primera corriente comentando títulos como *Pascual López*, *El viaje de novios*, *La tribuna* o *Los pazos de Ulloa*.

Tras estos autores, el hispanista marca una nueva pausa y pasa a tratar al «véritable maître du roman moderne en Espagne», Benito Pérez Galdós (Mérimée, 1908: 480-482). En opinión de Mérimée:

> Si quelques-uns rivalisent avec lui, ou même le surpassent par quelque côté, aucun n'a élevé un monument littéraire aussi considérable et aussi riche, de fondements plus solides, d'exécution plus achevée. Ce labeur tenace, persévérant, poursuivi en dehors du bruit frivole, sans défaillance ni concessions, cette ascension, de progrès en progrès, ver l'idéal rêvé, est vraiment admirable; à défaut d'admiration, elle inspirerait encore le respect. En dehors des écoles et des rhétoriques, par la seule réflexion et la seule volonté, Pérez

[706] Aunque no lo explicite a nivel discursivo, se sirve de una marca tipográfica –tres asteriscos entre un apartado y otro– para distanciar el apartado de Pedro Antonio de Alarcón y el de Valera.

[707] Se trata de una traducción de *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien* (Schack, 1865).

> Galdós a conçu le roman comme l'exacte reproduction de la vie sous toutes ses faces (Mérimée, 1908: 480-481).

El historiador repasa los principales hitos de la producción de Galdós, dando cuenta de su posicionamiento a nivel ideológico[708], y concluye que se trata de uno de los maestros de la novela en toda Europa. Mérimée marcará el inicio de una nueva sección en la que dedica un apartado amplio a Palacio Valdés (Mérimée, 1908: 482-483) y una suerte de miscelánea en la que incluye a autores menores como Picón, Ortega Munilla, Clarín, el marqués de Figueroa, Frontaura, Ochoa o Ganivet, entre otros (Mérimée, 1908: 484). Sin marcar ninguna otra distinción, el repaso del francés por la narrativa última seguirá con una larga lista de nombres entre los que encontramos a Unamuno, Blasco Ibáñez o Pío Baroja.

Por su parte, Bacci (1923: 300-314), al igual que Mérimée, hace comenzar la contemporaneidad con la obra de Böhl de Faber, a la que dedica las primeras páginas de su capítulo sobre la narrativa española más reciente (Bacci, 1923: 300-302). El italiano considera que Böhl de Faber es aún una novelista romántica, al igual que Antonio Trueba y Enrique Gil y Carrasco, «il più grande romanziere storico di Ispagna» (Bacci, 1923; 302). Tras estos autores, el hispanista pasa a ocuparse de Valera (Bacci, 1923: 302-306), centro indiscutible de su canon, del que se proporciona una extensa bibliografía, comenta sus principales obras –*Pepita Jiménez*, *El comendador Mendoza*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, *Doña Luz*– y señala sus principales aportaciones críticas al estudio de la literatura y la lengua española. A partir del apartado dedicado a Valera, Bacci se separa bastante de las obras que hemos analizado. Para empezar, su repertorio de autores es bastante más reducido: lo forman Pedro Antonio de Alarcón (Bacci, 1923: 306-307), Pereda[709] (Bacci, 1923: 307-308), Ganivet (Bacci, 1923: 308), Navarro Ledesma (Bacci, 1923: 308-309) y Clarín (Bacci, 1923: 309). A estos escritores les dedica apartados breves –en el caso de Clarín, por ejemplo, apenas un par de párrafos–, en los que se comenta algunos detalles de sus principales obras. Llama la atención la ausencia de autores como Galdós o Pardo Bazán, a los que cita en el mismo apartado para hablar de otros novelistas. Así, al hablar de *El sabor de la tierruca* de Pereda, Bacci (1923: 307) menciona el prólogo

[708] «*Doña Perfecta* (1876), où les idées nettement libérales et anticléricales de l'auteur se manifestaient non sans éclat» (Mérimée, 1908: 481).

[709] «Cattolico fervente, di quella fede sincera a cui debbono tutti inchinarsi e che tutti debono rispettare, padrone di una grande fortna, visse ritirato nel suo luogo nativo, in cui scrisse le sue opere per amore all'arte e senza nessun fine utilitario» (Bacci, 1923: 307).

de Galdós a la obra; o las páginas que Pardo Bazán le dedica en *Polémicas y estudios literarios*.

Aún más escueto que Bacci es Legendre (1930), quien, en su atípica *Littérature espagnole* trata en tan solo dos páginas la evolución de la novela española desde Böhl de Faber hasta Pío Baroja. El prisma católico de Legendre lo lleva a acentuar la dimensión ideológica de los novelistas realistas. El francés insiste en el carácter pionero de Böhl de Faber, quien, tras la disolución del romanticismo, «donna à la littérature espagnole ses premiers roman modernes» (Legendre, 1930: 143). Legendre insiste en el talante tradicionalista y católico de la autora, y de los novelistas que la siguieron, entre los que coloca a Pereda, Palacio Valdés y Ricardo León. Frente a estos, «on trouve des adversaires dont la renommée et le talent sont comparables à ceux des premiers, et qui sont peut-être le plus nombreux, un Pérez Galdós, un Blasco Ibález, un Pío Baroja, un Pérez de Ayala» (Legendre, 1930: 143). Legendre apunta las dificultades que ha de abordar el novelista cristiano[710] frente al que no es católico. El autor reconocerá que sería injusto relegar a un autor como Galdós a ser considerado «un adversaire systématique du catholicisme» (Legendre, 1930: 144), pero insiste en su falta de simpatía hacia esta religión, y cómo esta conducta hostil se convertirá en «sectarisme primaire» (Legendre, 1930: 144) entre sus seguidores, Blasco Ibáñez y Pío Baroja. En un apartado posterior en el que trata a los críticos del periodo –Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal–, Legendre (1930: 153-154) incluirá un breve espacio dedicado a Valera y Pardo Bazán, a los que considera más en su faceta crítica que creativa. De esta manera, el autor salva las limitaciones de un modelo antitético como el que usa para contraponer a Pereda y Galdós. Valera y Pardo Bazán aparecen ajenos a la polémica sobre la narrativa cristiana o anticlerical; pero, a la vez, esto los sitúa fuera del canon narrativo.

7.2. Una doble indeterminación: periodos y categorías

En los casi treinta años que separan la historia individual de Sanvisenti (1907) de la que compone junto a Ferrarin (Sanvisenti y Ferrarin, 1945)[711], los novelistas de la segunda mitad del XIX han dejado de formar parte de la literatura contemporánea.

[710] «Si l'on met à part quelques sujets, d'ailleurs plus particulièrement difíciles et délicats à traiter […] le romancier catholique, qui trailte les mêmes réalités que le romancier non catholique, ne peut guère traduire son catholicisme que par son souci d'éviter toute peinture malsaine et par une sorte de robuste santé morale qui circule dans son oeucre» (Legendre, 1930: 143).

[711] Cabe recordar que usamos la segunda edición, de 1945. La primera aparece en 1933.

Cuando aparece la obra de los italianos, había pasado más de una década desde la muerte de Galdós y Pardo Bazán, y más de veinticinco años desde las de Valera o Pereda. La irrupción de una nueva generación de autores, además, hace que las obras de los realistas envejezcan rápidamente. El desastre de Cuba y el cambio de siglo parecen una frontera más lógica para marcar lo reciente que las publicaciones de Böhl de Faber.

Los autores del realismo dejan de ser lo nuevo sin que hayan llegado a configurarse de manera estable en las tradiciones historiográficas que estudiamos. Tanto el repertorio de autores, como el canon los juicios valorativos y los marbetes estético-literarios varían de una historia a otra. El único criterio que parece haberse asentado en estos primeros veinte años es el ideológico, cuya aplicabilidad no va más allá de algunos autores. Los autores quedan en un limbo periodológico que hace que su recepción en las distintas obras sea muy variable. Sanvisenti y Ferrarin (1945), por ejemplo, los incluyen como los últimos autores del periodo romántico, que hacen coincidir con todo el siglo XIX (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 277-283). Tras haber comentado la producción de los poetas y dramaturgos románticos, los autores señalan que «il romanzo spagnolo del periodo romantico brilla solo per la sua mediocrità» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 282). Los únicos autores destacables son Böhl de Faber[712], Fernández González y Pedro Antonio de Alarcón, a los que apenas dedican espacio. Con el agotamiento del romanticismo, surgen nuevas corrientes literarias. En este escenario, dirán los autores, «la figura più rappresentativa di questo periodo di transizione tra la letteratura romantica e la letteratura moderna è Juan Valera» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 282-283), cuyas principales obras –las mismas que venimos encontrado en historias previas: *Pepita Jiménez*, *Doña Luz*, *Las ilusiones del doctor Faustino*, entre otras– se comentan brevemente. Los autores reparan, a continuación, en otros dos autores significativos del periodo: Pereda (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283), «conservatore e carlista in politica, tradizionalista in religione»; y Galdós (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283), «republicano in politica e dickensiano in letteratura». Los autores apenas dan los títulos de las novelas de estos dos escritores, y obvian el teatro galdosiano. El rápido repaso por lo novelistas posteriores al romanticismo se completa con rápidas alusiones a Clarín y Pardo Bazán

[712] «Autrice di romanzi […] impegnati d'un vago realismo, ma contraddistinti da un'assoluta mancanza di forza e incisività» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 282).

(Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 283). Palacio Valdés[713] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 284) y Blasco Ibáñez[714] (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 184-285), que venían siendo incluidos en el mismo apartado que los autores anteriores, quedan del otro lado del nuevo capítulo, como autores que siguen siendo contemporáneos.

Finardi (1941), en su historia positivista y escasamente narrativa, se aferra al modelo anterior, el que da comienzo a la novela moderna con la obra de Böhl de Faber, aunque a este esquema yo no lo sustente el criterio cronológico[715]. Así, en un apartado que tiene por título «Il romanzo moderno in generale ed il romanzo realistico in particolare» (Finardi, 1941: 350-391), incluye un primer apartado dedicado a la ya mencionada Böhl de Faber (Finardi, 1941: 351-354), y de ahí pasa a tratar a los principales autores del periodo: Valera (Finardi, 1941: 354-357), Alarcón (Finardi, 1941: 358-361), Pereda (Finardi, 1941: 361-367), Galdós (Finardi, 1941: 367-375), Pardo Bazán (Finardi, 1941: 375-379), Coloma (Finardi, 1941: 380-381), Picón (Finardi, 1941: 381-382), Clarín (Finardi, 1941: 382-383) y Palacio Valdés (Finardi, 1941: 383-389); así como otros autores tales como José Fernández Bremón, Luis Taboada, José Portega Munilla o José María Matheu. Por una cuestión puramente cuantitativa, y por la relevancia que les da Romera Navarro (1928: 566-586), parece que los autores más importantes del periodo son Pereda y Galdós, aunque la positivista historia de Finardi no incluya explícitamente consideraciones generales sobre las que sustentar esta impresión. Cabe señalar, no obstante, que en los apartados que dedica a estos autores el historiador va más allá del mero relato de obras y datos biográficos, e incluye consideraciones como el alto contenido moral de las obras de Pereda, o un rechazo del anticlericalismo que se imputa a Galdós[716].

Ya hemos comentado cómo organizan su historia Boselli y Vian (1943), quienes dan comienzo a la novela moderna con la producción de Böhl de Faber (Boselli y Vian,

[713] «Appartenente alla letteratura contemporanea, solo per motivi di cronología, è Armando Palacio Valdés (n. nel 1853), ma la sua opera anche nei suoi ultimi esempi appartiene al passato» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 284).

[714] «Arrivato al romanzo dalla politica quando naturalismo letterario e socialismo erano tutt'uno, Blasco Ibáñez improntò i suoi primi romanzi al più rígido verismo e intese combattere con ognuno di essi una battaglia politica oltre che letteraria» (Sanvisenti y Ferrarin, 1945: 284).

[715] Como suele ocurrir con la obra del italiano, el autor toma el repertorio de otra historia de la literatura. En este caso, no se deja guiar por Hurtado y González Palencia, sino por Romera Navarro (1928: 550-603), cuyos capítulos XXXIX, XL y XLI sintetiza

[716] «Non si può veramente dire che egli abbia parteggiato in modo decio per gli anticlericali perchè in molte opere sue vediamo allusioni rispettose e direi convincenti della sua fede. Certo era contrario agli eccessi in un campo e nell'altro» (Finardi, 1941: 375).

1943: 186-187). Esta idea de modernidad que inaugura la novelista no ha de entenderse como el inicio del realismo o el costumbrismo español. Hemos señalado que los autores dividen a los escritores que venimos estudiando en tres apartados distintos. Al inicio del primero, señalarán que «Galdós, Pereda, Palacio Valdés sono i tre più grandi nomi della gloriosa costellazione romantica dell'ultimo quarto del secolo scorso» (Boselli y Vian, 1943: 187). Aunque los italianos se inclinan por la primacía de Galdós[717] (Boselli y Vian, 1943: 187-190), al que consideran el segundo mejor novelista en lengua española después de Cervantes; apuntan que Pereda[718] «contende il primato» (Boselli y Vian, 1943: 190) de dicho autor. La centralidad del canon vuelve a ser una cuestión en disputa entre dos autores a los que distancia, sobre todo, cuestiones ideológicas. La figura de Palacio Valdés (Boselli y Vian, 1943: 193-195) queda un tanto desdibujada entre estos dos autores[719]; de hecho, parece que su inclusión en este primer apartado puede deberse a que Carlo Boselli fue traductor de una de las novelas del autor, *Marta y María* (Palacio Valdés, 1928). En el siguiente apartado, se encontrarían los autores a los que los italianos colocan en un segundo nivel de importancia: Pedro Antonio de Alarcón (Boselli y Vian, 1943: 196-198), Valera (Boselli y Vian, 1943: 198-199) y Pardo Bazán (Boselli y Vian, 1943: 199-200), a propósito de los cuales son bastante más parcos. Por último encontraríamos el apartado de «Romanzieri minori» (Boselli y Vian, 1943: 200-204), en el que encontramos nombres como los de Coloma, Clarín, Trueba o Picón. Los autores, que siguen de cerca el trabajo de Gómez de Baquero (1924), darán cuenta asimismo de las novelas por entregas de Fernández y González, que consideran muestra de una baja literatura que sucumbió ante la pujanza de los modelos propuestos por Alarcón, Valera, Pereda y Galdós (Boselli y Vian, 1943: 204). La indeterminación en la que se mueven los autores a la hora de tratar la novelística del momento tiene aún dos ejemplos más a lo

[717] «Il Galdós è un artista che ama i contrasti violenti; realista per la sincerità della visione, la creazione di tipi umani, la penetrante psicología, l'attraente dipintura dei costumi; sobrio e vigoroso nello stile, che senza essere quasi mai un modelo di rposa accademica, è però vivo, animato, rico di parlata familiare, e qua e là eloquente; pessimista ma senza asprezzza, con qualche lampo di anticlericalismo, come in *Doña Perfecta* e in *Gloria*, e specialmente nella tetralogia dei *Torquemada*» (Boselli y Vian, 1943: 190).

[718] «Contemporaneo e in certo modo affine al nostro Giovanni Verga […], cultore appassionato del romanzo regionale o rurale, e nemico dichiarato del naturalismo francese, importato in Spagna dalla Pardo Bazán, fu tuttavia uno scrittore francamente verista, ma del verismo genuino e tradizionale della grande arte narrativa spagnola, cioè sano e misurato, sereno e saporoso, aspro talvolta e però non mai grossolano; di quel verimso sincero e simpatico che si può considerare come una continuazione della vena realista della tradizione estética spagnola quale fluì dalla penna del Cervantes» (Boselli y Vian, 1943: 190).

[719] «Se il Galdós lo supera nel volo dell'ispirazione, il Valera e l'Alarcón nell'eleganza della forma, il Pereda nell'arte di riprodurre il paesaggio, nessuno però lo supera nell'arte genuina del romanzo: l'arte del raccontare» (Boselli y Vian, 1943: 193).

largo de estas páginas de la *Storia*. Por un lado, se observa cuando los autores pasan a ocuparse, tras hablar de la caída en desgracia de Fernández y González, de la novela histórica, retrotrayéndose de nuevo a Martínez de la Rosa o Espronceda, como si estos pertenecieran a la misma categoría que Galdós o Pereda. De ahí, pasarán a dedicar un apartado a Blasco Ibáñez (Boselli y Vian, 1943: 205-209), al que consideran el autor que marca «la transizione fra due generazioni»: ese grupo indeterminado de autores que escriben a finales de siglo y la más segura generación del 98.

En su breve historia, Camp (1956: 95-102) incluye a los autores en un apartado que tiene por título «Le Roman» y que forma parte del capítulo sobre el siglo XIX. Camp parece seguir a Mérimée, pues, como él, estructura el apartado en dos tiempos. En primer lugar, coloca a Böhl de Faber, Trueba y Pedro Antonio de Alarcón (Camp, 1956: 95-96), responsables de la modernización de la novela española desde el paradigma costumbrista y regionalista. Este primer momento se ve sucedido por las poéticas que siguen al desmoronamiento del romanticismo. Mientras que Mérimée colocaba a estos tres autores como punto intermedio entre romanticismo y realismo, Camp sostiene que con ellos acaba el primero y comienza «la tendance qui devait favoriser tous les genres et lui donner pleine conscience de sa valeur: le réalisme et le naturalisme» (Camp, 1956: 96). El propio historiador es consciente de lo problemático de aplicar estas categorías a autores que se declaran teóricamente contrarios al naturalismo, o al menos a su versión francesa, pero no por ello deja de considerar a Pereda un autor naturalista. Entre los autores de estas nuevas tendencias coloca a Valera (Camp, 1956: 96-97), cuyo interés por la psicología de los personajes alaba; Pereda (Camp, 1956: 97-98), a un tiempo «le protoype du romancier régionaliste» y principal autor del naturalismo español; y Galdós (Camp, 1956: 98-100), al que considera realista. Valera, Pereda y Galdós son, por tanto, representantes de una nueva forma de novelar, aunque no use los mismos conceptos para definir la producción de ninguno de los tres. La reducción del repertorio de autores en Camp es atenuada en el siguiente apartado, el dedicado a la crítica y erudición del XIX (Camp, 1956: 100-102), en el que el hispanista incluye tanto a Pardo Bazán como a Clarín, ambos presentados como los principales introductores del naturalismo en España. Aunque se centra en su labor crítica, el historiador da cuenta de la producción ficcional de ambos autores.

Se trata, hasta cierto punto, del mismo esquema que presentan Cirot y Darbord (1956: 164-169) quienes, siguiendo también a Mérimée, en un apartado que lleva por título «Le Roman, du romantisme au debut du XXe siècle», colocan primero a Böhl de Faber, Antonio de Trueba y Pedro Antonio de Alarcón como precursores del cambio, que

los autores fechan en 1870. Desde esta fecha, son tres los grandes novelistas españoles: Valera (Cirot y Darbord, 1956: 165), del que se alaba el psicologismo; Pereda (Cirot y Darbord, 1956: 165-166), autor de novela regionalista; y Galdós (Cirot y Darbord, 1956: 166). Cirot y Darbord (1956: 166-167) recuperan el marco de la oposición ideológica entre ambos autores y apuntan que:

> Tandis que Pereda, son aîné de douze ans et son ami très intime, vante les vertus de la vieille société espagnole, de celle qui est restée le plus près de la phase moyenâgeuse, Galdós cherche à y faire passer un peu d'air. Il la montre à maintes reprises sous une lumière un peu dure, avex ses travers, ses niaiseries, ses routines […]. Ce qui excitait sa bile, et aussi sa verve, c'est surtout le formulaire de la vie bourgeoise; et ce qui passe chez lui pour de l'anticlérialisme est surtout fait de cette antipathie pour un milieu ou les idées deprogres et de libéralisme sont étouffées.

El repaso de los autores continúa con apartados dedicados a Pardo Bazán (Cirot y Darbord, 1956: 168), quien «pratique un naturalisme très sain, plus exactamente un réalisme qui ne fut pas du goût de Juan Valera, mais qui séduisit les lecteurs»; Palacio Valdés (Cirot y Darbord, 1956: 168-169) y Clarín (Cirot y Darbord, 1956: 169). Como ocurría con la historia de Finardi, se trata de apartados que apenas contienen consideraciones generales. Al contrario, se limitan a dar los datos de los títulos más relevantes de cada autor, sin demás elementos interpretativos.

En cuanto a Larrieu y Thomas (1952), ya hemos señalado cómo organizan a los novelistas posteriores al romanticismo. Los franceses siguen la disposición de la historia de Hurtado y González Palencia (1921: 990-1030) en su capítulo XXXII: estos dividen la novelística del XIX en traducciones, novela histórica, novela durante el romanticismo, segunda época de la novela histórica, novela por entregas, costumbristas, novela de costumbres, novela de tesis, naturalismo español y novela regional, derivaciones del naturalismo y cuento. Los franceses sintetizan algunos apartados y dividen el periodo en ocho categorías: «Romanciers de l'École romantique», «Vogue du roman historique», «Tableaux de moeurs», «Romans de moeurs», «Conteurs», «Roman feuilleton», «Roman à thèse» y «Roman naturaliste». Entre estas dos categorías se ubicarán nuestros autores. Valera y Alarcón serán considerados autores de novelas de tesis (Larrieu y Thomas, 1952: 353-356). Dentro de la novela naturalista, los autores distinguirán entre los cuatro grandes novelistas del momento –Pereda, Galdós, Pardo Bazán y Palacio Valdés– (Larrieu y Thomas, 1952: 356-362), y el resto de los autores: Ortega Munilla, Picón, Coloma y Rosalía de Castro (Larrieu y Thomas, 1952: 362-363). Clarín (Larrieu y Thomas, 1952: 369-370) será incluido, de manera muy sucinta, entre los críticos y filólogos del XIX.

7.3. Modelos tripartitos

Si bien seguimos encontramos variaciones terminológicas y una cierta inestabilidad del canon, a lo largo de estas décadas de tradición historiográfica se acaba consolidando un esquema narrativo tripartito para dar cuenta de la evolución de la novela realista española. Lo más normal es encontrar referencias a los orígenes del realismo, para lo que se trae a colación a Böhl de Faber, y, en ocasiones, a Trueba y Alarcón, y, posteriormente, dividir a los autores realistas en dos niveles de relevancia. En el primero se consolida la triada formada por Valera, Pereda y Galdós; en el segundo, encontramos mayor variación, pero siempre suele contar con Pardo Bazán. Este es el esquema que deliberadamente describe Gallo (1952) en su *Storia*, quien, tras rastrear los orígenes de la novela moderna española en la producción de Böhl de Faber (Gallo, 1952: 571-572) y Pedro Antonio de Alarcón (Gallo, 1952: 572-573), pasa a abordar a la que posteriormente llama la *triade maggiore*: el regionalista Pereda (Gallo, 1952: 574-576), el psicologista Valera (Gallo, 1952: 576-577) y el realista Galdós (Gallo, 1952: 577-583). Después de este repaso en el que se acude a los lugares comunes en el tratamiento de los autores –el conservadurismo de Pereda, la labor crítica de Valera o el liberalismo de Galdós–, y se añaden algunas cuestiones aún tratadas en nuestro corpus[720]; Gallo anuncia que «Armando Palacio Valdés, dopo la tetrade anteriore e maggiore, con la Bazán, Clarín, pseudonimo di Leopoldo Alas, costituisce una tetrade media e minore, per poi lasciar apparire un altro gruppo di grandi […] Avviene nella narrativa, come si sta vedendo, ciò che era avvenuto nel teatro dei secoli d'oro, grandi ondate successive» (Gallo, 1952: 583).

Se trata, por lo demás, del mismo modelo que encontraremos en Descola (1966), aunque este incluye un criterio evolutivo y no tanto jerárquico. Así, el francés vuelve a hacer coincidir el inicio de la novela realista con Fernán Caballero y Alarcón (Descola, 1966: 204-207); describe su «apogée» al tratar a Valera (Descola, 1966: 207-210), Pereda (Descola, 1966: 210-211), y Galdós (Descola, 1966: 211-215); y su deriva naturalista con la producción de Pardo Bazán (1966: 215-217), Clarín (Descola, 1966: 217-218), Palacio Valdés (Descola, 1966: 218-221) y Blasco Ibáñez (Descola, 1966: 221-225). La obra de Descola, tendente al historicismo y al impresionismo, aporta pocas novedades al tratamiento de estos autores: más bien se limita a dar forma narrativa a datos que

[720] Sobre todo, los comentarios que Gallo (1952: 581-583) hace a *Nazarín*, de Galdós, que pone en relación con el supuesto anticlericalismo de Galdós y el clima neorromántico del teatro del quicio del siglo XX.

encontrábamos ya en Larrieu y Thomas (1952), a quienes toma como punto de referencia. Los textos que cita los toma, como el mismo autor apunta en la bibliografía, de la *Anthologie de la Littérature Espagnole des débuts à nos jours* de Boussagol (1942), en la que encontramos fragmentos de Böhl de Faber, Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez; pero no de Clarín.

Al igual que Gallo y Descola, Vian (1969a) marca el inicio de la narrativa realista con la obra de Böhl de Faber[721] (Vian, 1969a II: 22), y distingue dos generaciones de novelistas. En la primera encontraremos a Alarcón (Vian, 1969a II: 23), Pereda[722] (Vian, 1969a II: 23-24), Valera (Vian, 1969a II: 24-27) y Galdós, al que dedicará un apartado propio (Vian, 1969a II: 27-29) en el que se muestra especialmente elogioso –«Indubbiamente, dalla fine del Secolo d'Oro in poi, la Spagna non aveva più avuto unos crittore della potenza e della decondità di Pérez Galdós» (Vian, 1969a II: 29)– con el autor, al que homologa con Balzac, Dickens o Tolstoi. Esa segunda generación de autores, que en un principio introduce sin ningún calificativo, pasa a considerarse la generación de «la narrativa postgaldosiana» (Vian, 1969a II: 29-31). La cuestión central de este segundo grupo serán las nuevas formas que adopta un realismo que entra en contacto con los modelos europeos. Serán naturalistas las obras de Pardo Bazán, Clarín[723] y las primeras novelas de Blasco Ibáñez. En un segundo plano, aunque dentro de este mismo grupo, el autor coloca a Picón, Coloma, Palacio Valdés, Concha Espina, Pérez Lujín, Ricardo León, Felipe Trigo, Pedro Mata y Hernández Catá, estos últimos ya autores del XX, pero decididamente realistas siguiendo modelos que provienen del realismo decimonónico.

Será sobre este esquema terciario sobre el que plasmarán sus versiones los últimos autores de nuestro corpus de historias literarias. Con esto no queremos decir que se mantenga el repertorio de autores o la importancia que se da a cada uno de ellos, sino que se observa una tendencia a establecer tres categorías en las que distribuir a los novelistas de la segunda mitad del XIX. Así, el primero de estos autores, Carmelo Samonà (1960),

[721] «A partire dalla tedesco-andalusa Fernán Caballero […] la narrativa supera decisamente i moduli romantici –romanzo storico e "scena di costumi"– per avviarsi, in sincronia col resto d'Europa, al romanzo "realista" e quindi addirittura "naturalista", dotato di solido intreccio versoimile, di una precisa ambientazione in una città o in una regione minuziosamente "rese" dal vero, di un numero di personaggi anch'essi il più possibile "veri" […] e spesso sostenudo da intenzioni di denuncia o protesta sociale o di polemica politica e religiosa» (Vian, 1969a II: 22).

[722] «Per fortuna, oltre al reazionario c'era in Pereda un artista» (Vian, 1969a II: 24).

[723] El único al que incluye en la *Antologia* de esta segunda hornada de autores (Vian, 1969b II: 86-97). A los autores de la primera generación los incluye a todos (Vian, 1969b II: 64-86).

establece en su personal interpretación de la historia de la literatura española tres momentos de la evolución de la novelística del XIX. En primer lugar, expande el momento fundacional que venimos encontrado en obras anteriores y, junto a Böhl de Faber, incluye a los costumbristas románticos: Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, aun cuando estos no fueran aún novelistas[724] (Samonà, 1960: 131-132). El realismo español, apuntará el italiano, no nacerá influenciado por los modelos europeos, sino como resultado de un proceso de evolución interna de esta primera literatura de costumbres que se escinde de las sátiras de Larra. El segundo momento de la evolución de las formas narrativas será el del regionalismo:

> Tutto lo sforzo di codesti autori, da Fernán Caballero, a Pereda, a Galdós, consiste nel ricondurre il proprio realismo entro precisi confini regionali, e nel far rivivere là, concretamente, cose e personaggi che il romanticiscmo aveva trascurato nel suo sogno di retorica e malintesa epicità. Il regionalismo è il limite di questa letteratura, l'elemento che si fa responsabile del suo tono minore e del suo frammentismo; ma diviene anche la condizione perché maturi una prosa attenta, sicuramente evocatrice di modi di vita e di quadri e di paesaggi, che si levano nella loro modestia, a documento discreto e confidenziale di un costume (Samonà, 1960: 132).

Esta construcción deliberada de espacios sobre los que asentar modos de vida, costumbres o paisajes, es el elemento central de la producción de autores como Alarcón, Valera, Pardo Bazán o Pereda (Samonà, 1960: 133-134), pero también de ese Galdós al que considera «il maggior narratore spagnolo del secolo scorso» (Samonà, 1960: 134), que tiene como base de su calidad literaria:

> l'osservazione del costume spagnolo del tempo di Fernando VII e di Isabella, e in particolare della Madrid ottocentesca. Senza di essa questa prosa navigherebbe nei mari sconfinati ed anonimi del consueto umanitarismo post-romantico, alla cui tentazione nessuna delle opere di Galdós si sottrae interamente. Invece, il pregio di alcuni dei romanzi più felici […] è proprio là: nella contingenza ambientale che da sostegno alle vicende singole (Samonà, 1960: 135).

El último momento del esquema terciario de Samonà viene de la mano de Clarín y Ganivet, y es descrito como un regreso al «politicismo» después de «l'esperienza oggettiva, pittorica di Estébanez Calderón e di Mesonero Romanos, e attraverso l'ulteriore esperienza "regionalista" del romanzo» (Samonà, 1960: 136). En Clarín y Ganivet, la novela recupera la dimensión satírica que tenía la prosa de Larra, pero con

[724] «Ma non era ancora il romanzo. Questo, nell'accezione che modernamente si può intendere di romanzo "realista" e di "costume" nasce nel 1849 con *La gaviota* di Fernán Caballero» (Samonà, 1960: 132).

una intención positiva, reformadora, que prefigura la preocupación por lo español que se encontrará en el 98: *La Regenta* –«grande romanzo di ambiente […] che da qualche tempo la critica va giustamente restituendo all'atenzioni del pubblico e gli studiosi» (Samonà, 1960: 137)– se mueve en la dialéctica entre el ansia de cosmopolitismo y el peso de un provincialismo que se censura.

Más tradicional y académico que Samonà, Mancini (1967) vuelve a un modelo más parecido al que venimos encontrando en historias previas. A diferencia de otros autores, desvincula el costumbrismo romántico de la obra de los realistas, que trata en un apartado que tiene por título «Postromanticismo e realismo» (Mancini, 1967: 593-616). Aunque desaparece, de esta manera, la vinculación directa con la obra de Böhl de Faber, tratada en un apartado previo, volvemos a encontrar una distribución en tres niveles jerárquicos de los autores del periodo. En un primer momento, encontramos a la tríada de autores que, en contacto directo con la herencia narrativa romántica, darán forma al realismo español: Valera[725] (Mancini, 1967: 598-600), Pereda[726] (Mancini, 1967: 600-603) y Galdós[727] (Mancini, 1967: 603-607). Tras estos novelistas, encontramos a otros dos cuyas obras no se ponen ya en relación con la literatura romántica. Estamos hablando de Clarín (Mancini, 1967: 608-609), cuyo componente crítico prefigura la generación del 98; y Pardo Bazán (Mancini, 1967: 610-612), a la que reconoce, sobre todo, su labor en la introducción en España del naturalismo:

> La Pardo Bazán, se non segnalò ai suoi contemporanei l'esistenza del naturalismo francese, ebbe almeno il merito di aprire su di esso una vivace polemica, esponendo decisamente le sue teorie in *La cuestión palpitante* (1883) attaccata da Valera in *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. A Valera si poteva opporre un conservatorismo ormai supperato; non altrettanto poteva dirsi per Clarín che fu decisamente avverso alla

[725] «Non classico, non romantico, non realista egli seppe trarre da tutte queste varie tendenze quel tanto che gli permetteva di esprimere il suo sofisticato mondo di quintessenziale finezze, di sfumature sottili» (Mancini, 1967 598).

[726] «Mostra un'altra evoluzione dell'eredità romantica: derivando dalla tradizione costumbrista e rivolgendosi, quindi, alla descrizione dei pesaggi e degli ambienti piú familiari costruisce un romanzo realista» (Mancini, 1967: 600). El hispanista señalará su carácter conservador y apuntará que Pereda no puede ser entendido como un autor naturalista al modo de Pardo Bazán.

[727] «Galdós inizia, quindi, con il romanzo storico, ma intendendolo in maniera notevolmente diversa da come lo concepivano i romantici. Non si trata nemmeno di ricostruire un'epoca remota o un quadro storico particolare, quanto di riproporre una realtà da poco superata e con tutti i suoi problema e le sue glorie» (Mancini, 1967: 604). Como con Pereda, el italiano dará cuenta de la ideología de Galdós y de su tratamiento, desde ese prisma, de cuestiones como las costumbres religiosas. Mancini vincula los periodos de mayor actividad política de Galdós con el comienzo de su decadencia literaria.

> scrittrice e che assumeva una precisa e maturata posizione nelle alterne correnti in favore e contro il naturalismo e il cattolicesimo (Mancini, 1967: 611).

Para terminar, Mancini (1967: 612-613) dedicará un apartado mucho más breve a los autores menores del momento, cuya producción hereda aún rasgos del Romanticismo: Luis Coloma y Octavio Picón.

Por último, Charles Vincent Aubrun (1977: 84-94), que agrupa a estos autores ya bajo el epígrafe de «Le réalisme», periodo que acota entre 1868, año de la Gloriosa, y 1900. Al hablar de la novela de este momento, Aubrun opta por una división tripartita de los escritores basándose en un criterio ideológico[728]. Aubrun dibuja un hemiciclo y sitúa a los distintos novelistas en las bancadas. A la derecha, en el sector conservador e incluso reaccionario, ubica a Pedro Antonio de Alarcón[729]; Pereda, cuya ideología apenas comenta; y Coloma, crítico con los grandes aristócratas, pero privilegiado por las nuevas clases acomodadas (Aubrun, 1977: 85-86). En una posición central quedarían Valera[730] y Palacio Valdés (Aubrun, 1977: 86-87), autores que comparten un idealismo que los aparta de las cuestiones sociales. Por último, «c'est à gauche que se situe Benito Pérez Galdós» (Aubrun, 1977: 87), el mayor autor del momento. Para caracterizar a Galdós, el hispanista apunta que:

> Ses préjugés informent toute son œuvre, mais il n'est pas besoin de les partager pour apprécier la richesse de son imagination, la vertu persuasive de sa langue et l'honnêteté foncière de ses convictions. L'histoire d'Espagne, depuis le debut du siècle lui apparaît heureuse et plus juste; mais que de combats fallut-il mener pour ouvrir une brèche dans la fortresse de la routine et de la tradition obscurantiste! Il les racontera. Galdós sait d'ailleurs que la résistance de l'adversaire, du vaincu de demain, a obligé l'homme de progrès à prendre conscience de sa force, de son devoir et de l'avenir de l'Espagne (Aubrun, 1977: 88).

Alineados con Galdós, aunque menos ideologizados que este, encontraríamos a Clarín (Aubrun, 1977: 91-92), cuya obra principal, *La Regenta*¸ lee en clave simbólica

[728] «[Le roman] c'est la lice où s'affrontent les frères ennemis, néo-traditionalistes qui trahissent les grands aïeux en les singeant, libéraux petitsbourgeois qui parlent au nom usurpé du Peuple» (Aubrun, 1977: 85).

[729] «Journaliste libéral, il devint romancier "ultra" […]. Il entre dans la bataille avec *El escándalo* (1875), où l'on voit un jésuite ramente le protagonista dans le droit chemin, avec *El niño de la bola* (1880), où le villain est libéral» (Aubrun, 1977: 85).

[730] «Il tient les romancier espagnols pour des provinciaux embourbés dans de bases querelles politiques et littéraires et le leur dit dans ses articles critique» (Aubrun, 1977: 86).

[731]; y Pardo Bazán (Aubrun, 1977: 92-93), de la que destaca, además de su obra crítica y las polémicas que despierta, su cuentística que toca todos los temas, «notamment le féminisme, auquel elle était très attachée, et la régénération de l'Espagne» (Aubrun, 1977: 93).

[731] «Là encontré les personnages ont une dimension nationale. La jeune et saine Regenta (l'Espagne) est l'épouse d'un mari, un magistrat, bonasse et insufissant, dans une *Vetusta* caricature de la ville de province. Elle résiste aux solicitations de la Religion, sous les espèces d'un prêtre de petite origine, ambitieux et salace, maître spirituel d'une cité croupissante et perverse. Mais elle se laisse séduir par un bellâtre, élégant vaurien, vaniteux et beau parleur de la bonne société qui après avoir tué le mari (représentant de la Justice et de l'État), abandonne lâchement sa maîtresse. Le fait divers devient ainsi symbole et prémonition» (Aubrun, 1977: 91-92).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos trazado un recorrido y analizado la tradición historiográfica sobre la literatura española de los hispanismos francés e italiano durante un vasto lapso temporal, que comienza a inicios del siglo XIX, con la primera historia de la literatura española publicada en Francia, y acaba algo antes de la restitución de la democracia en el estado español, con la breve historia de Charles Vincent Aubrun, del año 1977. Durante algo más de siglo y medio, los hispanistas franceses e italianos han dedicado más de una veintena de trabajos generales a la historia de la literatura española; a estos habría que sumar una ingente cantidad de estudios parciales, dedicados a géneros o periodos concretos, y una inmensa nómina de monografías que comportan, asimismo, una indudable carga historiográfica. En distintos apartados de esta tesis hemos citado y comentado algunas de estas obras, pero la cantidad de trabajos incluidos es ínfima si se compara con el número total. La amplitud de nuestro objeto de estudio da la medida del nivel de generalización en el que se ha desenvuelto nuestro análisis. En este sentido, nuestro estudio puede entenderse como una suerte de panorama o como un umbral que sirva como punto de llegada, pero también como punto de partida para futuros trabajos con los que abordar aspectos más concretos de la evolución de la historia de la literatura española en estas dos tradiciones, o, ampliando el objeto de estudio, abordar el desarrollo de otras. De ahí nuestro empeño en destacar los que podríamos considerar los datos en bruto, los más objetivables, de las obras de nuestro corpus, esto es, la organización interna de las historias, los criterios periodológicos que siguen, el repertorio y la jerarquización de los autores que proponen, y las consideraciones generales sobre la literatura española o algunos de sus acontecimientos nucleares que contienen. De esta manera, creemos, se allana el camino para futuras investigaciones que, partiendo de nuestros hallazgos en el nivel heurístico, se podrán centrar ya en la fase analítica e interpretativa del estudio de la historiografía literaria.

Como advertíamos en la introducción de esta tesis doctoral, nuestra intención nunca ha sido la de llegar a conclusiones definitivas sobre el amplio y complejo campo de estudio de la historiografía de la literatura española. Al contrario, hemos intentado trazar un estado de la cuestión de los estudios sobre la historiografía de la literatura española en Francia e Italia, fijar y describir un corpus de obras históricas producidas en cada una de las tradiciones hacia las que hemos dirigido nuestra atención y dar cuenta de

la viabilidad de los estudios de recepción historiográfica como método para describir la genealogía de conceptos o ideas de uso común en los estudios literarios y la evolución –en la mayoría de las ocasiones, dispar– de los mismos. Así, hemos intentado organizar nuestro acercamiento a la tradición historiográfica en tres niveles. A nivel teórico, hemos tratado de llevar a cabo un repaso por la teoría de la historia literaria, en el que hemos intentado reflexionar no solo acerca de algunos de las principales preocupaciones del campo de la historiografía literaria, sino de su aplicación a nuestro objeto de estudio. Por otro lado, proponemos un recorrido histórico por un corpus de historias literarias debidamente delimitado, que puede ser ampliado en futuros trabajos para incluir las fuentes histórico-literarias previas al siglo XIX y las más modernas historias de la literatura, caracterizadas, generalmente, por la participación de varios autores que no son responsables de la totalidad del texto. Por último, hemos incluido dos ejercicios críticos a modo de estudios de caso, la recepción de Fernando de Herrera y de los novelistas de finales del XIX, calas que nos parecen significativas para observar la modulación del discurso historiográfico. As pues, la teoría de la historia literaria, la historia de esta y el análisis crítico de las obras que componen la tradición historiográfica son los tres puntos de partida y llegada de nuestro trabajo. Los bloques en que lo hemos dividido responden a las ideas que esbozamos a lo largo de los apartados con que se esta tesis, esto es, suponen una reflexión teórica a modo de estado de la cuestión, una historia de las historias de la literatura españolas francesas e italianas y un análisis crítico que se sirve de la metodología de la recepción historiográfica, y tiene como punto de partida las características genéricas de lo que llamamos historia de la literatura.

Como parte de un proyecto de investigación que va más allá de los límites del objeto de estudio de este trabajo, esta tesis ha sido siempre concebida como un aporte que se ha de enmarcar y poner en relación con los resultados obtenidos en el seno del proyecto de investigación dirigido por el profesor José María Pozuelo Yvancos desde la universidad de Murcia, en el que se viene estudiando a lo largo de los últimos años la configuración del discurso histórico-literario fuera y dentro de España. Nuestra atención se ha dirigido a dos tradiciones interpretativas que, como venimos señalando a lo largo de todo nuestro trabajo, han sido objeto de un interés desigual por parte de la crítica. Mientras que el estudio de la historiografía literaria del hispanismo francés cuenta ya con varios trabajos de distintas características, las historias de la literatura española escritas en Italia apenas han despertado interés en el ámbito científico. Uno de los objetivos principales de nuestro trabajo ha sido el de sistematizar los estudios dedicados a la

primera de estas tradiciones, y avanzar en el conocimiento de la segunda, cuestión a la que esta tesis doctoral pretende contribuir, y que será objeto de futuras investigaciones por parte del doctorando. Las distintas declinaciones de los hispanismos francés e italiano han sido abordadas a lo largo del lapso temporal estudiado, así como en los apartados previos, del Bloque 1, en los que hemos dado cuenta de la variabilidad del hispanismo y de la imposibilidad de llegar a una definición unívoca de un campo de estudio y un fenómeno cultural complejo y variable como es el estudio de lo español por parte de autores autóctonos y foráneos. En este sentido, hemos considerado una tarea que excede del campo de estudio del presente trabajo el elaborar una historia de los hispanismos francés e italiano, cuestión que, por lo demás, cuenta ya con algunas monografías que hemos señalado en apartados anteriores. Así, hemos reflejado las disimilitudes de estas dos tradiciones interpretativas en las ocasiones convenientes, pero siempre hemos intentado abordar el estudio de las historias de la literatura siguiendo una metodología y unos planteamientos que minimizaran la distancia entre estas.

Tras esta primera aproximación general a los resultados y el desarrollo de esta tesis, nos gustaría detenernos en comentar algunos de las conclusiones específicas que se derivan de ella, tarea para la que seguiremos el orden de los apartados en que hemos dividido el trabajo. Uno de los principales escollos en la reflexión teórica acerca de la historiografía literaria es la inconcreción en que el campo de estudio se halla inmerso. Si bien existe una amplísima producción dedicada al análisis de cuestiones específicas, es aún una tarea pendiente llegar a una conceptualización, si no totalizadora, al menos sí sistematizadora de la reflexión teórica acerca de la historia literaria. En los primeros apartados de esta tesis hemos señalado como los principales problemas de la teoría de la historia literaria su indeterminación terminológica y conceptual, la sensación de pobreza epistemológica de la disciplina y la inexistencia de modelos de explicación de lo histórico-literario que no sean dependientes de disciplinas ajenas a los estudios literarios. Se trata de cuestiones íntimamente ligadas entre sí: la carencia de una terminología específica, de categorías estables y de metodologías desde las que abordar el estudio de la historia literaria compromete el estatuto epistemológico de la disciplina, cuyos hallazgos se presentan, en muchas ocasiones, como resultados parciales y de alcance limitado sobre los que es difícil edificar un estudio sistemático de una tradición historiográfica. Esta situación se ve agravada por la primacía en los estudios de historiografía literaria de la discontinuidad o la irrupción de elementos discursivos frente a la continuidad de unidades o marcos narrativos, como comentábamos con Guillén

(1989: 248). En este sentido no podemos no recordar lo que apuntaba Lipski (2008) sobre otra disciplina de raigambre decimonónica como la dialectología. En opinión del lingüista, la percepción de esta disciplina se había anclado en el estereotipo del dialectólogo como un «linguistic butterfly-collector» en la medida en que sus hallazgos se presentaban como descubrimientos cuya valía residían en su carácter anómalo frente a un estándar lingüístico. Lipski reivindicaba la dialectología como estudio de las razones por las que los idiomas variaban geográfica y socialmente. Salvando las distancias, la historiografía literaria se mueve también en el quicio de lo fragmentario o lo anómalo, y encuentra dificultades a la hora de trazar discursos fuertes y autónomos sobre su objeto de estudio que sobrepasen el marco epistemológico de lo anecdótico. En este sentido, nos parece necesario reivindicar la especificidad del objeto de estudio de la disciplina, su naturaleza metadiscursiva y, por lo tanto, su aplicabilidad al estudio de cambios discursivos que se producen en escalas temporales amplias, y que en muchas ocasiones pasan desapercibidos. La aparición de nuevas metodologías para el estudio del hecho literario, tales como las que proporcionan las humanidades digitales, colisionan con las dificultades heredadas por una disciplina académica que no se ha dotado de un armazón teórico fuerte a lo largo de sus siglos de desarrollo. No se trata de una circunstancia que sea únicamente imputable a la historiografía literaria, si bien en el caso de este campo de estudios sus resultados son más evidentes. Una primera conclusión es, pues, la necesidad de fundamentar una teoría de la historia literaria que vaya más allá del marco retórico de la decadencia que ha primado a lo largo de las últimas décadas, y que sea antesala para trabajos críticos e históricos fundamentados.

Los problemas de la disciplina no se limitan únicamente a su faceta teórica, como hemos podido señalar. Una de las labores aún pendientes es la de establecer una historia de la historiografía literaria. Frente a los distintos modelos que hemos comentado –una historia narrativa e interpretativa de la evolución del discurso historiográfico, y una vertiente que tiende al dato objetivo, al registro o repertorio bibliográfico– nos parece más interesante resaltar la necesidad de trabajos que, como ha ocurrido en el ámbito de la historiografía general, indaguen acerca de la evolución del funcionamiento de la historia literaria. Categorizaciones como la que distingue entre culturalismo y esteticismo en la historia de la literatura conviven con conceptos provenientes de la historiografía general –positivismo, historicismo, etc.–, que son aceptados con la parsimonia crítica que hemos señalado en repetidas ocasiones. Una historia de la historia literaria ha de permitir comprender los cambios teóricos, conceptuales y metodológicos a lo largo de la historia

de la praxis historiográfica; pero también de las condiciones materiales de la producción historiográfica, la función que la historia de la literatura ha cumplido socialmente o en el seno de los estudios literarios o el componente ideológico que informa las obras. Buena parte de la literatura crítica que hemos manejado durante el presente trabajo atiende a algunas de estas cuestiones, pero, una vez más, encontramos obras de alcance limitado. Historiar la historia literaria es una tarea ardua, pero creemos que comportaría avances significativos para la comprensión de la evolución de los estudios literarios.

En lo que respecta a la recepción historiográfica, cabe señalar que, si bien consideramos que se trata de la metodología más adecuada para dar cuenta de cambios a nivel discursivo en el tratamiento de autores o acontecimientos literarios concretos, somos conscientes de que precisamente esta circunstancia nos devuelve al problema del atomismo de los resultados en el campo de la historiografía literaria. En este sentido, creemos conveniente reivindicar el necesario establecimiento de marcos metodológicos comunes que permitan la interconectividad de estudios sobre motivos concretos. Así, nos parece interesante apostar por estudios que atiendan a características formales del discurso historiográfico, desde la descripción de modelos narrativos como los que hemos propuesto en los apartados dedicados a la recepción de Herrera y los novelistas realistas, hasta cuestiones como el uso de imágenes o metáforas en las historias literarias, como ha estudiado Friedrich Wolfzettel (1994) a propósito de las metáforas naturales empleadas en la historiografía literaria francesa para describir el desarrollo del Renacimiento. En el fondo, se trata de desarrollar el programa de White a propósito del discurso histórico. Como hemos visto, el teórico de la historia dedica amplios apartados de su trabajo a un estudio formal del discurso histórico, que incluye, entre otras cosas, una tropología de la historia. Además, en la medida de lo posible, conviene superar el modelo causal y mecanicista que explica la variación del discurso historiográfico como resultado únicamente de los cambios que se producen en el discurso crítico; el modelo de la influencia que fue duramente criticado por Guillén (1989: 95-118). El historiador de la literatura, como hemos podido comprobar, no está necesariamente al día de las contribuciones teórico-críticas, y, aun cuando lo esté, se ha de tener en cuenta su capacidad y autonomía para elaborar un discurso propio, con elementos singulares que van desde la valoración estética hasta la inclusión y jerarquización de autores u obras, o las apuestas por el futuro de la literatura estudiada –lo que hemos llamado "profecías"–. Las historias de la literatura son vasos de precipitado de los hallazgos de la crítica, pero no son contenedores inermes. Muy al contrario, en la elaboración de una historia literaria

juega un papel importante la individualidad del autor, y también las condiciones materiales de la obra: su público objetivo, el lugar de publicación, etc. Es por esta razón por la que hemos intentado contextualizar las historias de la literatura de nuestro corpus en el campo académico en el que aparecen, y en la producción de sus autores.

Esto nos permite introducir otra cuestión que consideramos fundamental. Se trata de los condicionantes genéricos de la forma "historia de la literatura", a los que hemos dedicado algunas de las páginas de este estudio. Sin ánimo de resumir lo dicho en estos apartados, nos gustaría destacar dos cuestiones que creemos nucleares. Por un lado, es necesario incorporar o reforzar la dimensión sociológica en el estudio de las historias de la literatura. Solo así se puede llegar a una descripción adecuada de un género especialmente determinado por la función social que está llamado a cumplir. La división entre historia literaria escolar, la que encontramos en libros de texto y centros de educación, e historia literaria a secas, la que fijan las historias de uso académico, solo puede ser entendida desde esta perspectiva, pues las diferencias entre estos dos géneros concomitantes son difíciles de explicar desde una perspectiva formal o estructural. Y es desde este lugar desde el que se han de describir algunos de los cambios que se observan a nivel discursivo en las obras concretas, como hemos podido ver en el análisis de nuestro corpus. La apuesta por el didacticismo en las historias literarias suele venir acompañada de una reducción del repertorio de autores, por ejemplo. Estos cambios son fruto de un proceso histórico, que se puede rastrear y estudiar, como hemos visto con los trabajos de Núñez y Campos (2005), Romero Tobar (1996) o López (1996). En segundo lugar, y al hilo de lo que venimos señalando a lo largo de estas conclusiones, se hace necesario llegar a conceptos genéricos concretos que permitan sustentar estudios de alcance sobre las tradiciones historiográficas. En este sentido, creemos necesario establecer diferencias entre historias literarias breves y panorámicas, nacionales o de alcance superior, etc.; de tal modo que los estudios de recepción o el análisis del discurso parta de estas coordenadas.

En cuanto al hispanismo, nos gustaría destacar algunas cuestiones tratadas en nuestras someras consideraciones sobre este campo de estudio y fenómeno cultural. Hablar de hispanismo como si de un fenómeno unívoco se tratara carece de sentido. A lo largo de nuestro trabajo, hemos procurado dar cuenta de la enorme variabilidad del campo de estudio de lo hispánico en distintas tradiciones nacionales, cuestión que se podría ampliar aún más si se presta atención al desarrollo de las distintas disciplinas que solemos englobar bajo el marbete de la hispanística. Este es uno de los grandes inconvenientes que

el investigador en literatura se encuentra, y es que, de manera general, se tiende a equivocar una parte del hispanismo, el estudio de la literatura española, con la totalidad de un campo amplio y proteico; cuando el desarrollo de los estudios literarios en algunas tradiciones extranjeras está íntimamente ligado con metodología e intereses provenientes de otras disciplinas, como son los estudios culturales. El sesgo cognitivo por el que se produce la identificación de la parte con el todo es relativamente común, como hemos podido señalar anteriormente, lo que desvirtúa los acercamientos a la historia de un campo en que distintas disciplinas se han ido entrelazando de manera continuada. En este sentido, conviene reconocer y reivindicar la pluralidad del campo y hablar de hispanismos, en plural, dando cuenta de la distancia entre unas articulaciones nacionales y otras, y de los distintos objetos de estudio de los hispanistas.

De manera similar a lo que comentábamos a propósito de la historiografía literaria, el estudio de los hispanismos presenta una serie de problemas aún irresolutos. No nos detendremos en comentar la complicada posición epistemológica del campo, a la que ya hemos aludido en varios apartados. Nos parece interesante, no obstante, señalar como una de las tareas pendientes el avanzar en una historia de los hispanismos que dé cuenta de la configuración de los campos de estudio, y no se limite a abordar los grandes nombres, las grandes contribuciones o el desarrollo de organizaciones. Trabajos como el de Niño (1988) o Varela (2019) suponen un avance interesante en la medida en que componen un lugar, un panorama amplio en el que se atiende la aparición de instituciones, la difusión de ideas o las relaciones entre hispanistas. En el mismo sentido, consideramos interesante el congreso en el que los hispanistas italianos analizaron el legado de los maestros de la hispanística de este país, así como el desarrollo de la disciplina en distintos centros universitarios; si bien los resultados generales de este trabajo no dejan de ser la suma de hallazgos de menor alcance. Queda aún mucho por estudiar a propósito del proceso de configuración de los hispanismos nacionales. Por ejemplo, habría sido interesante para un estudio como el que nos ocupa contar con trabajos acerca del desarrollo curricular de los estudios hispánicos en distintos países. Álvarez Rubio (2007) incluye en su estudio sobre la historiografía literaria francesa del siglo XIX algunas consideraciones sobre el papel de la prensa como medio difusor de las ideas de un hispanismo *avant la lettre*, como el de Bricaire de la Dixmerie (1810), cuestión aún no suficientemente estudiada. Por último, y aprovechando la oportunidad que ofrecen los marcos de disputa del hispanismo desde lo colonial y los estudios ibéricos, aún queda mucho por estudiar acerca de las relaciones del estudio de la literatura española de España, la literatura latinoamericana y

las literaturas en otras lenguas peninsulares. El espacio federativo que se propone desde los estudios ibéricos cuenta con numerosos antecedentes: a lo largo del análisis de nuestro corpus, hemos podido señalar la inclusión, en algunas historias, de apartados dedicados a las literaturas hispanoamericanas, portuguesa o catalana. Un estudio de campo como el que reivindicábamos antes permitiría entender estos textos como resultado de procesos complejos, en los que intervienen cuestiones económicas, de estructuración de departamentos, por ejemplo, y que, por tanto, se habrían como resultado de la organización institucional y la posición de cada objeto de estudio en el seno de la disciplina. Nos estamos refiriendo a cuestiones como la minorización de las literaturas vasca, gallega o, en menor medida, catalana, en el panorama del hispanismo internacional o; pero también a cuestiones como la regionalización de ciertos acontecimientos literarios, marco narrativo que señalábamos en nuestro estudio acerca de la recepción de Herrera.

Pasando al análisis del corpus de historias literarias que hemos delimitado en nuestro trabajo, somos conscientes de que los criterios por los que nos hemos guiado a la hora de seleccionar las obras pueden ser discutibles. Nuestra intensión ha sido la de estudiar historias de la literatura que, más allá de cuestiones como la amplitud o la profundidad con que abordan su objeto de estudio, presentaran unos límites temporales y cronológicos lo más parecidos posibles. Esto ha supuesto dejar fuera del corpus obras de cierta influencia en el discurso historiográfico, como es la historia de Hubbard (1876), pero que se centran en periodos concretos. Hemos pretendido ser lo más exhaustivo posible, pero no podemos descartar que haya textos que han quedado fuera de nuestra selección. Creemos haber dado cumplida cuenta de las características de cada uno de nuestros textos, y haber motivado debidamente la división en tres etapas, sirviéndonos de criterios históricos ya de la configuración del campo, ya de acontecimientos relevantes para la difusión de la literatura española en el exterior. La idea principal que nos gustaría destacar aquí es la del alto grado de coincidencia que encontramos entre estas dos tradiciones interpretativas. La existencia de fuentes comunes, sobre todo de otras historias de hispanistas internacionales a las que historiadores franceses e italianos acuden, explica este fenómeno. Podemos observar, asimismo, que, a medida que se van consolidando los campos de estudio en ambos países, las divergencias que encontrábamos en etapas iniciales tienden a neutralizarse. Encontramos algunos textos que suponen anomalías respecto de la tradición: es el caso de las obras de Legendre (1930), Boselli y Vian (1941), Gallo (1952) o Descola (1966). Se trata de manuales que, volviendo a las ideas de Lipski

sobre las variaciones dialectales y la caza de mariposas, pueden ser entendidas como *rara avis*, pues llegan a conclusiones que se apartan de la norma. En nuestra opinión, no obstante, se trata de objetos de estudio especialmente interesantes, no tanto por sus hallazgos, sino porque la desautomatización del contenido del discurso historiográfico que se produce en sus páginas, permite percibir más claramente el funcionamiento de algunos aspectos de la historia literaria. En un trabajo previo (Roca Blaya, 2024), al que nos hemos referido en alguna ocasión, analizábamos la obra de Boselli y Vian y concluíamos que se trata de un texto que puede parecer más ideologizado que otras historias de la literatura, pero que, en realidad, se comporta como el resto de estos textos. Esto es, su posicionamiento ideológico no afecta a la forma, sino al contenido. El extrañamiento que algunas de sus ideas pueden llegar a producirnos nos permite prestar atención a mecanismos que, en otros textos, asumimos de forma acrítica. Álvarez Rubio (2007) contrapone, en este mismo sentido, las obras de Baret (1867) y Hubbard (1876), que considera alineadas con el conservadurismo o el republicanismo del momento. En el fondo, se trata de una cuestión que se deriva de la relación de la historia de la literatura con elementos extraliterarios, como hemos podido ver.

Por último, en lo que respecta a nuestros estudios de caso, la elección de la recepción de Herrera y los novelistas realistas como objeto de estudio se debe a que nos permitía acercarnos a dos procesos distintos: por un lado, a la variación en el tratamiento de un autor consolidado; por el otro, a la incorporación y ubicación en el canon de un grupo de autores. Además de lo que se extrae del tratamiento de estos escritores en nuestro corpus de historias de la literatura, cabe señalar, en el caso de Herrera, la importancia que tienen las lecturas críticas de los estudiosos dieciochescos y románticos para entender los cambios en la recepción del poeta sevillano. Se trata de un caso en el que se observa claramente que la posición canónica de un autor no se debe únicamente a una supuesta calidad estética de su obra, sino a razones de índole ideológica y coyunturales. En la medida en que la lectura nacionalista de Herrera va perdiendo su sentido, se produce una vuelta a su interpretación puramente filológica, lo que supone un cambio en su enjuiciamiento historiográfico. A diferencia de lo que ocurre con otros autores, como los místicos, creemos que la aparición de la obra de Coster (1908) está en el origen de la pérdida de centralidad de Herrera en el canon del XVI, en la medida en que esta monografía supone el fin de la lectura en clave nacional y de herencia romántica del sevillano. Por otra parte, cabe señalar que esa neutralización de las diferencias entre el hispanismo francés y el italiano que señalábamos previamente no llega a ser total, pues

los historiadores de Italia prestarán atención a cuestiones ecdóticas, de escasa relevancia para los franceses. El caso de Herrera es útil, además, para reflexionar acerca de uno de los esquemas narrativos de mayor productividad a lo largo de la historiografía de la literatura española: el de los pares opuestos o los binomios dicotómicos. Se trata de un esquema que, como hemos señalado, permite estructurar el discurso a modo de continuo o de espectro con dos posiciones antagónicas o claramente diferenciadas en los extremos y una serie de estadios intermedios. Las escuelas sevillana y salmantina dan buena cuenta de esta distribución, pero no son el único caso, como hemos podido ver. Baste pensar en la oposición entre mester de juglaría y mester de clerecía, Lope y Calderón, el romanticismo épico y el sentimental, etc.

En cuanto a los novelistas realistas, nos ha parecido un caso especialmente esclarecedor en lo que a la inclusión de la literatura última por parte del discurso historiográfico se refiere. Autores como Galdós, Pardo Bazán o Valera se ganaron un lugar en la historia literaria antes aún de que existieran estudios críticos sobre ellos, lo que nos lleva a problematizar las relaciones entre crítica e historia de la literatura. La premura con la que su producción se incorporó al caudal histórico-literario puede estar en la base de la inestabilidad discursiva de los apartados que se les dedica. La variabilidad de los conceptos y categorías que se aplican a estos autores así como la mutabilidad de su jerarquía se deben, en nuestra opinión, a la ausencia de un discurso crítico solvente y a la presencia activa de estos autores en el campo académico y literario de la época. Se observa, no obstante, desde un momento temprano una tendencia a primar la obra de Valera, Galdós y Pereda, y considerar al resto como autores de un segundo rango. Sin embargo, las posiciones que cada uno ocupa varían a lo largo del tiempo: la primacía de Valera se diluye en las primeras décadas del siglo, quedando Galdós como gran novelista del momento. Nos parece interesante hacer notar que la frágil conceptualización de estos autores es una cuestión que heredan historias posteriores, en las que no interviene ya la contemporaneidad de los novelistas. En este sentido, se puede contraponer el caso de los novelistas realistas con el de los autores románticos, que fueron también contemporáneos de algunos de los historiadores de la literatura de nuestro corpus, pero alcanzan una configuración estable –con un primer grupo de autores de tonos épicos, Bécquer y Rosalía de Castro como representantes de un romanticismo de tintes germánicos, y un especial interés por las sátiras y la literatura costumbrista– en fecha temprana. Nos parece relevante, asimismo, señalar que, en un caso como este, el modelo de oposición que describíamos a propósito de Herrera no es productivo, por lo que se acude a otros tipos

de esquemas, en la mayoría de casos tripartitos. La contraposición ideológica que encontramos en obras como la de Aubrun, con tres posiciones –conservadurismo, centro y liberalismo–, no deja de ser una ampliación de ese modelo dicotómico que comentábamos antes. Más interesante nos parecen los esquemas evolucionistas, divididos en tres tiempos: orígenes, plenitud y decadencia. Como hemos podido señalar, este tipo de esquema se suele acompañar con consideraciones acerca de la posición canónica de los novelistas, diferenciando, así, entre precursores, autores de primer nivel, y escritores secundarios. Estudios posteriores deberían cruzar nuestros datos con estudios de recepción de los autores –edición y traducción de sus obras, presencia en prensa y en círculos académicos, etc.– que ofrecieran una visión de conjunto.

Finalmente, nos gustaría concluir haciendo un repaso por las posibles vías de investigación que se deducen de este trabajo con el que optamos al título de doctor. La insistencia en la perspectiva epistemológica de la historiografía literaria nos parece la tarea más acuciante, habida cuenta del estado del campo de estudios. Nos parece interesante avanzar en la comprensión de la producción de conocimiento en el campo de la historia literaria, tarea que pasa, necesariamente, por una revisión de conjunto de la teoría crítica y teórica. Un primer paso para esto consiste en desarrollar una teoría formal del discurso histórico que desarrolle algunas ideas de White que aún no han sido completamente implementadas en nuestro campo de estudio: análisis de esquemas narrativos, desarrollo de una tropología de la historia literaria, etc. En cuanto a los distintos hispanismos, nos parece interesante continuar por la vía del estudio de la articulación de cada tradición interpretativa, superando, cuando sea preciso, el campo de la historiografía literaria y avanzando hacia estudios más amplios, como los que describíamos más arriba. El estudio de las historias literarias puede verse ampliado a obras que, en este primer trabajo, han quedado fuera de nuestro corpus. Una de las tareas pendientes, y que nos parece especialmente interesante, es la de contrapone el discurso historiográfico de las obras de nuestro corpus con el de textos participados por varios autores especializados. De igual manera, creemos que sería oportuno estudiar con más detenimiento un fenómeno al que apenas hemos podido dedicar atención en nuestro estudio, por ser relativamente infrecuente: el de las reelaboraciones de obras historiográficas, ya como ampliaciones de un texto consolidado, ya dando lugar a obras nuevas, como ocurre con Sanvisenti (1907; Sanvisenti y Ferrarin, 1945) y Vian (1960, 1969a). Esta vía de trabajo puede ampliarse a la cuestión de la traducción de historias literarias. Si bien contamos con estudios acerca de las traducciones de Bouterwek o

Ticknor al español, creemos que es necesario abordar la traducción de obras como la de Mérimée (1908) al español y al inglés; o la de Camp (1958), que se tradujo al italiano. Los estudios de recepción de autores o motivos concretos ofrecen una amplia gama de posibilidades, pero nos parece más interesante avanzar en su hibridación con el análisis de elementos concretos del discurso historiográfico. Así, por ejemplo, al hilo de la revitalización en el campo de la historiografía general, de debates acerca de conceptos como el de leyenda negra o revolución, se podría estudiar la evolución de estas ideas en el campo de la historiografía literaria, prestando atención a los autores que se convocan en cada uno de los casos. Uno de los ejemplos en los que nos gustaría trabajar es el de la idea de renovación y reacción que expone la práctica totalidad de nuestras historias a propósito de la introducción de los metros italianos en el XVI y la posición de Castillejo. Se trata de labores pendientes cuya realización se plantea para el periodo de investigación posdoctoral y años posteriores.

CONCLUSIONI

In questo lavoro abbiamo tracciato e analizzato la tradizione storiografica degli ispanisti francesi e italiani sulla letteratura spagnola in un vasto arco di tempo, a partire dall'inizio del secolo XIX, con la prima storia della letteratura spagnola pubblicata in Francia, fino a poco prima della restaurazione della democrazia in Spagna, con la breve storia di Charles Vincent Aubrun del 1977. Per più di un secolo e mezzo, gli ispanisti francesi e italiani hanno dedicato più di venti opere generali alla storia della letteratura spagnola; a queste si aggiunge un numero enorme di studi parziali, dedicati a generi o periodi specifici, e un numero immenso di monografie che hanno anche un indubbio valore storiografico. In diversi capitoli di questa tesi abbiamo citato e commentato alcune di queste opere, ma il numero di esse incluse è esiguo rispetto al numero totale. L'ampiezza del nostro oggetto di studio è indicativa del livello di generalizzazione in cui è stata condotta la nostra analisi. In questo senso, il nostro studio può essere inteso come una sorta di panorama o come una soglia che serve come punto di arrivo, ma anche come punto di partenza per lavori futuri con cui affrontare aspetti più specifici dell'evoluzione della storia della letteratura spagnola in queste due tradizioni o, ampliando l'oggetto di studio, affrontare lo sviluppo di altre. Di conseguenza, il nostro impegno è quello di evidenziare quelli che potremmo considerare i dati grezzi, i più oggettivi, delle opere del nostro corpus, cioè l'organizzazione interna delle storie, i criteri periodologici che seguono, il repertorio e la gerarchia degli autori che propongono, e le considerazioni generali sulla letteratura spagnola o su alcuni dei suoi eventi centrali che contengono. In questo modo, crediamo che venga aperta la strada a future ricerche che, sulla base dei nostri risultati a livello euristico, potranno concentrarsi sulla fase analitica e interpretativa dello studio della storiografia letteraria.

Come abbiamo anticipato nell'introduzione a questa tesi di dottorato, la nostra intenzione non è mai stata quella di raggiungere conclusioni definitive sull'ampio e complesso campo di studio della storiografia della letteratura spagnola. Al contrario, abbiamo tentato di delineare lo stato dell'arte degli studi sulla storiografia della letteratura spagnola in Francia e in Italia, di stabilire e descrivere un corpus di opere storiche prodotte in ciascuna delle tradizioni a cui abbiamo rivolto la nostra attenzione e di rendere conto della redditività degli studi sulla ricezione storiografica come metodo per descrivere la genealogia di concetti o idee comunemente utilizzati negli studi letterari e l'evoluzione –

nella maggior parte dei casi, dispare– di questi concetti ed idee. Abbiamo quindi cercato di organizzare il nostro approccio alla tradizione storiografica su tre livelli. A livello teorico, abbiamo cercato di effettuare una revisione della teoria della storia letteraria, in cui abbiamo tentato di riflettere non solo su alcune delle principali preoccupazioni del campo della storiografia letteraria, ma anche sulla loro applicazione al nostro oggetto di studio. D'altra parte, proponiamo un'indagine storica di un corpus di storie letterarie adeguatamente delimitato, che potrà essere ampliato in lavori futuri per includere fonti storico-letterarie precedenti al secolo XIX e storie letterarie più moderne, generalmente caratterizzate dalla partecipazione di diversi autori che non sono responsabili dell'intero testo. Infine, abbiamo incluso due esercizi critici sotto forma di casi di studio, la ricezione di Fernando de Herrera e dei romanzieri della fine del secolo XIX, che consideriamo significativi per osservare la modulazione del discorso storiografico. Pertanto, la teoria della storia letteraria, la storia della storia letteraria e l'analisi critica delle opere che compongono la tradizione storiografica sono i tre punti di partenza e di arrivo del nostro lavoro. I blocchi in cui lo abbiamo suddiviso rispondono alle idee che abbiamo abbozzato nel corso delle sezioni con cui si apre questa tesi, ossia comportano una riflessione teorica a modo di stato della questione, una storia delle storie della letteratura spagnola francese e italiana e un'analisi critica che utilizza la metodologia della ricezione storiografica e ha come punto di partenza le caratteristiche generiche di ciò che chiamiamo storia della letteratura.

Dato che questa tesi fa parte di un progetto di ricerca che va oltre i limiti dell'oggetto di studio di questo lavoro, la tesi è sempre stata concepita come un contributo da inquadrare e mettere in relazione con i risultati ottenuti nell'ambito del progetto di ricerca diretto dal Professor José María Pozuelo Yvancos presso l'Università di Murcia, centro in cui è viene studiata negli ultimi anni la configurazione del discorso storico-letterario fuori e dentro la Spagna. La nostra attenzione si è concentrata su due tradizioni interpretative che, come abbiamo sottolineato nel corso del nostro lavoro, sono state oggetto di un interesse disuguale da parte dei critici. Mentre lo studio della storiografia letteraria dell'Ispanismo francese annovera già diverse opere con caratteristiche differenti, le storie della letteratura spagnola scritte in Italia hanno suscitato poco interesse in ambito scientifico. Uno degli obiettivi principali del nostro lavoro è stato quello di sistematizzare gli studi dedicati alla prima di queste tradizioni e di avanzare nella conoscenza della seconda, questione alla quale questa tesi di dottorato intende contribuire e che sarà oggetto di future ricerche da parte del dottorando. Le diverse declinazioni degli ispanismi

francese e italiano sono state trattate nel corso dell'arco temporale studiato, così come nelle sezioni precedenti del Bloque 1, in cui abbiamo dato conto della variabilità dell'ispanismo e dell'impossibilità di giungere a una definizione univoca di un campo di studio e di un fenomeno culturale complesso e variabile come lo studio dello spagnolo da parte di autori autoctoni e stranieri. In questo senso, abbiamo considerato un compito che trascende il campo di studio del presente lavoro quello di elaborare una storia degli ispanismi francesi e italiani, tema che, del resto, conta già alcune monografie che abbiamo segnalato nelle sezioni precedenti. Abbiamo quindi riflesso le dissimmetrie di queste due tradizioni interpretative nelle occasioni appropriate, ma abbiamo sempre cercato di affrontare lo studio delle storie della letteratura seguendo una metodologia e degli approcci che riducessero al minimo la distanza tra di esse.

Dopo questo primo approccio generale ai risultati e allo sviluppo di questa tesi, vorremmo commentare alcune delle conclusioni specifiche che ne derivano, un compito per il quale seguiremo l'ordine delle sezioni in cui abbiamo suddiviso il lavoro. Uno dei principali ostacoli nella riflessione teorica sulla storiografia letteraria è la mancanza di chiarezza in cui è immerso il campo di studio. Sebbene esista una vasta produzione dedicata all'analisi di questioni specifiche, è ancora un compito in sospeso raggiungere una concettualizzazione, se non totalizzante, almeno sistematizzante della riflessione teorica sulla storia letteraria. Nelle prime sezioni di questa tesi abbiamo evidenziato come problemi principali della teoria della storia letteraria la sua indeterminatezza terminologica e concettuale, la sensazione di povertà epistemologica della disciplina e l'inesistenza di modelli di spiegazione della storia letteraria che non dipendano da discipline esterne agli studi letterari. Questi problemi sono strettamente collegati: la mancanza di una terminologia specifica, di categorie e metodologie stabili da cui partire per affrontare lo studio della storia letteraria compromette lo status epistemologico della disciplina, i cui risultati sono spesso presentati come conclusioni parziali di portata limitata, su cui è difficile costruire uno studio sistematico di una tradizione storiografica. Questa situazione è aggravata dal primato negli studi di storiografia letteraria della discontinuità o dell'interruzione degli elementi discorsivi rispetto alla continuità delle unità o dei quadri narrativi, come abbiamo commentato con Guillén (1989: 248). In questo senso, non possiamo non ricordare ciò che Lipski (2008) ha sottolineato a proposito di un'altra disciplina con radici ottocentesche come la dialettologia. Secondo il linguista, la percezione di questa disciplina era stata ancorata allo stereotipo del dialettologo come «linguistic butterfly-collector», in quanto le sue scoperte erano

presentate come ritrovamenti il cui valore risiedeva nel loro carattere anomalo rispetto a uno standard linguistico. Lipski sosteneva che la dialettologia fosse lo studio delle ragioni per cui le lingue variavano geograficamente e socialmente. Nonostante le distanze, anche la storiografia letteraria si muove sul margine del frammentario o dell'anomalo, e trova difficile delineare discorsi forti e autonomi sul suo oggetto di studio, che vadano oltre il quadro epistemologico dell'"aneddoto". In questo senso, ci sembra necessario rivendicare la specificità dell'oggetto di studio della disciplina, la sua natura metadiscorsiva e, quindi, la sua applicabilità allo studio dei cambiamenti discorsivi che avvengono su ampie durate temporali e che spesso passano inosservati. L'emergere di nuove metodologie per lo studio del fatto letterario, come quelle fornite dalle *digital humanities*, si scontra con le difficoltà ereditate da una disciplina accademica che non è stata dotata di un quadro teorico solido nel corso dei suoi secoli di sviluppo. Non si tratta di una circostanza attribuibile solo alla storiografia letteraria, anche se nel caso di questo campo di studi i suoi risultati sono più evidenti. Una prima conclusione, quindi, è la necessità di una teoria della storia letteraria che superi il quadro retorico della decadenza che ha prevalso negli ultimi decenni, e che preluda a un lavoro critico e storico ben fondato.

I problemi della disciplina non si limitano solo al suo aspetto teorico, come abbiamo potuto sottolineare. Uno dei compiti ancora in sospeso è quello di stabilire una storia della storiografia letteraria. In contrasto con i diversi modelli che abbiamo discusso –una storia narrativa e interpretativa dell'evoluzione del discorso storiografico e un approccio che tende ai dati oggettivi, il registro bibliografico o il repertorio– ci sembra più interessante evidenziare la necessità di opere che, come è avvenuto nel campo della storiografia generale, indaghino l'evoluzione del funzionamento della storia letteraria. Categorizzazioni come la distinzione tra culturalismo ed estetismo nella storia letteraria coesistono con concetti della storiografia generale –positivismo, storicismo, eccetera– che vengono accettati con la parsimonia critica che abbiamo messo ripetutamente in evidenza. Una storia della storia letteraria deve permetterci di comprendere i cambiamenti teorici, concettuali e metodologici nel corso della storia della prassi storiografica; ma anche le condizioni materiali della produzione storiografica, la funzione che la storia letteraria ha svolto socialmente o all'interno degli studi letterari, o la componente ideologica che informa le opere. Gran parte della letteratura critica che abbiamo trattato in questo articolo affronta alcune di queste domande, ma ancora una volta, troviamo opere di portata limitata. La storicizzazione della storia letteraria è un compito arduo, ma

crediamo che comporterebbe dei progressi significativi nella comprensione dell'evoluzione degli studi letterari.

Per quanto riguarda la ricezione storiografica, occorre sottolineare che, sebbene riteniamo che questa sia la metodologia più appropriata per rendere conto dei cambiamenti a livello discorsivo nel trattamento di specifici autori o eventi letterari, siamo consapevoli che proprio questa circostanza ci riporta al problema dell'atomismo dei risultati nel campo della storiografia letteraria. In questo senso, riteniamo opportuno invocare la necessaria creazione di quadri metodologici comuni che consentano l'interconnessione degli studi su motivi specifici. Pertanto, ci sembra interessante far risaltare quegli studi che si occupano delle caratteristiche formali del discorso storiografico, dalla descrizione di modelli narrativi come quelli che abbiamo proposto nelle sezioni dedicate alla ricezione di Herrera e dei romanzieri realisti, a questioni come l'uso di immagini o metafore nelle storie letterarie, come ha studiato Friedrich Wolfzettel (1994) riguardo alle metafore naturali utilizzate nella storiografia letteraria francese per descrivere lo sviluppo del Rinascimento. In pratica, si tratta di sviluppare il programma di White per quanto riguarda il discorso della storia. Come abbiamo visto, il teorico della storia dedica ampie sezioni del suo lavoro allo studio formale del discorso storico, che comprende, tra l'altro, una tropologia. Inoltre, nei limiti del possibile, si dovrebbe superare il modello causale e meccanicistico che spiega la variazione del discorso storiografico come risultato unicamente dei cambiamenti del discorso critico, il modello di influenza che è stato duramente criticato da Guillén (1989: 95-118). Lo storico della letteratura, come abbiamo visto, non è necessariamente informato sui contributi teorico-critici e, anche quando lo è, bisogna tener conto della sua capacità e autonomia ad elaborare un suo discorso, con elementi singolari che vanno dalla valutazione estetica all'inclusione e gerarchizzazione di autori od opere, o alle scommesse sul futuro della letteratura studiata –ciò che abbiamo chiamato "profezie"–. Le storie letterarie sono contenitori in cui si precipitano le scoperte critiche, ma non sono recipienti inerti. Al contrario, l'individualità dell'autore gioca un ruolo importante nell'elaborazione di una storia letteraria, così come le condizioni materiali dell'opera: il suo pubblico obiettivo, il luogo di pubblicazione e così via. Per questo motivo, abbiamo cercato di contestualizzare le storie letterarie del nostro corpus nell'ambito accademico in cui appaiono e nella produzione dei loro autori.

Questo ci permette di introdurre un'altra questione che consideriamo fondamentale. Si tratta dei contingenti generici della forma "storia della letteratura", a cui

abbiamo dedicato alcune pagine di questo studio. Senza voler riassumere quanto detto in queste sezioni, vorremmo evidenziare due questioni che riteniamo centrali. Da un lato, è necessario incorporare o rafforzare la dimensione sociologica nello studio delle storie letterarie. Questo è l'unico modo per arrivare a una descrizione adeguata di un genere che è particolarmente determinato dalla funzione sociale che è chiamato a svolgere. La divisione tra la storia letteraria scolastica, che troviamo nei libri di testo e nei centri educativi, e la storia letteraria accademica, che è fissata nelle storie per uso universitario, può essere compresa solo da questa prospettiva, poiché le differenze tra questi due generi concomitanti sono difficili da spiegare da una prospettiva formale o strutturale. Ed è da qui che devono essere descritti alcuni dei cambiamenti osservati a livello discorsivo nelle opere specifiche, come abbiamo potuto vedere nell'analisi del nostro corpus. Ad esempio, il didattismo nelle storie letterarie è spesso associato ad una riduzione del repertorio degli autori. Questi cambiamenti sono il risultato di un processo storico, che può essere tracciato e studiato, come abbiamo visto nei lavori di Núñez e Campos (2005), Romero Tobar (1996) e López (1996). In secondo luogo, e in linea con quanto abbiamo sottolineato nel corso di queste conclusioni, è necessario arrivare a concetti generici specifici che ci permettano di sostenere studi di portata delle tradizioni storiografiche. In questo senso, riteniamo necessario stabilire delle differenze tra storie letterarie brevi e panoramiche, storie letterarie nazionali o più ampie, eccetera, in modo che gli studi sulla ricezione o l'analisi del discorso possano basarsi su queste coordinate.

Per quanto riguarda l'ispanismo, vorremmo evidenziare alcune delle questioni affrontate nelle nostre brevi considerazioni su questo campo di studio e fenomeno culturale. Parlare di ispanismo come se fosse un fenomeno univoco non ha senso. Nel corso del nostro lavoro, abbiamo cercato di tenere conto dell'enorme variabilità del campo di studio dell'ispanismo nelle diverse tradizioni nazionali, una questione che potrebbe essere ulteriormente amplificata se si presta attenzione allo sviluppo delle diverse discipline che di solito includiamo sotto l'etichetta di ispanistica. Questo è uno dei grandi svantaggi che il ricercatore letterario incontra, e cioè che, in generale, si tende a confondere una parte dell'ispanismo, lo studio della letteratura spagnola, con l'insieme di un campo ampio e proteiforme, quando lo sviluppo degli studi letterari in alcune tradizioni straniere è intimamente legato alla metodologia e agli interessi provenienti da altre discipline, come gli studi culturali. Il bias cognitivo che risulta nell'identificazione della parte con il tutto è relativamente comune, come abbiamo notato in precedenza, e distorce gli approcci alla storia di un campo in cui diverse discipline sono state

continuamente intrecciate. In questo senso, la pluralità del campo dovrebbe essere riconosciuta e rivendicata, e dovremmo parlare di ispanismi al plurale, tenendo conto della distanza tra alcune articolazioni nazionali e altre, e tra i diversi oggetti di studio degli ispanisti.

In modo analogo a quanto abbiamo discusso in relazione alla storiografia letteraria, lo studio degli ispanismi presenta una serie di problemi ancora irrisolti. Non ci soffermeremo sulla complicata posizione epistemologica del campo, che abbiamo già accennato in diverse sezioni. Ci sembra interessante, tuttavia, sottolineare che uno dei compiti in sospeso è quello di progredire in una storia degli ispanismi che tenga conto della configurazione dei campi di studio e non si limiti a trattare i grandi nomi, i grandi contributi o lo sviluppo delle organizzazioni. Opere come quella di Niño (1988) o di Varela (2019) rappresentano un interessante passo avanti, nella misura in cui definiscono un luogo, un ampio panorama in cui vengono affrontati l'emergere di istituzioni, la diffusione di idee o le relazioni tra ispanisti. Nella stessa ottica, consideriamo interessante il congresso in cui gli ispanisti italiani hanno analizzato l'eredità dei maestri dell'ispanistica in questo paese, così come lo sviluppo della disciplina in diversi centri universitari; anche se i risultati generali di questo lavoro non sono altro che la somma di scoperte di portata minore. C'è ancora molto da studiare sul processo di formazione degli ispanismi nazionali. Per esempio, sarebbe stato interessante per uno studio come questo disporre di indagini sullo sviluppo curricolare degli studi ispanici in diversi paesi. Álvarez Rubio (2007) include nel suo studio sulla storiografia letteraria francese del secolo XIX alcune considerazioni sul ruolo della stampa come mezzo di diffusione delle idee di un ispanismo *avant la lettre*, come quello di Bricaire de la Dixmerie (1810), un tema che non è stato ancora sufficientemente studiato. Infine, approfittando dell'opportunità offerta dai dibattiti e dalle critiche all'ispanismo tradizionale da parte degli studi coloniali e iberici, c'è ancora molto da esaminare sulle relazioni tra lo studio della letteratura spagnola dalla Spagna, la letteratura latinoamericana e le letterature in altre lingue peninsulari. Lo spazio federativo proposto dagli studi iberici ha numerosi precedenti: nel corso dell'analisi del nostro corpus, abbiamo potuto rilevare l'inclusione, in alcune storie, di sezioni dedicate alle letterature ispano-americane, portoghesi o catalane. Un'indagine sullo sviluppo del campo simile a ciò che abbiamo sostenuto in precedenza permetterebbe di comprendere questi testi come il risultato di processi complessi, che coinvolgono questioni economiche e la strutturazione dei dipartimenti, per esempio, e che quindi sarebbero il risultato dell'organizzazione istituzionale e della posizione di ciascun oggetto di studio all'interno

della disciplina. Ci riferiamo a questioni come la minorizzazione della letteratura basca, galiziana o, in misura minore, catalana nel panorama dell'ispanismo internazionale; ma anche a questioni come la regionalizzazione di alcuni eventi letterari, un quadro narrativo che abbiamo evidenziato nel nostro studio sulla ricezione di Herrera.

Quanto all'analisi del corpus di storie letterarie che abbiamo delimitato nel nostro lavoro, siamo consapevoli che i criteri da cui siamo partiti nella selezione delle opere possono essere discutibili. La nostra intenzione è stata quella di studiare storie letterarie che, al di là delle questioni di ampiezza o profondità nel loro approccio all'oggetto di studio, presentassero limiti temporali e cronologici quanto più possibile vicini. Questo ha comportato l'esclusione dal corpus di opere di una certa influenza nel discorso storiografico, come la storia di Hubbard (1876), ma che si concentrano su periodi specifici. Abbiamo cercato di essere il più esaustivi possibile, ma non si può escludere che ci siano testi che siano rimasti fuori dalla nostra selezione. Consideriamo di aver fornito un resoconto completo delle caratteristiche di ciascuno dei nostri testi e di aver motivato adeguatamente la suddivisione in tre fasi del nostro corpus, utilizzando criteri storici, sia di configurazione del campo che di eventi rilevanti per la diffusione della letteratura spagnola all'estero. L'idea principale che vorremmo evidenziare qui è l'alto grado di coincidenza che troviamo tra queste due tradizioni interpretative. L'esistenza di fonti comuni, soprattutto altre storie di ispanisti internazionali a cui fanno riferimento gli storici francesi e italiani, spiega questo fenomeno. Possiamo anche osservare che, con il consolidarsi dei campi di studio nei due paesi, le divergenze che abbiamo riscontrato nelle fasi iniziali tendono a neutralizzarsi. Esistono comunque alcuni testi che rappresentano delle anomalie rispetto alla tradizione: è il caso delle opere di Legendre (1930), Boselli e Vian (1941), Gallo (1952) o Descola (1966). Si tratta di manuali che, per tornare alle idee di Lipski sulle variazioni dialettali e la caccia di farfalle, possono essere intesi come *rara avis*, poiché giungono a conclusioni che si discostano dalla norma. A nostro avviso, tuttavia, sono oggetti di studio particolarmente interessanti, non tanto per le loro conclusioni, ma perché la defamiliarizzazione del contenuto del discorso storiografico che si verifica nelle loro pagine ci permette di percepire più chiaramente il funzionamento di alcuni aspetti della storia letteraria. In un lavoro precedente (Roca Blaya, 2024), al quale abbiamo fatto riferimento in alcune occasioni, abbiamo analizzato l'opera di Boselli e Vian e abbiamo concluso che si tratta di un testo che può sembrare più ideologizzato di altre storie letterarie, ma che, in realtà, si comporta come il resto di questi testi. Cioè, il suo posizionamento ideologico non influisce sulla forma, ma sul contenuto. Lo

straniamento che alcune delle sue idee possono produrre in noi ci permette di prestare attenzione a meccanismi che, in altri testi, assumiamo acriticamente. Álvarez Rubio (2007) contrappone, nello stesso senso, le opere di Baret (1867) e Hubbard (1876), che considera allineate al conservatorismo o al repubblicanesimo dell'epoca. Si tratta fondamentalmente di una questione che nasce dal rapporto tra la storia della letteratura e gli elementi extraletterari, come abbiamo visto.

Per finire, riguardo ai nostri casi di studio, la scelta della ricezione di Herrera e dei romanzieri realisti come oggetto di studio si deve al fatto che ci permise di avvicinarci a due processi distinti: da un lato, la variazione nel trattamento di un autore consolidato; dall'altro, l'incorporazione e la definizione del canone di un gruppo di autori. Oltre a ciò che si può dedurre dal trattamento di questi autori nel nostro corpus di storie letterarie, vale la pena sottolineare, nel caso di Herrera, l'importanza delle letture critiche degli studiosi del Settecento e del Romanticismo per comprendere i cambiamenti nella ricezione del poeta sivigliano. Questo è un caso in cui è chiaro che la posizione canonica dell'autore non è dovuta solo alla presunta qualità estetica della sua opera, ma anche a ragioni ideologiche e circostanziali. Nella misura in cui la lettura nazionalista di Herrera perde gradualmente il suo senso, c'è un ritorno alla sua interpretazione puramente filologica, che implica un cambiamento nel suo giudizio storiografico. A differenza di quanto accade con altri autori, come i mistici, riteniamo che l'apparizione dell'opera di Coster (1908) sia all'origine della perdita della centralità di Herrera nel canone cinquecentesco, nella misura in cui questa monografia segna la fine dell'interpretazione nazionalista e romantica del sivigliano. D'altra parte, va notato che la neutralizzazione delle differenze tra l'ispanismo francese e quello italiano, di cui abbiamo parlato in precedenza, non è totale, poiché gli storici italiani presteranno attenzione alle questioni ecdotiche, di scarsa rilevanza per i francesi. Il caso di Herrera è utile anche per riflettere su uno degli schemi narrativi più produttivi nella storiografia della letteratura spagnola: quello delle coppie opposte o dei binomi dicotomici. Si tratta di uno schema che, come abbiamo sottolineato, consente di strutturare il discorso come un continuum o uno spettro con due posizioni antagoniste o chiaramente differenziate agli estremi e una serie di stadi intermedi. Le scuole di Siviglia e di Salamanca rendono bene l'idea di questa distribuzione, ma non sono l'unico caso, come abbiamo visto. Basti pensare all'opposizione tra mester de juglaría e mester de clerecía, Lope e Calderón, romanticismo epico e romanticismo sentimentale, e così via.

Per quanto riguarda i romanzieri realisti, ci sembra che siano un caso particolarmente esplicativo per quanto riguarda l'inclusione della letteratura contemporanea nel discorso storiografico. Autori come Galdós, Pardo Bazán e Valera si sono guadagnati un posto nella storia letteraria ancor prima che ci fossero studi critici su di loro, il che ci porta a problematizzare il rapporto tra critica e storia letteraria. La fretta con cui la loro produzione è stata incorporata nel flusso storico-letterario può essere alla base dell'instabilità discorsiva delle sezioni a loro dedicate. La variabilità dei concetti e delle categorie applicate a questi autori e la mutevolezza della loro gerarchia sono dovute, a nostro avviso, all'assenza di un discorso critico solvibile e alla presenza attiva di questi autori nel campo accademico e letterario dell'epoca. Fin dall'inizio, tuttavia, c'è stata una tendenza a dare priorità al lavoro di Valera, Galdós e Pereda, e a considerare gli altri come autori di secondo piano. Tuttavia, le posizioni occupate da ciascuno di loro variarono nel tempo: il primato di Valera si diluì nei primi decenni del secolo, lasciando a Galdós il ruolo di grande romanziere dell'epoca. È interessante notare che la fragile concettualizzazione di questi autori è una questione ereditata dalle storie successive, in cui la contemporaneità dei romanzieri non interviene più. In questo senso, il caso dei romanzieri realisti può essere contrapposto a quello degli autori romantici, anch'essi contemporanei di alcuni degli storici letterari del nostro corpus, ma che raggiunsero una configurazione stabile - con un primo gruppo di autori dai toni epici, Bécquer e Rosalía de Castro come rappresentanti di un Romanticismo di matrice germanica, e un interesse speciale per la satira e la letteratura costumbrista - sin da subito. Sembra anche importante sottolineare che, in un caso come questo, il modello di opposizione che abbiamo descritto in relazione a Herrera non è produttivo, per cui vengono utilizzati altri tipi di schemi, nella maggior parte dei casi tripartiti. L'opposizione ideologica che si trova in opere come quella di Aubrun (1977), con tre posizioni - conservatorismo, centro e liberalismo - non è altro che un'estensione del modello dicotomico di cui abbiamo parlato prima. Più interessanti per noi sono gli schemi evoluzionisti, divisi in tre periodi: origini, pienezza e decadenza. Come abbiamo potuto notare, questo tipo di schema è solitamente accompagnato da considerazioni sulla posizione canonica dei romanzieri, differenziando così tra precursori, autori di primo livello e scrittori secondari. Studi successivi dovrebbero incrociare i nostri dati con studi sulla ricezione degli autori –pubblicazione e traduzione delle loro opere, presenza nella stampa e nei circoli accademici, eccetera– al fine di fornire una visione di insieme.

Per concludere, vorremmo elencare le possibili vie di ricerca che si possono dedurre da questo lavoro, con il quale abbiamo richiesto il titolo di dottorato. L'insistenza sulla prospettiva epistemologica della storiografia letteraria ci sembra il compito più urgente, dato lo stato del campo di studi. Riteniamo interessante avanzare nella comprensione della produzione di conoscenza nel campo della storia letteraria, un compito che implica necessariamente una revisione generale della teoria critica e teorica. Un primo passo verso questo obiettivo consiste nello stabilire una teoria formale del discorso storico che sviluppi alcune delle idee di White che non sono ancora state pienamente recepite nel nostro campo di studi: l'analisi degli schemi narrativi, lo sviluppo di una tropologia della storia letteraria, ecc. Per quanto riguarda i diversi ispanismi, ci sembra interessante continuare il percorso di studio dell'articolazione di ciascuna tradizione interpretativa, superando, quando necessario, il campo della storiografia letteraria e orientandosi verso studi più ampi, come quelli descritti sopra. Lo studio delle storie letterarie può essere esteso alle opere che, in questo primo lavoro, sono state lasciate fuori dal nostro corpus. Uno dei compiti in sospeso, che ci sembra particolarmente interessante, è quello di contrapporre il discorso storiografico delle opere del nostro corpus a quello dei testi scritti da vari autori specializzati. Allo stesso modo, riteniamo che sarebbe opportuno approfondire un fenomeno a cui non abbiamo potuto dedicare attenzione nel nostro studio, in quanto relativamente poco frequente: quello della rielaborazione di opere storiografiche, sia come ampliamento di un testo consolidato, sia dando vita a nuove opere, come nel caso di Sanvisenti (1907; Sanvisenti e Ferrarin, 1945) e Vian (1960, 1969a). Questa linea di lavoro può essere estesa alla questione della traduzione di storie letterarie. Sebbene esistano studi sulle traduzioni di Bouterwek o Ticknor in spagnolo, riteniamo che sia necessario affrontare la traduzione di opere come quella di Mérimée (1908) in spagnolo e in inglese; o quella di Camp (1958), che è stata tradotta in italiano. Gli studi sulla ricezione di autori o motivi specifici offrono un'ampia gamma di possibilità, ma ci sembra più interessante avanzare nella loro ibridazione con l'analisi di elementi specifici del discorso storiografico. Così, ad esempio, in linea con la rivitalizzazione nel campo della storiografia generale dei dibattiti su concetti come la *leyenda negra* o la rivoluzione, potremmo studiare l'evoluzione di queste idee nel campo della storiografia letteraria, prestando attenzione agli autori che vengono chiamati in causa in ciascun caso. Uno degli esempi su cui vorremmo lavorare è quello dell'idea di rinnovamento e reazione che quasi tutte le nostre storiografie propongono in relazione all'introduzione del metro italiano nel XVI secolo e alla posizione di Castillejo. Si tratta

di un progetto ancora da realizzare, che è previsto per il periodo di ricerca post-dottorato e oltre.

CONCLUSIONS

Throughout this work we have traced and analysed the historiographical tradition of French and Italian Hispanisms on Spanish literature over a vast period of time, starting at the beginning of the 19th century, with the first history of Spanish literature published in France, and ending just before the restoration of democracy in Spain, with Charles Vincent Aubrun's brief history of 1977. For more than a century and a half, French and Italian Hispanists have devoted more than twenty general works to the history of Spanish literature; to these we should add a huge number of partial studies, dedicated to specific genres or periods, and an immense number of monographs that also carry an undoubted historiographical burden. In different sections of this thesis we have cited and commented on some of these works, but the number of texts included is minimal compared to the total number. The extent of our object of study provides a measure of the level of generalisation in which our analysis has been carried out. In this sense, our study can be understood as a kind of panorama or as a threshold that serves as a point of arrival, but also as a starting point for future works with which to address more specific aspects of the evolution of the history of Spanish literature in these two traditions, or, by broadening the object of study, to address the development of others. Hence our endeavour to highlight what we might consider the raw data, the most objectifiable, of the works in our corpus, that is, the internal organisation of the histories, the periodological criteria they follow, the repertoire and the hierarchy of authors they propose, and the general considerations on Spanish literature or some of its core events they contain. In this way, we believe, the way is paved for future research which, based on our findings at the heuristic level, will be able to focus on the analytical and interpretative phase of the study of literary historiography.

As we warned in the introduction to this doctoral thesis, our intention has never been to reach definitive conclusions about the broad and complex field of study of the historiography of Spanish literature. On the contrary, we have tried to outline the state of the art of studies on the historiography of Spanish literature in France and Italy, to establish and describe a corpus of historical works produced in each of the traditions to which we have directed our attention and to account for the viability of historiographical reception studies as a method for describing the genealogy of concepts or ideas commonly used in literary studies and the evolution –in most cases, unequal– of these concepts or ideas. Thus, we have tried to organise our approach to the historiographical tradition on three levels. On the theoretical level, we have tried to carry out a review of the theory of

literary history, in which we have attempted to reflect not only on some of the main concerns of the field of literary historiography, but also on their application to our object of study. On the other hand, we propose a historical survey of a properly delimited corpus of literary histories, which can be extended in future works to include literary-historical sources prior to the nineteenth century and more modern literary histories, generally characterised by the participation of several authors who are not responsible for the whole text. Finally, we have included two critical exercises in the form of case studies, the reception of Fernando de Herrera and the novelists of the late nineteenth century, which we consider significant for observing the modulation of historiographical discourse. Thus, the theory of literary history, the history of literary history and the critical analysis of the works that make up the historiographical tradition are the three points of departure and arrival of our work. The blocks into which we have divided it respond to the ideas that we have sketched throughout the sections of this thesis, that is, they involve a theoretical reflection in the form of a state of the question, a history of French and Italian Spanish literary histories and a critical analysis that uses the methodology of historiographical reception, and takes as its starting point the generic characteristics of what we call literary history.

As part of a research project that goes beyond the limits of the object of study of this work, this thesis has always been conceived as a contribution to be framed and related to the results obtained within the research project directed by Professor José María Pozuelo Yvancos at the University of Murcia, in which the configuration of literary-historical discourse outside and inside Spain has been studied over the last few years. Our attention has been focused on two interpretative traditions which, as we have pointed out throughout our work, have been the object of unequal interest on the part of critics. While the study of the literary historiography of French Hispanism already has several works of different characteristics, the histories of Spanish literature written in Italy have scarcely aroused interest in the scientific sphere. One of the main objectives of our work has been to systematise the studies devoted to the first of these traditions, and to advance in the knowledge of the second, a question to which this doctoral thesis aims to contribute, and which will be the subject of future research by the doctoral student. The different declensions of the French and Italian hispanisms have been dealt with throughout the time span studied, as well as in the previous sections of Block 1, in which we have given an account of the variability of hispanism and the impossibility of reaching a univocal definition of a field of study and a complex and variable cultural phenomenon such as the

study of Spanish by autochthonous and foreign authors. In this sense, we have considered it a task that goes beyond the field of study of the present work to elaborate a history of French and Italian Hispanisms, an issue that, moreover, already has some monographs that we have pointed out in previous sections. Thus, we have reflected the dissimilarities of these two interpretative traditions on several occasions, but we have always tried to approach the study of the histories of literature by following a methodology and approaches that minimise the distance between them.

After this first general approach to the results and the development of this thesis, we would like to discuss some of the specific conclusions that derive from it, a task for which we will follow the order of the sections into which we have divided the work. One of the main obstacles to theoretical reflection on literary historiography is the lack of clarity in which the field of study is immersed. Although there is a vast production dedicated to the analysis of specific questions, it is still a pending task to reach a conceptualisation, if not a totalisation, at least a systematisation of the theoretical reflection on literary history. In the first sections of this thesis we have pointed out as the main problems of the theory of literary history its terminological and conceptual indeterminacy, the feeling of epistemological poverty of the discipline and the inexistence of models of explanation of the literary-historical that are not dependent on disciplines outside literary studies. These issues are closely linked: the lack of a specific terminology, of stable categories and methodologies from which to approach the study of literary history compromises the epistemological status of the discipline, whose findings are often presented as partial results of limited scope on which it is difficult to build a systematic study of a historiographical tradition. This situation is aggravated by the primacy in literary historiography studies of the discontinuity or irruption of discursive elements as opposed to the continuity of narrative units or frameworks, as we commented with Guillén (1989: 248). In this sense, we cannot fail to recall what Lipski (2008) pointed out about another discipline with nineteenth-century roots such as dialectology. In the linguist's opinion, the perception of this discipline had been anchored in the stereotype of the dialectologist as a ‘linguistic butterfly-collector’ since his findings were presented as discoveries whose value resided in their anomalous character compared to a linguistic standard. Lipski claimed dialectology as the study of the reasons why languages varied geographically and socially. Despite the distances, literary historiography also moves on the borderline of the fragmentary or the anomalous, and finds it difficult to outline strong and autonomous discourses on its object of study that go beyond the epistemological

framework of the anecdotal. In this sense, it seems necessary to us to vindicate the specificity of the discipline's object of study, its metadiscursive nature and, therefore, its applicability to the study of discursive changes that occur over broad time scales, and which often go unnoticed. The emergence of new methodologies for the study of literary fact, such as those provided by the digital humanities, collide with the difficulties inherited by an academic discipline that has not been endowed with a strong theoretical framework throughout its centuries of development. This is not a circumstance that is only attributable to literary historiography, although in the case of this field of study its results are more evident. A first conclusion, then, is the need for a theory of literary history that goes beyond the rhetorical framework of decadence that has prevailed over the last few decades, and which is a prelude to well-founded critical and historical work.

The problems of the discipline are not only limited to its theoretical aspect, as we have pointed out. One of the pending tasks is to establish a history of literary historiography. In contrast to the different models we have discussed –a narrative and interpretative history of the evolution of historiographical discourse, and an approach that tends towards objective data, the bibliographical register or repertoire– it seems to us more interesting to highlight the need for works that, as has occurred in the field of general historiography, investigate the evolution of the functioning of literary history. Categorisations such as the distinction between culturalism and aestheticism in literary history coexist with concepts from general historiography –positivism, historicism, etc.– which are accepted with the critical parsimony that we have repeatedly pointed out. A history of literary history must allow us to understand the theoretical, conceptual and methodological changes throughout the history of historiographical praxis; but also the material conditions of historiographical production, the function that literary history has fulfilled socially or within literary studies, or the ideological component that informs the works. Much of the critical literature we have dealt with in this paper addresses some of these questions, but once again, we find works of limited scope. Historicising literary history is an arduous task, but we believe it would make significant advances in understanding the evolution of literary studies.

As far as historiographical reception is concerned, it should be pointed out that, although we consider it to be the most appropriate methodology to account for changes at the discursive level in the treatment of specific authors or literary events, we are aware that precisely this circumstance brings us back to the problem of the atomism of the results in the field of literary historiography. In this sense, we believe it is appropriate to call for

the necessary establishment of common methodological frameworks that allow for the interconnectivity of studies on specific motifs. Thus, it seems interesting to us to support studies that deal with formal characteristics of historiographical discourse, from the description of narrative models such as those we have proposed in the sections devoted to the reception of Herrera and the realist novelists, to questions such as the use of images or metaphors in literary histories, as Friedrich Wolfzettel (1994) has studied with regard to the natural metaphors used in French literary historiography to describe the development of the Renaissance. Basically, it is a matter of developing White's programme for historical discourse. As we have seen, the theorist of history devotes large sections of his work to a formal study of historical discourse, which includes, among other things, a tropology of history. Moreover, as far as possible, the causal and mechanistic model that explains the variation in historiographical discourse as a result solely of changes in critical discourse, the model of influence that was harshly criticised by Guillén (1989: 95-118), should be overcome. The historian of literature, as we have seen, is not necessarily up to date with the theoretical-critical contributions, and, even when he is, his capacity and autonomy to elaborate his own discourse must be taken into account, with singular elements that range from aesthetic evaluation to the inclusion and hierarchisation of authors or works, or the bets on the future of the literature studied -what we have called 'prophecies'-. Literary histories are receptacles for the findings of criticism, but they are not inert containers. On the contrary, the individuality of the author plays an important role in the elaboration of a literary history, as well as the material conditions of the work: its target audience, the place of publication, and so on. It is for this reason that we have tried to contextualise the literary histories in our corpus in the academic field in which they appear, and in the production of their authors.

This allows us to introduce another question that we consider fundamental. This is the generic conditioning factors of the form 'history of literature', to which we have devoted some of the pages of this study. Without wishing to summarise what has been said in these sections, we would like to highlight two issues that we believe to be central. On the one hand, it is necessary to incorporate or reinforce the sociological dimension in the study of literary histories. This is the only way to arrive at an adequate description of a genre that is particularly determined by the social function it is called upon to fulfil. The division between school literary history, which we find in textbooks and educational establishments, and academic literary history, which is fixed in histories for academic use, can only be understood from this perspective, as the differences between these two

concomitant genres are difficult to explain from a formal or structural perspective. And it is from this place that some of the changes observed at the discursive level in the specific works must be described, as we have been able to see in the analysis of our corpus. For example, the move towards didacticism in literary histories is often accompanied by a reduction in the repertoire of authors. These changes are the result of a historical process, which can be traced and studied, as we have seen in the work of Núñez and Campos (2005), Romero Tobar (1996) and López (1996). Secondly, and in line with what we have been pointing out throughout these conclusions, it is necessary to arrive at specific generic concepts that allow us to support studies of the scope of historiographical traditions. In this sense, we believe it is necessary to establish differences between short and panoramic literary histories, national or wider literary histories, etc., so that reception studies or discourse analysis can be based on these coordinates.

Concerning Hispanism, we would like to highlight some of the issues addressed in our brief considerations on this field of study and cultural phenomenon. To speak of hispanism as if it were a univocal phenomenon is meaningless. Throughout our work, we have tried to account for the enormous variability of the field of study of the Hispanic in different national traditions, an issue that could be further amplified if attention is paid to the development of the different disciplines that we usually include under the label of hispanistics. This is one of the great disadvantages that the literary researcher encounters, and that is that, in general, there is a tendency to confuse one part of hispanism, the study of Spanish literature, with the totality of a broad and protean field; when the development of literary studies in some foreign traditions is intimately linked to methodology and interests coming from other disciplines, such as cultural studies. The cognitive bias that results in the identification of the part with the whole is relatively common, as we have noted above, which distorts approaches to the history of a field in which different disciplines have been continuously intertwined. In this sense, we should recognise and vindicate the plurality of the field and speak of hispanisms in the plural, taking into account the distance between some national articulations and others, and the different objects of study of hispanists.

In a similar way to what we said about literary historiography, the study of Hispanisms presents a series of problems that are still unresolved. We will not dwell on the complicated epistemological position of the field, to which we have already alluded in several sections. It seems interesting to us, however, to point out that one of the pending tasks is to make progress in a history of Hispanisms that takes into account the

configuration of the fields of study, and does not limit itself to dealing with the great names, the great contributions or the development of organisations. Works such as Niño's (1988) or Varela's (2019) are an interesting step forward, insofar as they provide a place, a broad panorama in which the emergence of institutions, the dissemination of ideas or the relationships between Hispanists are addressed. In the same vein, we consider interesting the congress in which Italian Hispanists analysed the legacy of the masters of hispanism in this country, as well as the development of the discipline in different universities; although the general results of this work are no more than the sum of findings of lesser scope. There is still much to be studied regarding the process of shaping national Hispanisms. For example, it would have been interesting for a study such as the one we are dealing with here to have studies on the curricular development of Hispanic studies in different countries. Álvarez Rubio (2007) includes in his study of nineteenth-century French literary historiography some considerations on the role of the press as a means of disseminating the ideas of an avant la lettre Hispanism, such as that of Bricaire de la Dixmerie (1810), an issue that has not yet been sufficiently studied. Finally, and taking advantage of the opportunity offered by the disputed frameworks of hispanism from colonial and Iberian studies, there is still much to be studied about the relations between the study of Spanish literature from Spain, Latin American literature and literatures in other peninsular languages. The federative space proposed by Iberian studies has numerous precedents: throughout the analysis of our corpus, we have been able to point out the inclusion, in some histories, of sections dedicated to Spanish-American, Portuguese or Catalan literatures. A field study such as the one we claimed earlier would make it possible to understand these texts as the result of complex processes, involving economic issues and the structuring of departments, for example, and which would therefore be the result of the institutional organisation and position of each object of study within the discipline. We are referring to questions such as the minorisation of Basque, Galician or, to a lesser extent, Catalan literature in the panorama of international Hispanism; but also to questions such as the regionalisation of certain literary events, a narrative framework that we pointed out in our study of the reception of Herrera.

Turning to the analysis of the corpus of literary histories that we have delimited in our work, we are aware that the criteria by which we have been guided in selecting the works may be debatable. Our intention has been to study literary histories that, beyond questions of amplitude or depth in their approach to the object of study, present temporal and chronological limits that are as similar as possible. This has meant leaving out of the

corpus works of some influence in historiographical discourse, such as Hubbard's history (1876), but which focus on specific periods. We have tried to be as exhaustive as possible, but we cannot rule out the possibility that there are texts that have been left out of our selection. We believe that we have given a full account of the characteristics of each of our texts, and that we have duly motivated the division into three stages, using historical criteria, either of the configuration of the field or of relevant events for the dissemination of Spanish literature abroad. The main idea that we would like to highlight here is the high degree of coincidence that we find between these two interpretative traditions. The existence of common sources, especially other histories by international Hispanists to which French and Italian historians refer, explains this phenomenon. We can also observe that, as the fields of study in the two countries consolidate, the divergences that we found in the initial stages tend to be neutralised. We find some texts that represent anomalies with respect to tradition: this is the case of the works of Legendre (1930), Boselli and Vian (1941), Gallo (1952) or Descola (1966). These are manuals which, to return to Lipski's ideas on dialectal variations and butterfly hunting, can be understood as rara avis, since they reach conclusions which deviate from the norm. In our opinion, however, they are particularly interesting objects of study, not so much because of their findings, but because the de-automatisation of the content of historiographical discourse that occurs in their pages allows us to perceive more clearly the functioning of some aspects of literary history. In a previous work (Roca Blaya, 2024), to which we have referred on some occasions, we analysed the work of Boselli and Vian and concluded that it is a text that may seem more ideologised than other literary histories, but that, in reality, it behaves like the rest of these texts. That is, its ideological positioning does not affect the form, but the content. The estrangement that some of its ideas can produce in us allows us to pay attention to mechanisms that, in other texts, we assume uncritically. Álvarez Rubio (2007) contrasts, in the same sense, the works of Baret (1867) and Hubbard (1876), which he considers to be aligned with the conservatism or republicanism of the time. Basically, this is a question that stems from the relationship between the history of literature and extra-literary elements, as we have seen.

Finally, as far as our case studies are concerned, the choice of the reception of Herrera and the realist novelists as an object of study is due to the fact that it allowed us to approach two different processes: on the one hand, the variation in the treatment of a consolidated author; on the other, the incorporation and location in the canon of a group of authors. In addition to what can be gleaned from the treatment of these writers in our

corpus of literary histories, it is worth noting, in the case of Herrera, the importance of the critical readings of eighteenth-century and Romantic scholars in understanding the changes in the reception of the Sevillian poet. This is a case in which it is clear that the canonical position of an author is not only due to the supposed aesthetic quality of his work, but also to ideological and circumstantial reasons. To the extent that the nationalist reading of Herrera gradually loses its meaning, there is a return to his purely philological interpretation, which implies a change in his historiographical judgement. Unlike what happens with other authors, such as the mystics, we believe that the appearance of Coster's work (1908) is at the origin of the loss of Herrera's centrality in the 16th-century canon, insofar as this monograph marks the end of the nationalist and romantic interpretation of the Sevillian. On the other hand, it should be noted that the neutralisation of the differences between French and Italian Hispanism that we mentioned earlier is not total, since Italian historians will pay attention to ecdotic questions, of little relevance to the French. Herrera's case is also useful for reflecting on one of the most productive narrative schemes in the historiography of Spanish literature: that of the opposing pairs or dichotomous binomials. This is a scheme which, as we have pointed out, allows the discourse to be structured as a continuum or spectrum with two antagonistic or clearly differentiated positions at the extremes and a series of intermediate stages. The Sevillian and Salamanca schools give a good account of this distribution, but they are not the only case, as we have seen. We only need to think of the opposition between mester de juglaría and mester de clerecía, Lope and Calderón, epic romanticism and sentimental romanticism, and so on.

As for the realist novelists, we have found them to be a particularly enlightening case as far as the inclusion of the latter literature in historiographical discourse is concerned. Authors such as Galdós, Pardo Bazán or Valera earned a place in literary history even before there were any critical studies on them, which leads us to problematise the relationship between criticism and literary history. The haste with which their production was incorporated into the literary-historical flow may be at the root of the discursive instability of the sections devoted to them. The variability of the concepts and categories applied to these authors as well as the mutability of their hierarchy are due, in our opinion, to the absence of a solvent critical discourse and the active presence of these authors in the academic and literary field of the time. From an early stage, however, there was a tendency to give priority to the work of Valera, Galdós and Pereda, and to consider the rest as authors of a second rank. However, the positions occupied by each of them

varied over time: Valera's primacy was diluted in the first decades of the century, leaving Galdós as the great novelist of the time. We think it is interesting to note that the fragile conceptualisation of these authors is a matter inherited by later histories, in which the contemporaneity of the novelists no longer intervenes. In this sense, the case of the realist novelists can be contrasted with that of the Romantic authors, who were also contemporaries of some of the literary historians in our corpus, but who reached a stable configuration –with a first group of authors with epic tones, Bécquer and Rosalía de Castro as representatives of a Romanticism with Germanic overtones, and a special interest in satire and costumbrista literature– at an early date. It also seems relevant to point out that, in a case such as this, the model of opposition that we described in relation to Herrera is not productive, so that other types of schemes, in most cases tripartite, are used. The ideological opposition found in works such as Aubrun's, with three positions –conservatism, the centre and liberalism– is no more than an extension of the dichotomous model we mentioned earlier. More interesting to us are the evolutionist schemes, divided into three periods: origins, plenitude and decadence. As we have been able to point out, this type of scheme is usually accompanied by considerations about the canonical position of novelists, thus differentiating between precursors, first level authors, and secondary writers. Subsequent studies should cross-reference our data with studies of the reception of the authors – publication and translation of their works, presence in the press and in academic circles, etc.– in order to provide an overall view.

Lastly, we would like to conclude with a review of the possible lines of research that can be deduced from this work with which we have applied for a doctoral degree. The insistence on the epistemological perspective of literary historiography seems to us to be the most pressing task, given the state of the field of studies. It seems interesting to us to advance in the understanding of the production of knowledge in the field of literary history, a task that necessarily involves an overall revision of critical and theoretical theory. A first step towards this is to develop a formal theory of historical discourse that develops some of White's ideas that have not yet been fully implemented in our field of study: analysis of narrative schemas, development of a tropology of literary history, etc. As for the different Hispanicisms, it seems interesting to us to continue along the path of the study of the articulation of each interpretative tradition, going beyond, when necessary, the field of literary historiography and moving towards broader studies, such as those described above. The study of literary histories can be extended to works which, in this first work, have been left out of our corpus. One of the pending tasks, which seems

to us to be particularly interesting, is to contrast the historiographical discourse of the works in our corpus with that of texts written by various specialised authors. Similarly, we believe it would be opportune to study in greater detail a phenomenon to which we have scarcely been able to devote attention in our study, as it is relatively infrequent: that of the reworking of historiographical works, either as extensions of a consolidated text, or giving rise to new works, as is the case with Sanvisenti (1907; Sanvisenti and Ferrarin, 1945) and Vian (1960, 1969a). This line of work can be extended to the question of the translation of literary histories. While we have studies on the translations of Bouterwek or Ticknor into Spanish, we believe it is necessary to address the translation of works such as Mérimée's (1908) into Spanish and English; or Camp's (1958), which was translated into Italian. Studies of the reception of specific authors or motifs offer a wide range of possibilities, but it seems to us more interesting to advance in their hybridisation with the analysis of specific elements of historiographical discourse. Thus, for example, in line with the revitalisation in the field of general historiography of debates about concepts such as the black legend or revolution, we could study the evolution of these ideas in the field of literary historiography, paying attention to the authors who are summoned in each case. One of the examples we would like to work on is that of the idea of renovation and reaction that almost all of our histories put forward in relation to the introduction of Italian metres in the 16th century and Castillejo's position. This work is still pending, and is planned for the post-doctoral research period and beyond.

BIBLIOGRAFÍA

Abad Nebot, Francisco (2001). «Otros datos sobre la trayectoria de la palabra "literatura" en castellano», *Signa*, 10, 365-374.

Adorno, Theodor W. (1962). «El ensayo como forma», en *Notas de literatura*, 11-36. Barcelona: Ariel.

Aguilar, Gonzalo Moisés (1997). «Construir el pasado (algunos problemas de la historia de la literatura a partir del debate entre Antonio Candido y Haroldo de Campos)», *Filología*, 30, 1/2, 83-100.

Alonso, Dámaso (1952). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos.* Madrid: Gredos

Alonso, Dámaso (1967). «Perspectivas del hispanismo actual», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Jaime Sánchez Romeralo y Norbert Poulussen, 17-24. Nimega: Instituto español de la Universidad de Nimega.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1987-1988). «Sobre la institucionalización de la literatura. Cervantes y la novela en las historias literarias del siglo XVIII», en *Anales Cervantinos*, 25-26, 47-64.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2011). *Memoria del hispanismo. Miradas sobre la cultura española*. Madrid: Siglo XXI.

Álvarez Rubio, M.ª del Rosario (2007). *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo XIX*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Amador de los Ríos, José (1861-1865). *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.

Andrés, Juan (1782-1799). *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*. Parma: Stamperia Reale.

Aradra, Rosa María (1997). *De la retórica a la teoría de la literatura.* Murcia: Universidad de Murcia.

Aradra, Rosa María (2009). «Los procesos de formación del canon: reflexiones metodológicas sobre el canon español de los siglos XVIII y XIX», *Signa*, 18, 21-44.

Aradra, Rosa María (2018). «El sujeto de la teoría. Los discursos canonizadores en la época de la ilustración», *Studi Ispanici*, 43, 289-307.

Aradra, Rosa María (2021a). «Las biografías de autor en la construcción de la historia literaria», en *Studi Ispanici*, 46, 297-317.

Aradra, Rosa María (2021b). «Las polémicas literarias en el siglo XVIII: ¿un género historiográfico?», *Dieciocho: Hispanic enlightment*, 44, 8, 27-60.

Aradra, Rosa María (2023). «La poética y la retórica en las primeras historias literarias españolas (Aproximaciones a un mapa disciplinar», en *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, editado por Mercedes Comellas, 43-74. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Aradra, Rosa María y Cesc Esteve i Mestre (2017). «Lecturas al margen: canon e interpretación en la Edad Moderna», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 4, 455-475.

Arroyo Serrano, Santiago (2018). «Alain Guy: un proyecto de hispanismo filosófico. En el centenario de su nacimiento», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 23, 155-160.

Assirelli, Alessandro (1992). *Un secolo di Manuali Hoepli (1875-1971)*. Milán: Hoepli.

Aubrun, Charles Vincent (1946). «Le doyen Georges Cirot», *Bulletin Hispanique*, 48, 4, 289-293.

Aubrun, Charles Vincent (1951). *Le chansonnier espagnol d'Herberay (XVe siècle)*. Burdeos: Feret.

Aubrun, Charles Vincent (1964). «Hispaniste, hispanisant, hispanisme, etc.», *Les langues néo-latines*, 170-171, 3-11.

Aubrun, Charles Vincent (1965). *Histoire du théâtre espagnol*. París: Presses Universitaires de France.

Aubrun, Charles Vincent (1969) «La miseria en España en los siglos XVI y XVII y la novela picaresca», en *Literatura y sociedad. Problemas de metodología en sociología de la literatura*, coordinado por Arthur Doucy, 143-159. Barcelona: Martínez Roca.

Aubrun, Charles Vincent (1977). *La littérature espagnole*. París: Presses Universitaires de France.

Aubrun, Charles Vincent (1991). *Mémoires*. Marburgo: Hitzeroth.

Aubrun, Charles Vincent y Robert Larrieu (1965). *Lo hispánico*. París: Delagrave.

Auerbach, Erich (1993). *Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Aullón de Haro, Pedro (1992). *Teoría del ensayo*. Madrid: Verbum.

Aullón de Haro, Pedro (2005). «El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros», en *El ensayo como género literario*, editado por Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, 13-24. Murcia: Universidad de Murcia.

Aurell, Jaume (2004). «Los efectos del giro lingüístico en la historiografía reciente», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 20, 1, 235-264.

Aurell, Jaume (2006). «Hayden White y la naturaleza narrativa de la historia», *Anuario filosófico*, 39, 87, 625-648.

Aurell, Jaume (2017). *La escritura de la memoria: de los positivismos a los postmodernismos*. Valencia: Prensas Universitarias de Valencia.

Aurell, Jaume (2018). «Writing beyond Time: the Durability of Historical Texts», *History and Theory*, 56, 50-70.

Aurell, Jaume (2024). *What Is a Classic in History? The Making of a Historical Canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Aymes, Jean-René (1998). «La aportación del hispanismo francés (1975-1998) al conocimiento de la España del siglo XIX (1808-1868)», *Ayer*, 31, 19-41.

Baasner, Frank (1995). *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfängen bis 1868*. Frankfurt: Vittorio Klostermann.

Baasner, Frank (2001). «El Hispanismo actual en los países de habla alemana», *Arbor*, 664, 551-562.

Bacci, Luigi (1912). *Antes de leer el Quijote*. Milán: Società editrice Dante Alighieri.

Bacci, Luigi (1923). *Letteratura spagnuola*. Milán: Vallardi.

Baker, Edward (1992). «En torno a la prehistoria de la historiografía literaria en España», en *Historie de la littérature espagnole contemporaine*, editado por S. Salaün y C. Serrano, 61-70. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Bal, Mieke (1993). «First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology», *New Literary History*, 24, 2, 293-320.

Ballesteros Ortiz, Antonia María y Gema Gómez Rubio (2022). «La literatura infantil y juvenil de autor en los libros de texto de Educación Primaria», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 31, 181-206.

Baños Saldaña, José Ángel (2020). «Repensar el canon: la lírica de la Generación del 27», *Lectura y signo: revista de literatura*, 15, 7-24.

Bardon, Maurice (1937). «Romain Thomas, François Denjean. *España*», *Bulletin Hispanique*, 39, 3, 284.

Baret, Eugène (1857). *Espagne et Provence: études sur la littérature du midi de l'Europe, accompagnées d'extraits et de pièces rares ou inédites pour faire suite aux travaux de Raynouard et de Fauriel*. París: Auguste Durand.

Baret, Eugène (1858). *Le Poéme du Cid dans ses analogies avec la chanson de Roland*. París: Desrosiers.

Baret, Eugène (1863). *Histoire de la littérature espagnole*. París: Dezobry.

Baret, Eugène (1875). *Observations sur l'Histoire de la littérature espagnole de M. Amador de los Ríos*. París: Pedone-Lauriel.

Barile, Laura (1986). «Un fenomeno di editoria popolare: le Edizione Sonzogno», en *L'Editoria italiana tra Ottocento e Novecento*, editado por Gianfranco Tortorelli, 95-105. Bolonia: Edizioni Analisi.

Barile, Laura (2018). «Le parole illustrate: Edoardo Sonzogno editore del popolo», en *Atti e memorie dell'Accademia toscana di scienze e lettere La Colombaria*, vol. LXXXII, N. S. LXVIII, 515-528. Florencia: Leo S. Olschki.

Barthes, Roland (1960). «Histoire et littérature: à propos de Racine», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 15, 3, 524-537.

Baruzi, Jean (1924). *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. París: Félix Alcan.

Bataillon, Claude (2009). *Marcel Bataillon. Hispanisme et engagement. Lettres, carnets, textes retrouvés (1914-1967)*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail.

Bataillon, Marcel (1937). *Erasme et l'Espagne*. París: Droz.

Battaglia, Salvatore (1954). «Per il testo di Fernando de Herrera», *Filologia Romanza*, 1, 51-88.

Bellini, Giuseppe (2007). «Hispanismo e hispanoamericanismo en Italia», *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 2, 95-104.

Beltrán, Luis (2004a). «Límites del nuevo historicismo», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso, 4 vol., 325-324 (vol. 1). Newark: Juan de la Cuesta.

Beltrán, Luis (2004b). «Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria», en *Historia literaria / Historia de la literatura*, editado por Leonardo Romero Tobar, 13-30. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Beltrán, Luis (2005). «New Historicism and Hispanism». En *Spain beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*, editado por Luis Fernández Cifuentes y Brad Epps, 270-281. Lewisburg: Bucknell University Press.

Beltrán, Luis (2007). *¿Qué es la historia literaria?* Madrid: Marenostrum.

Beltrán, Luis (2023). «El desafío de la posteoría», *Letras libres*, 260, 39-41.

Benjamin, Walter (2004). «Historia literaria y ciencia de la literatura», *Contrahistorias: la otra mirada de Clío*, 3, 21-26.

Berneiser, Tobias (2018). *Die Cervantes-Adaptationen des Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) : eine Studie zum französisch-spanischen Literaturtransfer im späten 18. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.

Bertaux, Annette (1932). «L'ode de Herrera *La soledad*», *Bulletin hispanique*, 34, 3, 235-250.

Bertini, Giovanni Maria (1941). *Contributo a un repertorio bibliografico italiano di letteratura spagnola*. Florencia: Le Mounier.

Beser, Sergio (1968). *Leopoldo Alas, crítico literario*. Madrid: Gredos.

Beyrie, Jacques y Robert Jammes (1994). *Histoire de la littérature espagnole*. París: PUF.

Bijuesca Basterrechea, K. J. (2022). «Últimas propuestas en historiografía literaria vasca: la historia posnacional», en *Ensayos de historiografía literaria*, editado por J. M. Pozuelo Yvancos, P. Ballart, M. X. Lama López, L. Otaegi Imaz, 507-543. Barcelona: Gredos.

Blaquière, Edward (1823). *Examen historique de la révolution espagnole, suivi d'observations dur l'esprit public, la religión, les moeurs et la littérature de l'Espagne*, 2 vol. París: Chez Rosa.

Blarzino, Andrea (2016). *El hispanismo italiano y la poesía española del primer tercio del siglo XX*. Tesis doctoral dirigida por M. A. García García. Disponible en línea: https://digibug.ugr.es/handle/10481/42418.

Blarzino, Andrea (2023). *Años ardientes y míticos. El hispanismo italiano y los poetas de la Edad de Plata*. Roma: Sapienza Università Editrice.

Blasi, Ferruccio (1929). *Dal classicismo al secentismo in Ispagna (Garcilaso-Herrera-Góngora)*. L'Aquila: Vecchioni.

Blecua, José Manuel (1948). *Fernando de Herrera. Rimas inéditas*. Madrid: CSIC.

Bloch, Marc (2022). *Apología de la historia o el oficio de historiador*. Madrid: Catarata.

Bloom, Harold (2013). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Boari, Efraim (1909). *La fotografia per tutti*. Milán: Società Editrice Sonzogno.

Boari, Efraim (1911). *Il trecento*. Milán: Società Editrice Sonzogno.

Boari, Efraim (1913). *Letteratura spagnola*. Milán: Società Editrice Sonzogno.

Bonifácio, Vitor (2019). «Um modelo para a *Bibliotheca do povo e das escolas*: a *Biblioteca del Popolo*», en *Do manuscrito ao livro impresso*, coordinado por António Manuel Lopes Andrade y Maria Cristina Carrington, 313-339. Aveiro / Coimbra: Universidade de Aveiro / Imprenta da Universidades de Coimbra.

Boselli, Carlo y Cesco Vian (1941). *Sotira della letteratura spagnola*. Milán: Edizioni le Lingue Estere.

Boselli, Carlo y Cesco Vian (1943). *Storia della letteratura spagnola*. Milán: Edizioni le Lingue Estere.

Botrel, Jean-François (1992). «Pour une histoire historique de la littérature espagnole», en *Historie de la littérature espagnole contemporaine*, editado por S. Salaün y C. Serrano, 35-57. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Botrel, Jean-François (1998). «Las miradas del hispanismo francés sobre la España contemporánea desde 1868», *Ayer*, 31, 59-82.

Botrel, Jean-François (2003). «Las asociaciones de hispanistas en Europa», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*¸ 33-34, 79-91.

Botrel, Jean-François (2004). «La Asociación Internacional de Hispanistas (1986-2003)», en *Memoria de la Asociación Internacional de Hispanistas (1960-2003)*, 21-38. Soria: Asociación Internacional de Hispanistas / Fundación Duques de Soria.

Botrel, Jean-François (2014). «Ser hispanista», en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 95-114. Madrid: Instituto Cervantes.

Botrel, Jean-François (2019). «La Europa de los hispanistas», *Cuadernos AISPI*, 13, 145-172.

Botrel, Jean-François (2023). «De l'hispanisme parisien», en *À l'origine des études aréales. Langues et cultures étrangères en Sorbonne*, coordinado por David Marcilhacy y Miguel Rodríguez, 117-136. París: SUP.

Botrel, Jean-François y Jacques Maurice (2000). «De la historia social a la historia cultural», *Historia contemporánea*, 20, 31-52.

Botrel, Jean-François y Maria Vittoria Calvi (2020). «¿Crisis del hispanismo? Visiones contra-canónicas y discursos críticos», *Versants*, 67, 3, 83-96.

Botti, Alfonso (1998). «El franquismo en la historiografía italiana y la mirada del otro sobre los relatos de otras miradas», *Ayer*, 31, 127-148.

Botti, Alfonso (2000). «Apología del mirar desde lejos con algunas divagaciones alrededor del hispanismo», en *Historia contemporánea*, 20, 149-159.

Bougeault, Alfred (1854). *Précis historique et chronologique de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours*. París: Ch. Delagrave.

Bougeault, Alfred (1876). *Histoires des littératures étrangères*, 3 vol. París: E. Plon.

Bourciez, Édouard (1891). «Les sonnets de Fernando de Herrera», *Annales de la Faculté des Lettres de Bordeaux*, 2-3, 200-227.

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del Arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Boussagol, Gabriel (1942). *Anthologie de la Littérature Espagnole*. París: Delagrave.

Bouterwek, Friedrich (1801-1819). *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts*, 12 vol. Gotinga: Johann Friedrich Röwer.

Bouterwek, Friedrich (1812). *Histoire de la littérature espagnole*, 2 vol. París: chez Renard, Pauline, frères Michaud.

Bouterwek, Friedrich (1829). *Historia de la literatura española*, traducida por José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo. Madrid: Eusebio Aguado.

Bouterwek, Friedrich (2002). *Historia de la Literatura Española. Desde el siglo XIII hasta principios del XVI*, editada por Carmen Valcárcel Rivera y Santiago Navarro Pastor. Madrid: Verbum.

Brancaforte, Benito (1972). *Benedetto Croce y su crítica de la literatura española*. Madrid, Taurus.

Bravo Gonzalo, José María (1977). «Hacia la renovación de la historiografía literaria», en *ES: Revista de filología inglesa*, 7, 273-296.

Bricaire de la Dixmerie, Nicolas (1810). *Lettres sur l'Espagne*, 2 vol. París: Librairie Économique.

Buell, Lawrence (1993). «Literary History as a Hybrid Genre», en *New Historical Literary Study: Essays on Reproducing Texts, Representing History*, editado por Jeffrey N. Cox y Larry J. Reynolds, 216-229. New Haven: Princeton University Press.

Buisine-Soubeyroux, Marie-Hélène (1997). «École et progrès dans l'Espagne libérale (1833-1900)», *Cahiers du GRIAS*, 5, 69-86.

Burke, Peter (1996). *La revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales 1929-1989*. Barcelona: Gedisa.

Buron, Léon Louis (1867). *Histoire abrégée des principales littératures de l'Europe ancienne et moderne*. Toulouse: A. Chauvin.

Cabo, Fernando (2004). «El giro espacial de la historiografía literaria», en *Bases metodolóxicas para unha historia comparada das literaturas na península Ibérica*, coordinado por Anxo Tarrío Varela y Anxo Abuín González, 21-43. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.

Cabo, Fernando (2007). «Los lugares del hispanismo», *HIOL: Hispanic Issues On Line*, 2, 81-88.

Cabo, Fernando (2010). «The European horizon of Peninsular literary historiographical discourses», en *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, coordinado por Fernando Cabo, Anxo Abuín y César Domínguez, 1-52. Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins.

Cabo, Fernando (2012). *El lugar de la literatura española*, en *Historia de la literatura española*, dirigida por José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.

Cabo, Fernando (2021). «De espacio, literatura y mundo», *Theory Now*, 4, 1, 22-41.

Cabo, Fernando, Anxo Abuín y César Domínguez (coord.) (2010). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*. Vol. I. Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins.

Calvi, Maria Vittoria (2015). «Investigación e hispanismo italiano», *HispanismeS*, 6. DOI: https://doi.org/10.4000/hispanismes.7254.

Camp, Jean (1955). *La letteratura spagnuola: dalle origini ai nostri giorni*. Milán: Garzanti.

Camp, Jean (1958). *La littérature espagnole*. París: Presses Universitaires de France.

Camp, Jean (1965). *La literatura española: desde sus orígenes hasta nuestros días*. México: Diana.

Canavaggio, Jean (dir.) (1993-1994). *Histoire de la littérature espagnole*, 6 vol. París: Fayard.

Canavaggio, Jean (2004). «Una historia francesa de la literatura española», *Bulletin Hispanique*, 106, 1, 415-430.

Canavaggio, Jean (2019). «En souvenir de Charles Vincent Aubrun», *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 15, 99-104.

Canini, Marco Antonio (1886). *Della lingua spagnuola e della poesia dal secolo XII al XVI inclusivamente: prolusione al corso di spagnuolo alla Scuola Superiore di Commercio*. Venezia. Libreria di Giovanni Debon.

Cañas Murillo, Jesús y José Roso Díaz (coord.) (2019). *En los inicios de la historiografía literaria española: miradas sobre la Edad Media y el Siglo de Oro*. San Millán de la Cogolla: Cilengua.

Cappelletti, Licurgo (1882). *Letteratura spagnuola*. Milán: Hoepli.

Caro Valverde, María Teresa (2014). «La educación literaria de los clásicos y su proyección interdisciplinaria para el aprendizaje basado en competencias», *Educatio siglo XXI*, 32, 3, 31-50.

Casella, Mario (1936). «Spagna, letteratura», en *Enciclopedia italiana*, vol. XXXII, 257-272. Milán: Istituto Giovanni Treccani.

Cassani, Alessia (1998). «Intervista a Cesco Vian. Con bibliografia», *Spagna contemporanea*, 14, 79-104.

Cassou, Jean (1929). *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*. París: KRA.

Castells Oliván, Irene (1998). «El hispanismo francés desde la historiografía española: ¿Francia, revolución; España, reacción?», *Ayer*, 31, 43-57.

Certeau, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Cervantes, Miguel de (1853). *La bohémienne de Madrid*, traducido por Louis Viardot. París: L'Hachette et Cie.

Cervantes, Miguel de (1863). *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traducido por Louis Viardot. París: L'Hachette et Cie.

Cervantes, Miguel de (1949). *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, traducido por Louis Viardot y anotado por Robert Larrieu. París: Bordas.

Charques Gámez, Rocío (2016). «Emilia Pardo Bazán en la prensa francesa. Revue politique et littéraire. Revue Bleue», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 11, 73-85.

Chasles, Philarète (1847). *Études sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie*. París: Amyot.

Checa Beltrán, José (2012). «Lecturas sobre la cultura española en el siglo XVIII francés», *Lecturas del legado español en la Europa ilustrada*, editado por José Checa Beltrán, 105-138. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

Chevalier, Maxime (1988). «Bulletin Hispanique», *Romanische Forschungen*, 100, 1/3, 28-30.

Chiappini, Gaetano (1985). *Fernando de Herrera y la escuela sevillana*. Madrid: Taurus.

Cian, Vittorio (1896). *Italia e Spagna nel secolo XVIII*. Turín: S. Lattes & C.

Cirot, Georges (1924). «Ernest Mérimée», *Bulletin Hispanique*, 26, 1, 95.

Cirot, Georges y Michel Darbord (1956). *Littérature espagnole européenne*. París: Armand Colin.

Clarke, Anthony H. (2015). «Menéndez Pelayo desde una perspectiva europea», en *Menéndez Pelayo. Cien años después*, 293-302. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Clerici, Luca (2018). *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuevo secolo*. Roma-Bari: Laterza.

Cohen, Ralph (2005). «Teoría de los géneros, historia literaria y cambio histórico», en *Teorías de la historia literaria*, coordinado por José Antonio Escrig y Luis Beltrán, 221-252. Madrid: Arco/Libros.

Comellas, José Luis (1983). *Historia general de España y América. La España Liberal y Romántica (1833-1868)*. Madrid: Rialp.

Comellas, Mercedes (2016). «La historia literaria española según John Bowring: "Observations on the state of religion and literature in Spain" (1819), "Poetical Literature of Spain" (1821-1822) y "Ancient Poetry and Romances of Spain" (1824)», en *La historia en la literatura española del siglo XIX*, editado por José Manuel González Herrán, Marisa Sotelo Vázquez, Marta Cristina Carbonell, Hazel Gold, Folores Thion Soriano-Mollán, Blanca Ripoll Sintes y Jessica Cáliz Montes, 411-432. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Comellas, Mercedes (2020). «La romantización del Parnaso español. Fernando de Herrera, poeta oriental y cristiano», *Creneida: Anuario de Literaturas Hispánicas*, 8, 221-253.

Comellas, Mercedes (2021a). «La 'Escuela propiamente española'. La polémica sobre el lenguaje poético y la idea de nación», *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 44, 8, 247-280.

Comellas, Mercedes (2021b). «Vida, verdad y poesía: la sinceridad de Herrera y la revisión romántica de su biografía», *Studi Ispanici*, 46, 319-354.

Comellas, Mercedes (2021c). «Fernando de Herrera, un modelo clásico para tiempos románticos», en *De Herrera: estudios reunidos en el centenario de versos, 1619*,

coordinado por Juan Montero Delgado y Pedro Ruiz Pérez, 287-363. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Comellas, Mercedes (coord.) (2023a). *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Comellas, Mercedes (2023b). «La historia literaria en movimiento: direcciones y contornos del discurso historiográfico entre la Ilustración y el Romanticismo», en *Literatura para construir la nación: Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, coordinado por Mercedes Comellas, 9-29. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Conti, Giovambattista (1819). *Scelta di poesie castigliane del secolo XVI*. Padua: Tipogr. Del Seminario.

Contreras Jiménez, Manuel (2018). «Las *Letters* de John Talbot Dillon (1781) y el *Essai sur la littérature espagnole* (1810) en los inicios de la historiografía literaria española», en *Esferas literarias*, 1, 155-187. DOI: https://doi.org/10.21071/elrl.vi1.11455.

Contreras Jiménez, Manuel (2023). «Historia literaria y relatos de viaje a España: Notas para su consideración como género historiográfico entre la Ilustración y el Romanticismo», en *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, editado por Mercedes Comellas, 163-199. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Cornejo, Rosalía y Alberto Villamandos (2011). *Un hispanismo para el siglo XXI*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Coster, Adolphe (1908). *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*. París: Honoré Champion.

Coster, Adolphe (2013). *Fernando de Herrera (El Divino), 1534-1597*. París: Eurédit.

Crespo MacLennan, Julio (2014). «El hispanismo británico», en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 167-182. Madrid: Instituto Cervantes.

Croce, Benedetto (1923). *Poesia e non poesia*. Bari: Laterza.

Croce, Benedetto (1966). *Letture di poeti*. Bari: Laterza.

Croce, Benedetto (1967). *Storia dell'età barocca in Italia*. Bari: Laterza.

Croce, Benedetto (1969). *Nuovi saggi di estetica*. Bari: Laterza,

Crouzet, Paul (1952). «Préface» en *Histoire Illustrée de la Littérature Espagnole. Précis Méthodique*, de Robert Larrieu y Romain Thomas, I-IV. París: Didier.

Crovetto, Pier Luigi (1995). *Storia della letteratura spagnola*. Roma, Newton Compton.

Damas-Hinard, Jean Joseph Stanislas Albert (1848). *Le poéme du Cid.* París: Imprimerie Impériale.

Decoster, Cyrus C. (1964). «Juan Valera et Ernest Mérimée: leur correspondance inédite», *Bulletin Hispanique*, 66, 1/2, 91-105.

Delpy, Gaspard y Serge Denis (1950). *Anthologie de la littérature espagnole*. París: Hachette.

Demogeot, Jacques (1852). *Histoire de la littérature française depuis ses origines jusqu'en 1830*. París: Hachette.

Demogeot, Jacques (1880a). *Histoire des littératures étrangères. Littératures méridionales*. París: Hachette et Cie.

Demogeot, Jacques (1880b). *Histoire des littératures étrangères. Littératures septentrionales*. París: Hachette et Cie.

Descola, Jean (1952). *Quintessence de saint Jean de la Croix*. París: La Colombe.

Descola, Jean (1959). *Histoire de l'Espagne*. París: Fayard.

Descola, Jean (1966). *Histoire littéraire de l'Espagne*. París: Fayard.

Di Stefano, Giuseppe (1993). «L'ispanismo a Pisa», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 125-128. Roma: Instituto Cervantes.

Díaz de Escovar, Narciso y Francisco de Paula Lasso de la Vega (1924). *Historia del teatro español*, 2 vol. Barcelona: Montaner y Simón.

Díaz Lage, Santiago (2017). «Tres críticos franceses de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 12, 131-166.

Dillon, John Talbot (1781). *Letters from an English traveller in Spain, in 1778, on the origin and progress of poetry in that kingdom*. Londres: Baldwin.

Dolfi, Laura (1998). *Storia dell'A.ISP.I. (Associazione Ispanisti Italiani) 1973-1997*. Roma: Bulzoni.

Dolfi, Laura (2021). *Dámaso Alonso - Oreste Macrí. Vivir con la poesía. Epistolario inédito (1951-1984).* Madrid: BILRAE.

Domínguez Méndez, Rubén (2013). «Luigi Bacci, un actor de las relaciones culturales entre Italia y España a principios del siglo XX», *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 13, 65-77.

Domínguez, César (2004). «Periodología, cambio literario e historia comparada: apuntes metodológicos», *en Bases metodolóxicas para unha historia comparada das*

literaturas na península Ibérica, coordinado por Anxo Tarrío y Ángel Abuín, 121-152. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Domínguez, César, Anxo Abuín y Ellen Sapega (coord.) (2016). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, Vol. II. Ámsterdam / Filadelfia: John Benjamins

Dosse, François (2007). *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.

Dović, Marijan y Jón Karl Helgason (2017). *National Poets, Cultural Saints. Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*. Leiden: Brill.

Eagleton, Terry (2007). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Eco, Umberto (2022). *Sulla letteratura*. Milán: La nave di Teseo.

Eichenmabum, Boris (1978). «La teoría del "método formal"», en *Teoría de los formalistas rusos*, editada por Tzvetan Todorov, 21-55. Madrid: Siglo Veintiuno.

Emmanuele, Elena (1931). *Resumen histórico de la civilización española*. Florencia: Sansoni.

Errante, Vincenzo y Emilio Mariano (1961). *Orfeo. Il tesoro della lirica universale*. Florencia: Sansoni.

Escarpit, Robert (1970). «La définition du terme Littérature», en *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, coordinado por Robert Escarpit, 259-272. París: Flammarion.

Escarpit, Robert, Félix Bergès y Gracie Larrieu (1959). *Guide Hispanique*. París: Hachette.

Escrig, José Antonio (2005). «Escenarios del debate sobre la historia literaria», en *Teorías de la historia literaria*, coordinado por José Antonio Escrig y Luis Beltrán, 23-46. Madrid: Arco/Libros.

Escrig, José Antonio y Luis Beltrán (coord.) (2005). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco/Libros.

Estelmann, Frank (2017). «'Mainfahrt mit Don Quijote': Die Entwicklung der romanistischen Literaturwissenschaft (1905-1947) in Frankfurt am Main im Licht ihrer Cervantes-Lektüren», en *Literaturwissenschaften in Frankfurt am Main 1914–1945*, coordinado por Frank Estelmann y Bend Zegowitz, 123-154. Gotinga: Wallstein.

Estelmann, Frank y Bernd Zegowitz (coord.) (2017). *Literaturwissenschaften in Frankfurt am Main 1914–1945*. Gotinga: Wallstein.

Etchegoyen, Gaston (1923). *L'amour divin. Essai sur les sources de Sainte Thérèse*. Burdeos: Feret & fils.

Farinelli, Arturo (1892). *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Litteratur der beiden Länder*. Berlín: A. Haack.

Farinelli, Arturo (1929). *Italia e Spagna*. Turín: Fratelli Bocca.

Febvre, Lucien (1941). «Littérature et vie sociale : un renoncement ?», *Annales d'histoire sociale*, 3-4, 113-117.

Feller, Jules (1975). «Que sais-je?: une collection qui a réponse à tout», *Communication & Langages*, 28, 71-75.

Figuereido, Fidelino de (1933). *Las dos Españas*. Lisboa: IEI Eco de Santiago.

Finardi, Gabriele (1941). *Storia della letteratura*. Cisano Bergamasco: Pozzoni.

Fine, Ruth (2001). «Hispanismo que viene: Israel y Marruecos», *Arbor*, 664, 481-492.

Fitzmaurice-Kelly, James (1898). *A history of Spanish Literature*. Londres: William Heinemann.

Foucault, Michel (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno.

Fouché-Delbosc, Raymond (1920). *Manuel de l'hispanisant*. Nueva York: G. P. Putnam's sons.

Frow, John. (1986). *Marxism and Literary History*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Frye, Northrop (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.

Furness, Edna Lue (1949). «A tentative chronology of Spanish literary History (1780-1941)», *The Modern Language Journal*, 33, 1, 23-26.

Gadamer, Hans-Georg (1999). *Verdad y método, I*. Salamanca: Sígueme.

Gallo, Ugo (1952). *Storia della letteratura spagnola*. Milán: Academia.

Gallo, Ugo (1954). *Storia della letteratura ispano-americana*. Milán: Nuova Accademia.

Gallo, Ugo (1958). *Storia della letteratura spagnola*, 2 vol. Milán: Nuova Accademia.

Gallo, Ugo y Antonio Gasparetti (1959-1960). *Le più belle pagine della letteratura spagnola*, 2 vol. Milán: Nuova Accademia.

Gallo, Ugo y Giuseppe Bellini (1958). *Storia della letteratura spagnola*, 2 vol. Milán: Nuova Accademia.

Gambarte, Mateo (1996). *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis.

García Cárcel, Ricardo y Eliseo Serrano Martín (2009). *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española en el siglo XX*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».

García Pinacho, María del Pilar (2016). «El tiempo de Galdós. Benito Pérez Galdós en los diarios parisinos: "Le Temps"», *Moenia: Revista lucense de lingüistica & literatura*, 22, 63-99.

García, Miguel Ángel (2014). «Las múltiples duraciones y la docencia de la historia de la literatura española: una reflexión metodológica», *Tonos digital*, 27.

García-Rodríguez, María José (2022). «Desafíos de la mirada historiográfica sobre la Guerra Civil», en *Ensayos de historiografía literaria*, editado por J. M. Pozuelo Yvancos, P. Ballart, M. X. Lama López, L. Otaegi Imaz, 95-120. Barcelona: Gredos.

Gargano, Antonio (1996). «Arturo Farinelli e le origini dell'ispanismo italiano», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 55-69. Roma: Instituto Cervantes.

Gargano, Antonio (2014). «Arturo Farinelli y los orígenes del hispanismo italiano», *Zibaldone. Estudios italianos*, 2, 1, 8-16.

Garrido Palazón, Manuel (1992). *La filosofía de las Bellas Artes y la historia literaria en España (1777-1844)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses.

Gély, Jéan-Joseph (1865). *Cours gradué de langue et de littérature espagnole*. París: Hennuyer et fils.

Gheraldi, Flavia (2015). «"Dar a la Italia un Parnaso español". Las *Poesie di ventidue autori spagnoli del Cinquecento* de Gianfranco Masdeu (1786) y su proyección en la cultura italiana del XIX», en *Entre sombras y luces: la recepción de la poesía del siglo de oro de 1700 a 1850*, coordinado por Begoña López Bueno, 277-300. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

Gies, D. T. (2004). «El reto imposible de la historia literaria: el caso Cambridge», en *Historia literaria / Historia de la literatura*, editado por Leonardo Romero Tobar, 273-284. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

Gies, David T. (2020). «Ser hispanista. ¿Por qué?», *Versants*, 67, 3, 37-46.

Gil de Zárate, Antonio (1844). *Manual de literatura*, 4 vols. Madrid: Ignacio Boix.

Goberna Falque, Juan Ramón (2004). «La Spagna vera: caminos y lugares comunes del hispanismo italiano (1872-1923)», en *Caminería hispánica: actas del VI*

Congreso Internacional. Italia-España, coordinado por Manuel Criado de Val, 625-644. Madrid: Ministerio de Fomento.

Gómez Soler, Patricia (2013). *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889-1921)*. Tesis doctoral dirigida por Francisco Chico Rico y Luciano Formisano. Disponible en línea: https://observatorio-cientifico.ua.es/documentos/5ef67e8229995218d31a4a69

Gómez, Jesús (2023). «La identidad múltiple del hispanismo literario», en *Philobiblion: Diez años de amor por los libros*, coordinado por Juan Arroyo Martín, Iris Irimia Núñez, Alberto Ferrera Lagoa, 329-349. Madrid: Philobiblion. Asociación de Jóvenes Hispanistas, Universidad Autónoma de Madrid.

González Blanco, Andrés (1909). *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*. Madrid: Sáenz de Jubera.

González Ramírez, David (2007). «Un enigma descifrado en la historiografía literaria española: vicisitudes y peripecias de la *Historia de la literatura española (1937-1939)* de Ángel Valbuena Prat», *Analecta Malacitana*, 20, 125-147.

González Ramírez, David (2008). *La historiografía literaria y la represión franquista. Ángel Valbuena Prat en la encrucijada*. Málaga: Universidad de Málaga.

González Ramírez, David (coord.) (2012). *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo: el magisterio de Ángel Valbuena Prat*. Málaga: Universidad de Málaga.

González Ramírez, David (2014). «La Historia de la Literatura española (1937) de Ángel Valbuena Prat paso a paso (I). Origen y resultado de un proyecto editorial», *Revista de literatura*, 76, 152, 403-423.

González Ramírez, David (2016). «La Historia de la literatura española de A. Valbuena Prat paso a paso (II). La edición encubierta de la posguerra (¿1939?)», *Bulletin of Spanish Studies*, 93, 2, 239-253.

González Reyero, Irene (2012-2013). «Emilia Pardo Bazán en la prensa italiana de principios del siglo XX», *La Tribuna: cadernos de estudios da Casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 9, 341-354.

González-Stephan, Beatriz (2002). *Fundaciones: canon, historia y cultura nacional*. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Goodwin, Jonathan y John Holbo (coords.) (2011). *Reading Graphs, Maps, Trees*. Anderson: Parlor Press.

Grilli, Giuseppe (2022). *Modelli e caratteri dell'Ispanismo Italiano*. Roma: WriteUp.

Guerrero Mills, Martha Beatriz (2021). «La teoría de la recepción en historiografía», *Horizonte Histórico*, 6, 85-100.

Guillén, Claudio (1971). *Literature as System*. New Haven: Princeton University Press.

Guillén, Claudio (1989). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Espasa Calpe.

Guillén, Claudio (2015). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Tusquets.

Guillory, J. (1993). *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: The University of Chicago Press.

Gutiérrez Cuadrado, Juan (2003). «Hispanolimpio. Coloremos el origen de hispanismo e hispanista», *Boletín de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 10, 17-26.

Guy, Henri (1924). «Ernest Mérimée», *Bulletin Hispanique*, 26, 3, 265-272.

Hart, Thomas R. (1954). «George Ticknor's History of Spanish Literature: The New England Background», *PMLA*, 69, 1, 76-88.

Hernández Lorenzo, Laura (2016). «The Poetic Word of Fernando de Herrera: An Approach Through Corpus And Computational Linguistics», en *CILC2016: 8th International Conference on Corpus Linguistics*, editado por Antonio Moreno Ortiz y Chantal Pérez Hernández, 170-180. EasyChair

Hernández Morejón, Antonio (1836). *Bellezas de medicina práctica, descubiertas por D. Antonio Hernández Morejón en el Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel Cervantes Saavedra*. Madrid: Oficina de don Tomás Jordán.

Hernández, Bernart (2008). «La historiografía norteamericana y el hispanismo», Historia, Antropología y Fuentes Orales, 39, 45-72.

Hernández, P. y Albert Le Roy (1876). *Morceaux choisis en prose et en vers des classiques espagnols*. París: Hachette.

Hilario Silva, Pedro (2022). «Enfoque competencial y nuevas didácticas para la educación literaria», *Tarbiya. Revista de Investigación e Innovación Educativa*, 50, 67-86.

Hubbard, Gustave (1876). *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*. París: Charpentier et cie.

Hurtado, Juan y Ángel González Palencia (1921). *Historia de la literatura española*. Madrid: Revista de Arch., Bibl. y Museos.

Hurtado, Juan y Ángel González Palencia (1949). *Historia de la literatura española*, 6ª ed., aumentada y corregida. Madrid: SAETA.

Hutcheon, Linda (2006). «Repensar el modelo nacional», en *Naciones literarias*, editado por Dolores Romero López, 231-305. Barcelona: Anthropos.

Jarry de Mancy, Adrien (1831). *Atlas historique et chronologique des littératures anciennes et modernes*. París: Jules Renouard.

Jauss, Hans Robert (2013). *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos.

Jiménez García, Antonio (2002). «El hispanismo filosófico en la Universidad de Toulouse-Le Mirail», *Anales del Seminario de Historia de la Filosogía*, 19, 229-240.

Johnstone, Robert (1992). «The Impossible Genre: Reading Comprehensive Literary History», *PMLA*, 107, 1, 26-37.

Juretschke, Hans (1948). *La generación del 98, su proyección crítica e influencia en el extranjero*. Madrid: CSIC.

Kermode, Frank (1998). «El control institucional de la interpretación», en *El canon literario*, coordinado por Enric Sullà, 91-112. Madrid: Arco/Libros.

Kinney, Arthur F. (1995). «Is Literary History Still Possible?», *The Ben Jonson Journal*, 2, 199-222.

Koselleck, Reinhart (2012). *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Madrid: Trotta.

Kuukanen, Jouni-Matti (2019). *Filosofía posnarrativista de la historiografía*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Lagarde, Christian (2014). «Un renovado hispanismo francés», en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 131-150. Madrid: Instituto Cervantes.

Lagarde, Christian (2015). «La Red Europea de Asociaciones de Hispanistas (REAH): toda una exigencia», *HispanismeS*, 6. DOI: https://doi.org/10.4000/hispanismes.7223.

Lampillas, Francisco Javier (1778-1781). *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, 6 vol. Génova: Felice Repetto in Canneto.

Lanson, Gustave (1965). *Essais de Méthodes, de Critique et d'Histoire Littéraire*. París: Hachette.

Larrieu, Robert (1935). *Tableau de la poésie espagnole au XXe siècle*. París: Revue Moderne des arts et de la vie.

Larrieu, Robert y Romain Thomas (1952). *Histoire illustrée de la littérature espagnole. Précis méthodique*. París: Didier.

Latour, Antoine de (1855). *Études sur l'Espagne: Séville et l'Andalousie*. París: Michel Lévy Frères.

Latour, Antoine de (1863). *L'Espagne religieuse et littéraire*. París: Michel Lévy Frères.

Lavagnino, Nicolás (2013). «Cinco tesis en torno a las arquitexturas del lenguaje histórico. A cuarenta años de *Metahistoria* de Hayden White», *Signos filosógicos*, 30, 119-149.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Lefranc, Émile (1843). *Histoire élémentaire et critique de la littérature. Littératures du midi.* París: Librairie Classique de Perisse Frères.

Legendre, Maurice (1923). *Portraite de l'Espagne*. París: Edit. de la Revue des Jeunes.

Legendre, Maurice (1927). *Les Jurdes: étude de géographie humaine*. Burdeos: Feret & Fils.

Legendre, Maurice (1929). *Sainte Thérèse d'Avila*. Marsella: Publiroc.

Legendre, Maurice (1930). *Littérature espagnole*. París: Bloud & Gay.

Lemartinel, Jean (1972). «Lettres inédites de Juan Valera à Morel-Fatio», *Bulletin hispanique*, 74, 3-4, 453-465.

Lipski, John (2008). «Homeless in Post-Modern Linguistics? (Re/Dis)placing Hispanic Dialectology», *Studies in Hispanic and Lusophone Linguistics,* 1, 1, 211-222. DOI: https://doi.org/10.1515/shll-2008-1012.

Lollis, Cesare de (1924). *Cervantes reazionario*. Roma: Publicazioni dell'Istituto Cristoforo Colombo.

Londero, Renata (2001). «El Hispanismo italiano en los umbrales del siglo XXI (1998-2000): balance y perspectivas», *Arbor*, 664, 575-588.

López de Ayala, Adelardo (1870). *Discursos leídos ante la Academia Española en la recepción pública de don Adelardo López de Ayala el día 25 de Marzo de 1870*. Madrid: Imprenta de José Rodríguez.

López, Rosa María (1996). «Bibliografía sobre Historia de la Literatura Española en su contexto institucional (Índice cronológico)», *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 5, 205-224.

Lottini, Otello (1993). «Tra due Paesi e due culture: l'attività dell'Associazione per i rapporti culturali tra l'Italia e la Spagna (ARCIS)», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 203-210. Roma: Instituto Cervantes.

Loureda, Óscar (coord.) (2017). *La Asociación Alemana de Hispanistas (1977-2017)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamerica/Vervuert.

Lourido, Isaac (2015). *História litéraria e conflito cultural. Bases para umha história sistémica da literatura na Galiza*. Santiago de Compostela: Laiovento.

Lourido, Isaac (2022). «La *Historia da literatura galega contemporánea* de Carvalho Calero en sus coordenadas sistémicas e historiográficas», en *Ensayos de historiografía literaria*, editado por José María Pozuelo Yvancos, Pere Ballart, María Xesús Lama López y Lourdes Otaegi Imaz, 339-374. Barcelona: Gredos.

Lucien, Renée Clémentine y Marie-Angèle Orobon (2019). «Introduction», *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 15, 3-13.

Macherey, Pierre (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. Lyon: ENS Éditions.

MacMillan, Margaret (2014). *Usos y abusos de la historia*. Barcelona: Ariel.

Macrí, Oreste (1960). «La historiografía del Barroco literario español», en *Thesavrvs*, 15, 1-2-3, 1-70.

Macrì, Oreste (1972). *Fernando de Herrera*. Madrid: Gredos.

Macrì, Oreste (1993). «L'ispanismo in Firenze», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 135-140. Roma: Instituto Cervantes.

Maeztu, Ramiro de (2004). *Don Quijote, don Juan y la Celestina: ensayos en simpatía*. Madrid: Visor.

Mainer, José Carlos (1981). «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios sobre Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, coordinado por Santiago Castillo, vol. 2, 439-479. Santander: UIMP.

Mainer, José Carlos (1992). «Historia e Historia Literaria», en *Historie de la littérature espagnole contemporaine*, editado por S. Salaün y C. Serrano, 25-34. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Mainer, José Carlos (1994). «La invención de la literatura española» en *Literaturas regionales en España*, editado por José María Enguita y José Carlos Mainer, 23-45. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Mainer, José Carlos (1998). «Reconstruir la España contemporánea (entre la literatura y la historia)», *Ayer*, 31, 83-98.

Mainer, José Carlos (2000). *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Mainer, José Carlos (dir.) (2010-2013). *Historia de la literatura española*, 9 vol. Madrid: Crítica.

Mainer, José Carlos (2014). *Historia mínima de la literatura española*. Madrid: Turner.

Mainer, José Carlos (2015). «La historia de la literatura como historia (para una defensa e ilustración del pirronismo literario)», *Ayer*, 97, 37-64.

Maldonado Alemán, Manuel (2006). «La historiografía literaria. Una aproximación sistémica», *Revista de Filología Alemana*, 14, 9-40.

Malmontet (1810). *Essai sur la littérature espagnole*. Paris: Charles Barrois.

Mancini, Guido (1950). *Figure del teatro spagnolo contemporaneo*. Lucca: Edizione Gruppo Culturale R. Serra.

Mancini, Guido (1967). *Storia della letteratura spagnola*. Milán: Feltrinelli.

Manuel, Juan (1854). *Le Comte Lucanor, apologues et fabliaux du XVIe siècle*, traducido por Adolphe de Puibusque. París: Librairie Amyot.

Martín Ezpeleta, Antonio (2004). «La historia literaria en la correspondencia Guillén-Salinas», en *Historia literaria / historia de la literatura*, editado por Leonardo Romero Tobar, 285-302. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Martín Ezpeleta, Antonio (2007). «El planteamiento teórico-metodológico en la *Historia de la Literatura española* de Ángel Valbuena Prat», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 83, 307-334.

Martín Ezpeleta, Antonio (2008a). «El concepto de *nación* en la historiografía literaria española», en *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, coordinado por Leonardo Romero Tobar, 433-465. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Martín Ezpeleta, Antonio (2008b). *Las historias literarias de los escritores de la generación del 27*. Madrid: Arco/Libros.

Martín Ezpeleta, Antonio (2014). «La historia literaria, género proteico. Multidisciplinariedad y didáctica en los manuales de literatura de Ernesto Giménez Caballero», en *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios*, 2 vol., coordinado por Domingo Sánchez-Mesa Martínez, José Manuel Ruiz Martínez y Azucena González Blanco, 1173-1184, vol. 2. Granada: Universidad de Granada.

Martínez Cachero, José María (1956). «Menéndez Pelayo, crítico de la literatura española de su tiempo», *Archivum*, 6, 25-63.

Martínez Ruiz, Francisco Javier (1997). «Fernando de Herrera ante la crítica (1959-1996)», en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera: doce estudios*, coordinado por Begoña López Bueno, 279-296. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla.

Masdeu, Gianfrancesco (1786). *Poesie di ventidue autori spagnuoli del Cinquecento*, 2 vol. Roma: Luigi Perego Salvioni Stampator Vaticano nella Sapienza.

Maury, Juan María (1826-1827). *Espagne poétique*, 2 vol. París: Fain.

Melis, Antonio (1990). «Temas y tendencias del hispanoamericanismo italiano», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 16, 31/32, 329-351.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1890-1908). *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, 10 vol. Madrid: Librería de la Viuda de Hernando.

Meregalli, Franco (1989). «A. Niño Rodríguez, Cultura y diplomacia: los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931», *Rassegna Iberistica*, 35, 49-51.

Meregalli, Franco (1990a). *Historia de la literatura española*, 2 vol. Madrid: Cátedra.

Meregalli, Franco (1990b). *Storia della civiltà letteraria spagnola*. Turín: UTET.

Meregalli, Franco (1996). «L'*Histoire de la littérature contemporaine en Espagne* di Gustave Hubbard», *Rassegna iberistica*, 56, 85-92.

Mérimée, Ernest (1899). «Le *Bulletin hispanique*», *Bulletin hispanique*, 1, 1-6.

Mérimée, Ernest (1900). *Le poème du Cid. Extraits, traduction, introduction et notes*. París: La Renaissance du Livre.

Mérimée, Ernest (1908). *Précis d'histoire de la Littérature Espagnole*. París: Garnier Frères.

Mérimée, Ernest (1930). *A History of Spanish Literature*. Nueva York: Henry Holt and Company.

Mérimée, Ernest (1931). *Compendio de Historia de la Literatura Española*. México: Botas e hijo.

Mignolo, Walter (1993). «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad», en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, coordinado por Edgardo Lander, 52-82. Buenos Aires: CLACSO.

Moisan, Clément (1987). *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* París: PUF.

Mombelli, Davide (2021). *La polémica hispano-italiana*. Madrid: Verbum.

Mombelli, Davide (2022). «Croce, el hispanismo y el mundo hispánico», en *Filosofia italiana, 1902-2022: 120 anni dalla" grande" Estetica di Croce*, coordinado por Iannelli, F. y D'Angelo, P, 121-135. Roma: Aracne Editrice.

Mondol López, Mijail (2017). *Historiografía literaria y Sociedad: Una interpretación socio-discursiva del pensamiento histórico literario centroamericano*. Tesis doctoral. Disponible en línea: https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/index/index/year/2018/docId/40640.

Morel-Fatio, Alfred (1885). *La comedia espagnole du XVIIe siècle*. París: F. Vieweg.

Morel-Fatio, Alfred (1893). *Fernando de Herrera. L'hymne sur Lépante*. París: A. Picard.

Morel-Fatio, Alfred (1908). «Les lectures de Sainte Thérèse», *Bulletin Hispanique*, 10, 1, 17-67.

Moretti, Franco (2001). *Atlas de la novela europea: 1800-1900*. Madrid: Trama Editorial.

Moretti, Franco (2005). *Graphs, Maps, Trees*. Londres, Nueva York: Verso.

Moretti, Franco (2013). *Distant Reading*. Londres, Nueva York: Verso.

Moretti, Franco (coord.) (2018). *Literatura en el laboratorio. Canon, archivo y crítica literaria en la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Morón Arroyo, Ciriaco (1994). «Menéndez Pelayo y el Hispanismo (desde el Epistolario)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 1, 227-262.

Napoli Signorelli, Pietro (1777). *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 3 vol. Nápoles: Stamperia Simoniana.

Niño, Antonio (1988). *Cultura y diplomacia. Los hispanistas franceses y España de 1875 a 1931*. Madrid: CSIC.

Niño, Antonio (2017). *Un siglo de hispanismo en la Sorbona*. París: Éditions Hispaniques.

Niño, Antonio (2020). «La España Contemporánea en el hispanismo francés. Entre la historiografía, la civilización y los Cultural Studies», *Vínculos de Historia*, 9, 123-143.

Nisard, Désiré (1834). *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de de la décadence*, 3 vol. Bruselas: Louis Hauman.

Nisard, Désiré (1875). *Portraits et études d'histoire littéraire*. París: Michel Lévy frères.

Núñez, Gabriel (1996). «La literatura al alcance de los niños», *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 5, 185-204.

Núñez, Gabriel (2004). «Las historias de la literatura y la enseñanza pública», *Revista de literatura*, 66, 131, 77-85.

Núñez, Gabriel (2016). «Modelos de educación literaria en el moderno sistema escolar», *Lenguaje y textos*¸ 43, 23-32.

Núñez, Gabriel y Mar Campos (2005). *Cómo nos enseñaron a leer*. Madrid: AKAL.

Oleza, Joan (2016). «Menéndez Pelayo y Lope de Vega: la lucha por el canon», en *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, editado por Guillermo Serés y Germán Vega García-Luengos, 13-42. Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria.

Orobon, Marie-Angèle (2019). «La civilisation dans les études hispaniques (1900-1969): la construction d'un champ», *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 15, 121-131.

Ortega, Julio (2003). «El hispanismo entre dos orillas», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 33-34, 117-124.

Otaegi Imaz, Lourdes (2022), «Una contribución a la historiografía vasca (XIX-XXI)», en *Ensayos de historiografía literaria*, editado por José María Pozuelo Yvancos, Pere Ballart, María Xesús Lama López y Lourdes Otaegi Imaz, 377-505. Barcelona: Gredos.

Palacio Valdés, Armando (1928). *Marta e Maria*, traducido por Carlo Boselli. Milán: Fratelli Treves.

Palenque, Marta (2007). «Cumbres y abismos: las antologías y el canon», *Ínsula*, 721-722, 3-4.

Parodi, Pedro (1852). *Lecciones selectas de Literatura Española en prosa y verso, recopiladas para uso de las escuelas*. Génova: Imprenta de los Hermanos Ferrando.

Pascual, José Antonio (2015). «Un hispanismo desensimismado», *HispanismeS. Revue de la Société des Hispanistes Français*, 6. DOI : https://doi.org/10.4000/hispanismes.7224.

Payne, Stanley G. (2020). «El hispanismo y la hispanofilia: una perspectiva histórica», *Vínculos de Historia*, 9, 144-157.

Paz de Castro, Elena de (2018). «La lectura de Galdós en Italia», en *La hora de Galdós*, editado por Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González *et al*., 818-832. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Paz de Castro, Elena de (2023). «Galdós y la crítica italiana de su tiempo. Nuevos apuntes y actualización bibliográfica», en *Coda a un centenario. Galdós, miradas y*

perspectivas, coordinado Victoria Galván González, 714-730. Las Palmas de Gran Canaria: Casa-Museo Pérez Galdós, Cabildo de Gran Canaria.

Pellistrandi, Benoît (2011). «España desde Francia: entre las herencias intelectuales e ideológicas en el hispanismo francés y la necesaria renovación de la mirada», *Historia, antropología y fuentes orales*, 45, 93-108.

Pendergast, Christopher (2005). «Evolución e historia literaria», *New Left Review*, 34, 39-58.

Penedo, Antonio y Gonzalo Pontón (coord.) (1998). *Nuevo historicismo*. Madrid: Arco/Libros.

Pepe Sarno, Inoria (1993). «L'ispanismo nella Facoltà di magisterio di Roma "La Sapienza"», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 141-146. Roma: Instituto Cervantes.

Pepe Sarno, Inoria (2001). *Fernando de Herrera. Cento sonetti*. Gaeta: Bibliotheca.

Pepe Sarno, Inoria y José María Reyes (2021). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*. Madrid: Cátedra.

Pérez Galdós, Benito (1870). «Don Ramón de la Cruz y su época», *Revista de España*, 17, 200-227.

Pérez Isasi, Santiago (2006). «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*, coordinado por Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego, 2 vol., 529-538. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones.

Pérez Isasi, Santiago (2007). «Visiones y metáforas de la nación española en la historiografía literaria romántica», en *En teoría hablamos de literatura*, coordinado por Antonio César Morón y José Manuel Ruiz, 272-279. Granada: Dauro.

Pérez Isasi, Santiago (2009). *Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*. Tesis doctoral dirigida por José María Pozuelo Yvancos y M. E. Artaza Álvarez. Disponible en línea: https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarSeleccion.do.

Pérez Isasi, Santiago (2010a). «El "nacimiento de la nación" en las historias de la literatura española», en Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, coordinado por Montserrat Cots Vicente y

Antonio Monegal Brancós, vol. 1, 297-310. Barcelona: Universitat Popmepu Fabra, Servicio de Publicaciones.

Pérez Isasi, Santiago (2010b). «La historiografía literaria como herramienta de nacionalización en España (1833-1939)», *Oihenart: cuadernos de lengua y literatura*, 25, 267-279.

Pérez Isasi, Santiago (2013a). «The Limits of Spanishness in Nineteenth-century Spanish Literary History», *Bulletin of Hispanic Studies*, 11, 64-79.

Pérez Isasi, Santiago (2013b). «Entre dos tierras y en tierra de nadie: el reflejo del multilingüismo peninsular en la historiografía literaria ibérica», *Revista de filología románica*, 30, 1, 137-148.

Pérez Isasi, Santiago (2014). «Literatura, iberismo(s), nacionalismo(s): Apuntes para una historia del iberismo literario (1868-1936)», *452ºF: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 11, 64-79.

Pérez Isasi, Santiago (2018). «Hacia un mapa digital de las relaciones literarias ibéricas (1870-1930): algunas reflexiones teóricas y metodológicas», *Artnodes: revista de arte, ciencia y tecnología*, 22, 92-100

Pérez Isasi, Santiago (2019). «Building nations through words: Iberian identities in nineteenth-century literary historiography», en *The Routledge Companion to Iberian Studies*, editado por Javier Munoz-Basols, Manuel Delgado Morales y Laura Lonsdale, 333-343. Londres: Routledge.

Pérez Isasi, Santiago (2021). «Luces y sombras en los estudios ibéricos: un estado de la cuestión diez años después», *Revista de Estudos Literários*, 11, 19-46.

Pérez Isasi, Santiago (2023). «Apuntes para una historiografía literaria peninsular: de la matriz nacional al ovillo ibérico», en *Literatura para construir la nación: Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, coordinado por Mercedes Comellas, 75-97. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Pérez Isasi, Santiago (2024). *La forja del canon. Identidad nacional e historia de la literatura española (1800-1939)*. Murcia: Servicio de Publicaciones.

Pérez Isasi, Santiago y Ângela Fernandes (eds.) (2013). *Looking at Iberia. A Comparative European Perspective*. Oxford: Peter Lang.

Pérez Isasi, Santiago y Catarina Sequeira Rodrigues (2019). «Cartografias do espaço cultural ibérico: uma proposta de desenvolvimento digital», en *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*, editado por Cristina Martínez Tejero y Santiago Pérez Isasi, 223-241. Venecia: Edizioni Ca'Foscari.

Pérez Isasi, Santiago y Esther Gimeno Ugalde (2019). «The IStReS database: Reflections on the configuration of the field of Iberian Studies», *Revista de Humanidades Digitales*, 3, 46-63.

Pérez, Joseph (2011). «Evolución del hispanismo y de un hispanista», en *Memoria de hispanismo*, coordinado por Joaquín Álvarez Barrientos, 157-166. Madrid: Siglo XXI.

Periñán, Blanca (1993). «I maestri: Guido Mancini», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 97-101. Roma: Instituto Cervantes.

Perkins, David (1992). *Is Literary History Possible?* Baltimore: Josh Hopkins University.

Pierce, Frank (2004). «Asociación Internacional de Hispanistas: fundación e historia» en *Memoria de la Asociación Internacional de Hispanistas (1960-2003)*, 8-19. Soria: Asociación Internacional de Hispanistas / Fundación Duques de Soria.

Piferrer, Francisco (1845). *Tableau de la littérature espagnole depuis le 12e siècle jusqu'à nos jours*. París: Baudry.

Pihler Ciglič, Barbara y Jelena Filipović (2022). «El español en los Balcanes: Bosnia y Herzegovina, Croacia, Eslovenia, Macedonia del Norte, Montenegro y Serbia», en *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes*, 271-300. Madrid: Instituto Cervantes.

Pinedo, Javier (2018). «Sobre la dimensión académica, identitaria y política del hispanismo y su relación con el latinoamericanismo», en *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI: posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, editado por Rike Bolte, Jenny Haase y Susanne Schlünder, 83-112. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Pino, José Manuel de (coord.) (2022). *George Ticknor y la fundación del hispanismo en Estados Unidos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

Pinto, Mario di y Rosa Rossi (1974). *La letteratura spagnola: Dal Settecento a oggi*. Florencia/Milán: Sansoni/Accademia.

Pittarello, Elide (1993). «L'ispanismo a Venezia», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 147-156. Roma: Instituto Cervantes.

Pontón, Gonzalo (2021). «Las biografías de escritores en el Cuatrocientos castellano», *Studi Ispanici*, 46, 15-31.

Pozuelo Yvancos, José María (1988). *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

Pozuelo Yvancos, José María (1996). «Canon: ¿estética o pedagogía?», *Ínsula*, 600, 3-4.

Pozuelo Yvancos, José María (2000a). «Ángel Valbuena: la renovación de la historiografía literaria española», *Monteagudo*, 5, 51-69.

Pozuelo Yvancos, José María (2000b). "Popular/culto, genuino/foráneo: canon y teatro nacional español", en *Theatralia* 3, 235-260.

Pozuelo Yvancos, José María (2002). «Clarín: lecturas desde el canon», en *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo, (1901-2001)*, coordinado por Elena de Lorenzo Álvarez, Álvaro Ruiz de la Peña Solar, Araceli Iravedra Valea, 415-436. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Pozuelo Yvancos, José María (2003). «Hispanismo y retórica de la crisis», *Lateral: revista de cultura*, 99, 6.

Pozuelo Yvancos, José María (2005). «El género literario "ensayo"», en *El ensayo como género literario*, editado por Vicente Cervera, Belén Hernández y María Dolores Adsuar, 179-191. Murcia: Universidad de Murcia.

Pozuelo Yvancos, José María (2006). «Canon e historiografía literaria», *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. XI, 17-28.

Pozuelo Yvancos, José María (dir.) (2011). *Las ideas literarias (1214-2010)*, en *Historia de la literatura española*, dirigida por José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.

Pozuelo Yvancos, José María (2016). «Hispanismo y literaturas extranjeras», en *La mirada del otro. La imagen de España ayer y hoy*, editado por José Varela Ortega, Fernando R. Lafuente y Andrea Donofrio, 121-138. Madrid: Fórcola.

Pozuelo Yvancos, José María (2022). «Canon e historiografía literaria: tres ejemplos (Amador de los Ríos, Valbuena Prat, Ángel del Río)», en *Ensayos de historiografía literaria*, coordinado por José María Pozuelo Yvancos, Pere Ballart, María Xesús Lama López y Lourdes Otaegi Imaz, 19-73. Barcelona: Gredos.

Pozuelo Yvancos, José María (2023). «Baquero Goyanes y La Regenta», *Monteagudo*, 28, 207-221.

Pozuelo Yvancos, José María y Mariángeles Rodríguez Alonso (2021). «Veinte años de teoría: canon, pensamiento literario e historiografía», *Theory now*, 4, 1, 6-21.

Pozuelo Yvancos, José María y Rosa María Aradra (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.

Pozuelo Yvancos, José María, Mariángeles Rodríguez Alonso, Pere Ballart, Jordi Julià, María José Olaziregi, Lourdes Otaegi y María do Cebreiro Rábade (2019). *Pensamiento y crítica literaria en el siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Pozuelo Yvancos, José María, Pere Ballart, María Xesús Lama López y Lourdes Otaegi Imaz (coord.) (2022). *Ensayos de historiografía literaria*. Barcelona: Gredos.

Pueo, Juan Carlos (2014). «Asaltar el canon», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 22, 121-128.

Puibusque, Adolphe de (1843). *Histoire comparée des littératures espagnole et française*. París: G. A. Dentu.

Puymaigre, Théodore Boudet (1861). *Les vieux auteurs castillans*, 2 vols. París: Didier et Cie.

Quilliet, Frédéric (1816). *Dictionnaires des peintres espagnols*. París: chez l'auteur rue du Gros-Chenet.

Quintana, Manuel José (1817). *Tesoro del Parnaso español, poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*. Perpiñán: J. Alzine.

Rancière, Jacques (2012). *Figures de l'histoire*. París: PUF.

Redondo, Augustin (2009). «Exilio, exilio superado e hispanismo: una doble identidad asumida», en *Exilio, memoria personal y memoria histórica. El hispanismo francés de raíz española en el siglo XX*, coordinado por Ricardo García Cárcel y Eliseo Serrano Martín, 149-176. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico».

Rendu, Victor (1830). *Leçons espagnoles de littérature et de morale*, 2 vol. París: Firmin Didot.

Resina, Joan Ramon (1991). *Los usos de los clásicos*. Barcelona: Anthropos.

Resina, Joan Ramon (1996). «Hispanism and its Discontents», *Siglo XX/20th Century*, 14, 85-135.

Resina, Joan Ramon (2009). *Del Hispanismo a los Estudios Ibéricos. Una propuesta federativa para el ámbito cultural*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Resina, Joan Ramon (2018). «Los Estudios Ibéricos y la pérdida de función social de la literatura», en *La Hispanística y los desafíos de la globalización en el siglo XXI: posiciones, negociaciones y códigos en las redes transatlánticas*, editado por Rike Bolte, Jenny Haase y Susanne Schlünder, 63-82. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert

Rey Castelao, Ofelia (2008). «El hispanismo francés. Sólo algunas reflexiones», *Historia, Antropología y Fuentes Orales,* 39, 5-24.

Reyes Gómez, Fermín de los (2010). *Las historias literarias españolas. Repertoiro bibliográfico (1754-1936)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ripa, Veronica (2019). «La aportación de Carlo Boselli a la revista Le lingue estere», en *Quaderni del CIRSIL*, 12, 231-251.

Roca Blaya, Alberto (2024). «El signo ideológico en el discurso historiográfico: el caso de la *Storia della letteratura spagnola* (1941) de Carlo Boselli y Cesco Vian», *Signa*, 33, 731-748. DOI: https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36662

Ródenas de Moya, Domingo (2013). «Hans Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría», en *La historia de la literatura como provocación* de Hans Robert Jaus, 9-17. Madrid: Gredos.

Rodríguez Alonso, Mariángeles (2020). «Las antologías como horizonte de lectura en la creación del canon poético español», *Ocnos: revista de estudios sobre lectura*, 19, 2, 81-92.

Rodríguez Alonso, Mariángeles (2022). «El teatro de Valle-Inclán desde cuatro calas de la historiografía literaria: Hurtado y González Palencia, Valbuena, Ángel del Río y Max Aub», en *Ensayos de historiografía literaria*, editado por José María Pozuelo Yvancos, Pere Ballart, María Xesús Lama López y Lourdes Otaegi Imaz, 75-93. Barcelona: Gredos.

Rodríguez Alonso, Mariángeles (2023). «De *Teatro Nacional* a *Teatro Clásico Español*: la conquista del centro en un nuevo sistema literario», en *Estudios filológicos*, 71, 57-76.

Rodríguez Marín, Francisco (1927). «El «Divino» Herrera y la Condesa de Gelves. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid el día 1.º de junio de 1911», en *Miscelánea de Andalucía*, 157-202. Madrid: Peláez.

Rodríguez Mohedano, Pedro y Rafael Rodríguez Mohedano (1766-1791). *Historia literaria de España, desde su primera población hasta nuestros días. Origen, progresos, decadencia y restauración de la literatura española*, 11 vol. Madrid: Antonio Pérez Soto.

Rodríguez Pérez, Yolanda y Antonio Sánchez Jiménez (2016). *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Rodríguez, Juan Carlos (1996). «Historicismo y evolucionismo (Contornos para una Historia de la Literatura)», *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 5, 125-149.

Roger, Juan (1956). «Menéndez y Pelayo en el hispanismo francés», *Arbor*, 34, 127, 516-524.

Román Gutiérrez, Isabel (2021). «De polémicas y apologías: el debate sobre el progreso de España en las respuestas a Masson de Morvilliers y la historiografía ilustrada», *Dieciocho*, 44, 8, 125-162.

Romera Navarro, Miguel (1928). *Historia de la literatura española*. Boston: Heat y compañía.

Romero Ferrer, Alberto y Yolanda Vallejo Márquez (2003). «Una explicación fraudulenta del *Quijote* y un Avellaneda del siglo XIX: Adolfo de Castro y su falso *Buscapié*», *Castilla: Estudios de literatura*, 28, 241-266.

Romero López, Dolores (ed.) (2006). *Naciones literarias*. Barcelona: Anthropos.

Romero Tobar, Leonardo (1979). «Tres notas sobre aplicación del método de recepción en "Historia de la Literatura Española"», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 25-32.

Romero Tobar, Leonardo (1996). «La Historia de la Literatura Española en el siglo XIX (Materiales para su estudio)», *El Gnomo. Boletín de Estudios Becquerianos*, 5, 151-183.

Romero Tobar, Leonardo (1999). «Entre 1898 y 1998: la historiografía de la literatura española», *Rilce*, vol. 15, 1, 27-49.

Romero Tobar, Leonardo (2004). «La historia literaria, toda problemas». En *Historia literaria / Historia de la literatura*, editado por Leonardo Romero Tobar, 67-85. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Romero Tobar, Leonardo (ed.) (2004). *Historia literaria / Historia de la literatura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Romero Tobar, Leonardo (2006). *La literatura en su historia*. Madrid: Arco/Libros.

Romero Tobar, Leonardo (ed.) (2008). *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Romero Tobar, Leonardo (2012). «Menéndez Pelayo ante el romanticismo», *Boletín de la biblioteca de Menéndez Pelayo*, 88, 1, 197-210.

Romero Tobar, Leonardo (2013). «Romanticismo e idea de España y de la nación española», en *Historia de la nación y del nacionalismo español*, coordinado por Antonio Morales Moya, Juan Pablo Fusi Aizpurua y Andrés de Blas Guerrero, 244-255. Madrid: Galaxia Gutenberg.

Romero Tobar, Leonardo (2016). «Historias de la literatura y educación literaria», *Lenguaje y textos*, 43, 61-70.

Romero Tobar, Leonardo (2023). «Los inicios de la historiografía literaria española: estado de la cuestión». En *Literatura para construir la nación. Estudios sobre historiografía literaria en España (1779-1850)*, editado por Mercedes Comellas, 33-42. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Rossi, Rosa (1992). *Breve storia della letteratura spagnola*. Milano: Rizzoli.

Rubio Tovar, Joaquín (2004). *La vieja diosa. De la filología a la posmodernidad.* Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos.

Ruffinatto, Aldo (1993). «Ispanismo e ecdótica», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 9-22. Roma: Instituto Cervantes.

Russo, V. (2013). *Le lingue estere: storia, linguistica e ideologia nell'Italia fascista*. Roma: Aracne.

Saba, Mariano (2018). «'Yo no soy un erudito': Leopoldo Alas 'Clarín' y el canon del teatro clásico español», *Bulletin of Hispanic Studies*, 4, 399-416.

Sabik, Kazimierz (1983). «La literatura española y Calderón en Polonia», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, 547-556. Madrid: Istmo.

Samonà, Carmelo (1960). *Profilo di letteratura spagnola*. Roma: Virgilio Veschi.

Samonà, Carmelo (1985). *Profilo di letteratura spagnola*. Roma: Theoria.

Samonà, Carmelo y Alberto Varvaro (1972). *La letteratura spagnola: dal Cid ai Re Cattolici*. Florencia/Milán: Sansoni/Accademia.

Samonà, Carmelo, Guido Mancini, Francesco Guazzelli y Alessandro Martinengo (1973). *La Letteratura spagnola: I secoli d'oro*. Florencia/Milán: Sansoni/Accademia.

Sánchez Alonso, Beatriz (1948). «Georges Cirot y la historiografía española», *Bulletin Hispanique*, 50, 3-4, 263-274.

Sánchez Sarmiento, Rafael (1992). «Panorama del hispanismo italiano a principios del siglo XX: Giovanni Papini», en *Actas Irvine-92. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Juan Villegas, vol. 4, 88-96. Irvine: Asociación Internacional de Hispanistas/Universidad de California.

Sangla, Louise (2020). «La naissance d'une histoire française de la peinture espagnole: Louis Viardot (1800-1883)», en *Locvs Amoenvs*, 18, 123-136. DOI: https://doi.org/10.5565/rev/locus.384.

Santiáñez, Nil (2002). *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Crítica.

Santucci, Luigi (dir.) (1969-1971). *Letteratura universale*, 48 vol. Milán: Fratelli Fabbri.

Sanvisenti, Bernardo (1904a). *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*. Milán: Hoepli.

Sanvisenti, Bernardo (1904b). *Apuntes sobre la leyenda biográfica de Macías*. Bérgamo: Instituto Italiano de Artes Gráficas.

Sanvisenti, Bernardo (1904c). *Su le fonti e la patria del Curial y Güelfa*. Turín: Loescher.

Sanvisenti, Bernardo (1907). *Manuale di letteratura spagnuola*. Milán: Hoepli.

Sanvisenti, Bernardo y A. R. Ferrarin (1945). «Letteratura spagnola» Letterature straniere, Milano, 1945, 207-309.

Schack, Adolf Friedrich von (1865). *Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien*. Berlin: Hertz.

Schack, Adolf Friedrich von (1867-1871). *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, traducido por Juan Valera. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Schwartz, Lia (2004). «Discurso inaugural», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coordinado por Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, 19-23. Newark: Juan de la Cuesta.

Segre, Cesare (1976). «Construcciones rectilíneas y construcciones en espiral en el *Quijote*», en *Las estructuras y el tiempo*, de Cesare Segre, 185-218.

Segre, Cesare (1993). «Benedetto Croce e l'ispanistica», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 103-108. Roma: Instituto Cervantes.

Senabre, Ricardo (1994). «Filología y ciencia de la literatura», en *Curso de teoría de la literatura*, coordinado por Darío Villanueva, 47-68. Madrid: Taurus.

Serís, Homero (1980). *Manual de bibliografía de la literatura española*. Madrid: Gredos.

Serrano, Carlos (2001). «El Hispanismo francés y la España contemporánea», *Arbor*, 664, 563-574.

Shalizi, Cosma (2011). «Graphs, Trees, Materialism, Fishing», en *Reading Graphs, Maps, Trees*, coordinado por Jonathan Goodwin y John Holbo, 115-139. Anderson: Parlor Press.

Simón Díaz, José (1950-1994). *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, 16 vols. Madrid: CSIC.

Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de (1813). *De la littérature du midi de l'Europe*, 4 vol. París: Crapelet.

Sismondi, Jean Charles-Leonard Simonde de (1841-1842). *Historia de la literatura española: desde mediados del siglo XII hasta nuestros días*, traducida por José Lorenzo Figueroa y José Amador de los Ríos, 2 vol. Sevilla: Imprenta de Álvarez y Compañía.

Smith, Anthony D. (1976). «Neo-Classicist and Romantic Elements in the Emergence of Nationalis Conceptions», en *Nationalist Movements*, editado por Anthony D. Smith, 74-87. Londres: Macmillan.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2015). «Eduardo Gómez de Baquero y Marcelino Menéndez Pelayo», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 91, 267-280.

Stefan, Silvana Alexandra (1995). «La recepción de Fernando de Herrera (1534-1597) durante el siglo XIX», *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, 6, 159-178.

Stefan, Silvia Alexandra (2022). «La recepción de Fernando de Herrera (1534-1597) durante el siglo XX», *Philologica Jassyensia*, 36, 2, 163-181.

Steimberg, Darío G. (2015). «Complejidad o relativismo en Hayden White», *Prismas: revista de historia intelectual*, 19, 35-46.

Straehle, Edgar (2020). «El resurgir actual de la Leyenda Negra», *Pasajes*, 60, 43-66.

Subirats, Eduardo (2004). «Siete tesis contra el hispanismo», *Revista de humanidades. Tecnológico de Monterrey*, 17, 149-166.

Sullà, Enric (1998). *El canon literario*. Mardid: Arco/Libros.

Tacca, Óscar (1968). *La historia literaria*. Madrid: Gredos.

Tannenberg, Boris de (1900). «B. Pérez Galdós», *Bulletin Hispanique*, 2, 4, 340-350.

Terracini, Lore (1993). «Carmelo Samonà», en *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*, 109-113. Roma: Instituto Cervantes.

Thomas, Romain y François Denjean (1937). *España*. París: Didier.

Thomy, Michèle (1975). «Une correspondance inédite entre Pérez Galdós et Morel-Fatio», *Revue de Littérature Comparée*, 49, 4, 623-630.

Ticknor, George (1849). *History of Spanish literatura*, 3 vol. Londres: John Murray.

Ticknor, George (1851-1856). *Historia de la literatura española*, traducida por Pascual de Gayangos y Enrique de Vedia, 4 vol. Madrid: Imprenta de la Publicidad.

Ticknor, George (1864-1872). *Histoire de la littérature espagnole*, traducida por J. G. Magnabal. París: A. Durand.

Tinianov, J. (1978). «Sobre la evolución literaria», en *Teoría de los formalistas rusos*, editada por Tzvetan Todorov, 89-102. Madrid: Siglo Veintiuno.

Todorov, Tzvetan (1990). «El desvío de la Ilustración», *Nuevo texto crítico*, 3, 1, 9-20.

Traverso, Enzo (2022). *Pasados singulares. El «yo» en la escritura de la historia*. Madrid: Alianza Editorial.

Tréverret, Armand-Germain de (1885). «La littérature espagnole contemporaine: le romant et le Réalisme», en *Le Correspondant. Recueil périodique*, vol. 138, 1096-1116.

Underwood, Ted (2013). *Why Literary Periods Mattered*. Stanford: Stanford University Press.

Urzainqui, Inmaculada (1987). «El concepto de historia literaria en el siglo XVIII», en *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, vol. 3, 565-589. Oviedo / Madrid, Universidad de Oviedo / Gredos.

Urzainqui, Inmaculada (2000). «La crítica literaria en la prensa del siglo XVIII: elementos de su discurso teórico», *Bulletin hispanique*, 102, 2, 519-559.

Urzainqui, Inmaculada (2004). «Hacia una teoría de la historia literaria en el siglo XVIII: Competencias del historiador», en *Historia literaria / Historia de la literatura*, editado por Leonardo Romero Tobar, 209-236. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Urzainqui, Inmaculada (2007). «El *Parnaso español* en la historia literaria del siglo XVIII», *Bulletin hispanique*, 109, 2, 643-684.

Valbuena Prat, Ángel (1937). *Historia de la Literatura Española*, 2 vol. Barcelona: Gustavo Gili.

Valdemoros y Álvarez, Pablo (1845). *Cours gradué de langue espagnole*. París: Truchy.

Valera Fernández, Darío (2023). *Aux origines de l'hispanisme français. Revues, réseaux, échanges (France-Espagne-Amériques) 1890-1930*. París: Éditions hispaniques.

Valera, Juan (1864). *Sobre el Quijote y sobre las diferentes maneras de comentarle y juzgarle*. Madrid: Manuel Galiano.

Valera, Juan (1886). *Canciones, romances y poemas*. Madrid: Imp. y Fundición de M. Tello.

Vallois, René (1924). «Un hommage à Ernest Mérimée», *Bulletin Hispanique*, 26, 3, 273-275.

Valverde, José María (1955). *Storia della letteratura spagnola*. Turín: Edizioni Radio Italiana.

Varela Fernández, Darío (2019). *Les réseaux hispanistes français au debut du XXème siècle: coopérations savantes et relations culturelles, France-Espagne-*

Amériques (1890-1930). Tesis doctoral disponible en https://theses.hal.science/tel-03092275.

Vauthier, Bénédicte (2020). «De cara al futuro. Hispanismo como *problemática*, hispanismos como *redes*», *Versants*, 67, 3, 97-118.

Vázquez Villanueva, Graciana (2008). «El panhispanismo, ¿colonialidad del poder?: génesis discursiva de una noción», *Discurso, teoría y análisis*, 19, 47-77.

Velázquez de Velasco, José Luis (1754). *Orígenes de la poesía castellana*. Málaga: Oficina de Francisco Martínez de Aguilar.

Vélez Sainz, Julio (2016). «La hispanofobia en el hispanismo: Ticknor, De Gayangos y De Vedia entre la Leyenda Negra y el Siglo de Oro», en *La Leyenda Negra en el crisol de la comedia: el teatro del Siglo de Oro frente a los estereotipos antihispánicos*, editado por Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez, 205-218. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

Vézinet, François (1907). *Les maitres du Roman espagnol contemporain*. París: Hachette.

Vian, Cesco (1946) *Introduzione alla letteratura spagnola del "Siglo de Oro"*. Milán: Società Editrice Vita e Pensiero.

Vian, Cesco (1955). *Il modernismo nella poesia ispanica*. Mián: Cisalpino.

Vian, Cesco (1958). *La letteratura spagnola del secolo XVIII*. Milán: Cisalpino.

Vian, Cesco (1960). *Lineamenti di storia della letteratura spagnola*. Milano: Cisalpino-Goliardica.

Vian, Cesco (1969a). *Storia della letteratura spagnola*, 2 vol. Milano: Fratelli Fabri.

Vian, Cesco (1969b). *Antologia della letteratura spagnola*, 2 vol. Milano: Fratelli Fabri.

Vian, Cesco (1980). *Storia della letteratura spagnola*, 2 vol. Milán: Cisalpino.

Vian, Cesco (1983). «La literatura», en *Historia general de España y América. La España Liberal y Romántica (1833-1868)*, coordinado por José Luis Comellas, 273-301. Madrid: Rialp.

Viardot, Louis (1833). *Essai sur l'histoire des Arabes et des mores d'Espagne*. París: Paulin.

Viardot, Louis (1835). *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*. París: Dezauche.

Viardot, Luis (1841). *Estudios sobre la historia de las instituciones, literatura, teatro y bellas artes en España.* Logroño: Imprenta de Ruiz.

Viel-Castel, Louis de (1882). *Essai sur le théâtre espagnol*, 2 vol. París: G. Charpentier.

Villemain, Abel François (1830). *Cours de littérature française*. París: Pichon et Didier.

Villemain, Abel-François (1858). «De la poésie dans ses rapports à l'histoire politique: la bataille de Lépante – le poète espagnol Herrera», *Revue des Deux Mondes*, 17, 3, 648-661.

Viñas Piquer, David (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

Vodicka, Felix (1995). *La historia literaria: sus problemas y tareas.* Valencia: Episteme.

VV. AA. (1993). *L'apporto italiano alla tradizione degli studi ispanici*. Roma: Instituto Cervantes.

Wellek, René (1983). *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Editorial Laia.

White, Hayden (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* Baltimore, Londres: Johns Hopkins University Press.

White, Hayden (1992). *El contenido de la forma*. Barcelona: Paidós.

White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

Wolf, Ferdinand (1859). *Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesichen nationalliteratur*. Berlín: A. Asher & Co.

Wolfzettel, Friedrich (1994). «Literaturgeschichte als Naturgeschichte. Zur Metaphorik der Renaissance in der französischen Literaturgeschichtsschreibung der Romantik», en *Offene Gefüge: Literatursystem und Lebenswirklichkeit*, coordinado por Henning Krauss, 101-116. Tubinga: Narr.

Zuccaro, Luigi (1881). *Grammatichetta spagnuola*. Milán: Società Editrice Sonzogno.

Zuccaro, Luigi (1884). *Pequeño manual de lectura española*. Milán: Società Editrice Sonzogno.

RESUMEN

El objetivo de esta tesis es el estudio de la tradición historiográfica de la literatura española por parte de los hispanismos francés e italiano, con especial atención a la configuración de las historias de la literatura producidas en estos países. La moderna historiografía de la literatura española encuentra sus orígenes en el hispanismo extranjero –Bouterwek, Sismondi, Ticknor, etc.–, lo que marca el desarrollo de la disciplina. El trabajo se concibe como un estudio de un corpus de historias de la literatura española publicadas en Francia e Italia entre 1810 y 1977. Se propone un análisis de cada una de estas obras, atendiendo a su estructuración interna, el repertorio de autores que proponen y sus características generales. A tal fin, nos servimos de las contribuciones metodológicas y teóricas de autores como Hayden White o Claudio Guillén. Además, se ofrecen dos estudios de caso con los que se demuestra la viabilidad de los estudios de recepción historiográfica para el análisis de los cambios en discurso historiográfico.

El estudio se divide en tres secciones. En un primer momento, a modo de estado de la cuestión y marco conceptual, revisamos la literatura crítica sobre los estudios de historiografía literaria –la teoría de la historia literaria, su historia, la recepción historiográfica y las características genéricas de las historias de la literatura– y el hispanismo. En el segundo bloque, se delimita y analiza el corpus de historias de la literatura, que hemos dividido en tres periodos –1810-1882, 1906-1941 y 1943-1977–. A lo largo del apartado, se establecen las características generales de estas etapas y se analiza cada una de estas obras. En el tercer y último bloque, se estudia la recepción en nuestro corpus de historias de dos hitos significativos: la obra de Fernando de Herrera y los novelistas realistas del XIX.

Del análisis del corpus se deduce que, si bien las tradiciones historiográficas francesa e italiana tienen un desarrollo diferente, comparten una serie de referencias comunes y acaban convergiendo en la medida en que el campo de estudio se institucionaliza. Aunque cada una prima algunos elementos de especial relevancia en su tradición, el nivel de coincidencia en lo que la estructuración, el canon y las consideraciones generales respecta es muy alto. De igual manera, se evidencia la existencia de un canon de historias de la literatura, que explica el interés que suscitan algunas obras concretas. Los estudios de caso demuestran la estrecha relación de la historia literaria con otras disciplinas de los estudios literarios como la crítica. El

tratamiento de Herrera está ampliamente mediado por las lecturas que su obra recibe en trabajos monográficos. En cuanto a los novelistas del XIX, la ausencia de este tipo de trabajos se hallará en la base de su inestabilidad categorial. La tesis abre numerosas vías de estudio que van desde el desarrollo de modelos crítico-formales de análisis del discurso historiográfico hasta estudios del tratamiento de otros autores o de otras tradiciones historiográficas.

Palabras clave: historiografía literaria, hispanismo, historia de la literatura, recepción, canon.

ABSTRACT

The aim of this PhD dissertation is the study of the historiographical tradition of Spanish literature by French and Italian Hispanisms, with special attention to the configuration of the histories of literature produced in these countries. The modern historiography of Spanish literature finds its origins in foreign Hispanism –Bouterwek, Sismondi, Ticknor, etc.–, which marks the development of the discipline. This work is conceived as a study of a corpus of histories of Spanish literature published in France and Italy between 1810 and 1977. An analysis of each of these works is proposed, taking into account their internal structure, the repertoire of authors they propose and their general characteristics. To this end, we use the methodological and theoretical contributions of authors such as Hayden White and Claudio Guillén. In addition, two case studies are offered to demonstrate the viability of historiographical reception studies for the analysis of changes in historiographical discourse.

The study is divided into three sections. First, as a state of the art and conceptual framework, we review the critical literature on literary historiography studies –the theory of literary history, its history, historiographical reception and the generic characteristics of literary histories– and hispanism. In the second section, we delimit and analyse the corpus of literary histories, which we have divided into three periods -1810-1882, 1906-1941 and 1943-1977-. Throughout the section, the general characteristics of these stages are established and each work is analysed. In the third and last section, we study the reception in our corpus of stories of two significant milestones: the work of Fernando de Herrera and the realist novelists of the 19th century.

The analysis of the corpus shows that, although the French and Italian historiographical traditions have developed differently, they share a series of common references and end up converging as the field of study becomes institutionalised. Although each one gives priority to some elements of particular relevance in its tradition, the level of coincidence in terms of structuring, canon and general considerations is very high. Similarly, the existence of a canon of literary histories is evident, which explains the critical interest in some specific works. The case studies demonstrate the close relations of literary history with other disciplines of literary studies such as criticism. The treatment of Herrera is largely mediated by the readings of his literary work in monographic studies. As for the nineteenth-century novelists, the absence of this type of

work is at the root of their categorical instability. The thesis opens up numerous paths of study ranging from the development of formal-critical models of historiographical discourse analysis to studies of the treatment of other authors or other historiographical traditions.

Keywords: literary historiography, hispanism, history of literature, reception, canon