

EL «RETRASO» DE LA LITERATURA ESPAÑOLA.
LA PERIODIZACIÓN DE IDEAS POÉTICAS
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA MODERNA

*The «Delay» of Spanish Literature. The Periodization
of Poetic Ideas in Modern Spanish Literature*

Germán GARRIDO MIÑAMBRES
Universidad Complutense de Madrid
gegarrid@pdi.ucm.es

Recibido: mayo de 2013; Aceptado: junio de 2013; Publicado: diciembre de 2013
BIBLID [0210-7287 (2013) 3; 171-187]

Ref. Bibl. GERMÁN GARRIDO MIÑAMBRES. EL «RETRASO» DE LA LITERATURA
ESPAÑOLA. LA PERIODIZACIÓN DE IDEAS POÉTICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA
MODERNA. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3 (2013), 171-187

RESUMEN: El artículo evalúa el valor explicativo y los límites de la imagen del retraso cuando con ella se mide, no el progreso de la producción literaria ligada a una tradición cultural, sino la vigencia de las ideas poéticas que la respaldan. Desde esta premisa se propone esclarecer el lugar que ocupa el ideario poético de la literatura española en el conjunto de la tradición europea. El autor parte para ello del testimonio aportado por sus textos programáticos sobre el teatro del siglo XVIII, considerando que proporcionan el documento más inmediato y fidedigno de su contexto poetológico. Las conclusiones animan a replantear la división periódica convencionalmente asumida por la literatura española.

Palabras clave: Periodización, Literatura Comparada, Textos Programáticos, Ideas Poéticas, Ilustración.

ABSTRACT: The article evaluates the explanatory value and limits of the images of delay when measuring, not the literary production progress linked to a cultural tradition, but the validity of poetic ideas behind it. From this premise the clarification of the place of the poetics of Spanish literature in the whole European tradition is put forward. The starting point is the testimony given by their programmatic texts on eighteenth-century theater, considering that they provide the most immediate and reliable document of poetological context. The findings encourage to rethink the regular division conventionally assumed by Spanish literature.

Key words: Periodization, Comparative Literature, Programmatic Text, Poetic Ideas, Enlightenment.

1. LA PERIODIZACIÓN DE IDEAS POÉTICAS

El ordenamiento de una tradición cultural en diferentes periodos históricos es uno de los cometidos en los que la historiografía pone más en evidencia su sujeción a un lenguaje figurado. La idea de que el continuo temporal no sólo es segmentable en unidades claramente delimitadas, sino que esas unidades se organizan como las partes de un relato, sometándose al influjo de fuerzas que las atraviesan y de agentes que las modifican, sólo puede entenderse como traslación metafórica del objeto de estudio a una imagen fácilmente manipulable. Entre los tropos recurrentes en el relato historiográfico tienen especial importancia las metáforas espacio-temporales, que José Manuel Cuesta Abad denomina «categorías topológicas» (Cuesta Abad 1994, 322). A ellas pertenecen las imágenes de «avance» y «retraso» con que se mide el «progreso» de una tradición literaria o se compara el «desarrollo» entre distintas tradiciones. Aunque el uso de este campo semántico parece remitir a una época pretérita en que los estudios filológicos estaban condicionados por el darwinismo cultural y la necesidad de reafirmación frente a otras tradiciones nacionales, la noción de retraso, como la de progreso, pertenece en realidad al más elemental método de toda periodización histórica: la analogía. Es ante todo el planteamiento de semejanzas (y la constatación de diferencias) entre distintos ámbitos artísticos y contextos socioculturales lo que permite abstraer las categorías cronológicas para la reconstrucción de una historia literaria. Como recuerda Alastair Fowler (1972, 499 y 509), estos procedimientos comparativos resultan legítimos siempre y cuando se tenga presente su función heurística como metáforas (por traslaciones) destinadas a orientarnos en el magma inabarcable de obras y autores. Fowler añade además que el potencial interpretativo de esas imágenes necesita ser permanentemente contrastado con las relaciones textuales para no caer en el terreno de la

pura especulación. El cometido de las páginas que siguen no es otro que probar la pertinencia de la imagen del retraso para la literatura española, mostrando los límites de su aplicación así como el posible valor explicativo que puede derivarse de su asunción bajo determinados presupuestos.

La fortuna del lugar común que atribuye a la periodización de la literatura española un retraso respecto a la de las principales literaturas europeas no se explica a buen seguro sin su contrapartida, el contexto ideológico que durante mucho tiempo condicionó a la historiografía española concediendo a la literatura autóctona un puesto señero como genuina expresión de una comunidad nacional (Cabo Aseguinozala 2010, 22 y ss.). Frente a esta versión uniformizadora y apologética de la historia literaria, la tesis del retraso interpreta la literatura española como un síntoma más del déficit intelectual que arrastra la cultura peninsular, entendiendo que el declive que atraviesa durante la segunda mitad del siglo XVIII marca un hiato en la continuidad de su vida literaria cuyas consecuencias se dejan notar en las siguientes generaciones. Como la relación entre los acontecimientos históricos y los literarios no es de pura inmediatez (Tournier 2002, 749-754), el origen de esta disrupción suele emplazarse más atrás en el tiempo, como una consecuencia demorada de la Contrarreforma. En concreto, es habitual recordar a este respecto el año de 1559, cuando Felipe II promulga la pragmática que impedía a los españoles estudiar en el extranjero y el de 1564, cuando los edictos del Concilio de Trento son convertidos en leyes del reino (Abad 1989, 198-199). La drástica reducción de relaciones científicas con Europa se traduce en un fuerte menoscabo del intercambio intelectual y, finalmente, en un aletargamiento de la actividad artística, que a partir de un momento determinado se sitúa claramente a remolque de cuanto llega del otro lado de los Pirineos. La prolongación del Barroco y el Manierismo hasta mediados del siglo XVIII anuncia ya un desfase en la sucesión de corrientes literarias que sólo comenzará a subsanarse en el tramo final del siglo siguiente (Orozco Díaz 1983, 28-32). Esta traslación de los conceptos periódicos resulta de la comparación con el desarrollo que alcanzan sus elementos característicos en otras literaturas, pero también en esa más vasta entidad histórica que es la literatura europea en su totalidad. La principal diferencia entre el sentido que reciben conceptos como «Barroco» o «Romanticismo» cuando se ciñen a una tradición literaria particular (como suele ser habitual en unos estudios filológicos organizados según el modelo de las literaturas nacionales) o cuando se extrapolan a una literatura plurilingüe como la europea radica en el peso que adquieren los vínculos textuales probados en su caracterización. Así, en el «realismo español», el marbete periódico se asocia a unos elementos específicos que, con múltiples variantes, alternativas y excepciones, pueden ser reconocidos

en las diversas producciones de la época. Hay un realismo español más social en Galdós, uno más regionalista en Pereda y uno más clasicista en Valera, pero todos ellos remiten a un mismo horizonte referencial que permite trazar una línea de continuidad entre uno y otro autor alcanzando incluso a «realismos» más problemáticos como el lírico de Campoamor. En el caso del realismo europeo, en cambio, la designación temporal asume un grado de flexibilidad e inconcreción que descarta esa posibilidad. El «realismo» que comparten *La muerte de Iván Illych*, *Enrique el verde*, *La educación sentimental* y *Peñas arriba*, lejos de ser traducible en un conjunto definido de elementos semántico-sintácticos recurrentes, se reduce a una imprecisa forma de asociación que ni siquiera encuentra en la delimitación respecto a las obras de otros periodos su base justificativa (hay relatos del realismo español o el alemán que en la literatura francesa pasarían por obras netamente románticas), y que sin embargo facilita la aproximación a una tradición literaria ajena desde la propia. Con independencia de que todas las literaturas atesoran periodos singulares de su historia difícilmente trasladables a otras (*Klassik* alemana, isabelina inglesa, *Renaixença* catalana...) la cartografía de las letras europeas y americanas maneja unas coordenadas temporales análogas, lo que explica la relativa comodidad con que el lector inexperto transita entre todas ellas. Los conceptos periódicos alcanzan aquí un grado de abstracción que limita su valor descriptivo al de unos elementos orientativos. Por el contrario, cuando se circunscriben a la historia de una literatura específica, esos conceptos funcionan como figuras que se acoplan a las particularidades de un entorno lingüístico-cultural relativamente homogéneo para someter la caótica confluencia de nombres y fechas a la estructura de un relato coherente. La realidad a la que se ajusta el esquema epocal singulariza entonces el contenido de los conceptos periódicos descubriendo que cada literatura se transforma conforme a los requerimientos de circunstancias específicas que no pueden ser equiparadas sin más a la problemática de otras tradiciones literarias, lo que invalida de antemano una comparación en términos competitivos. A finales del siglo XVIII la literatura alemana formaba parte de un proyecto de construcción nacional. El carácter revolucionario y pionero que desde un principio asume el Romanticismo en el caso alemán obedece en buena parte al deseo de afirmar la identidad de lo propio frente a la autoridad de lo foráneo. En otras literaturas como la española, la francesa o la italiana, el Romanticismo tuvo una dimensión más retórica porque partía de una tradición literaria ya fuertemente asentada: el supuesto «retraso» del romanticismo español sería entonces sólo la consecuencia de un «progreso» anterior. Y del mismo modo que el Romanticismo no surge como un movimiento de autoafirmación, sino como la lenta apertura a una nueva

forma de sensibilidad artística, el Realismo no se entiende tampoco en la literatura española como una reacción a los excesos del periodo que le ha precedido. Ésa es la causa de que durante largo tiempo conviva con elementos costumbristas y regionalistas afines también al Romanticismo que, contrapuestos a la variante del realismo francés, pueden llevar a ver en el caso español una manifestación tardía de lo que está sucediendo en otras literaturas. Lo que estos ejemplos demuestran sin embargo es que resulta impropio extrapolar la modalidad «pura» de un periodo literario a distintas literaturas nacionales para medir el estado de su progreso en relación a la forma arquetípica. Cada tradición se modifica de acuerdo con un ritmo propio condicionado por particularidades culturales a las que se enfrenta la incorporación de una nueva influencia. Lejos de clarificar los procesos internos que modifican un determinado contexto literario, la imagen del retraso sólo serviría entonces para introducir confusión.

Pero si el campo metafórico del progreso y retraso resulta de escasa utilidad para el ordenamiento del corpus creativo que ofrece una tradición literaria, puede en cambio ser un medio clarificador para la correcta ubicación de las nociones teóricas en que esta se apoya. Junto a su legado productivo, una literatura está también compuesta por los fundamentos poetológicos que la alientan, es decir, por el conjunto de formulaciones tácitas o expresas que dan cuenta de la concepción que cada época se ha formado del quehacer literario. Como señala Earl Miner en un libro fundacional para el terreno de estudio que aquí nos ocupa (Miner 1990, 7), el bagaje poético de una cultura se manifiesta de modo implícito desde el momento en que entiende la literatura como actividad diferenciada y de forma explícita, además, a través de los tratados, obras normativas o referencias teóricas contenidas en el interior de los propios textos literarios. Llamaremos en adelante «ideas poéticas» a los conceptos poetológicos que se exponen en esta clase de documentos. Pueden atañer a aspectos tan variados como la función de la escritura, la distinción en géneros o modos de representación, o el efecto perseguido por la obra en el lector. En el caso de la tradición occidental las exposiciones más reputadas de esas ideas se encuentran en Aristóteles, Horacio, sus comentaristas del Renacimiento, los teóricos normativos del clasicismo o las poéticas especulativas del Romanticismo. Pero las encontramos también recogidas en los fragmentos que Homero o Hesíodo dedican al origen de la inspiración, en los prólogos y dedicatorias que se hacen eco de las polémicas literarias a partir del Barroco, o en los artículos que reseñan novedades literarias con la aparición de la prensa escrita. Las ideas poéticas de una tradición literaria no tienen por qué corresponderse con la poética implícita en su legado productivo; son muchos los casos en que los autores de una época

han ambicionado algo muy distinto de lo que han conseguido o se han dejado llevar por gustos y tendencias que traicionaban sus verdaderos intereses. Sin embargo, es precisamente en la dimensión discursiva de las ideas poéticas donde se articula el diálogo con otras literaturas; es por lo tanto a partir de ellas como pueden establecerse de forma contrastada relaciones comparativas entre distintas tradiciones que acrediten el grado de penetración de una corriente artística. En la literatura europea las ideas poéticas beben de fuentes compartidas, remiten a unos mismos orígenes y se divulgan experimentando toda suerte de transformaciones: proporcionan en definitiva un marco conceptual unitario a un paisaje heterogéneo. Así, el periodo del romanticismo europeo descansa en la existencia de distintos idearios poéticos entre los que pueden establecerse similitudes que a menudo resultan irreconocibles en la producción literaria de sus respectivos ámbitos geográficos. Al plantear una hipótesis sobre la dimensión y alcance de unidades periódicas, el historiador puede comparar los distintos contextos poetológicos del ámbito continental constatando la vigencia o transformación de las convicciones artístico-literarias en diferentes latitudes y entornos culturales. De este modo, las ideas poéticas no proporcionan sólo un punto de partida para la delimitación de periodos históricos, sino también una base comparativa que permite confrontar entre sí las diferentes literaturas en función del momento en que adoptan ciertos presupuestos artísticos. Es en este sentido, partiendo de un contexto transnacional que distingue sus periodos históricos en función de las concepciones poéticas vigentes, como cobra un nuevo sentido la imagen del «retraso». El retraso no mide aquí la distancia entre diferentes tradiciones literarias en liza por alcanzar el primer puesto de una imaginaria carrera, sino únicamente el instante en que se registra explícitamente la adopción de unas ideas poéticas en relación a su momento de vigencia en otras literaturas. El marco de la comparación se circunscribe al ámbito de la discusión poética, sin que la tardía recepción de una idea tenga un alcance valorativo sobre las obras compuestas en ese mismo periodo. Pero, sobre todo, la constatación de un posible retraso en el desarrollo de una concepción teórica no implica en modo alguno la existencia de un retraso equivalente en el plano creativo, pues del mismo modo que las ideas poéticas preceden con frecuencia a su traducción en propuestas creativas, la intuición artística expresada también a menudo en la praxis lo que la teoría aún no alcanza a formular.

Fenecida la época de las preceptivas y los tratados estéticos, las ideas poéticas encuentran su vehículo de expresión en el conjunto de documentos que, en forma de artículos, prólogos, ensayos o manifiestos, fijan los objetivos que autores y críticos persiguen con su obra o asignan a la literatura de su tiempo. Los textos programáticos aportan un testimonio

fundamental para la delimitación de contextos poetológicos diferenciados, no en vano constituyen el testimonio más inmediato sobre las convicciones artístico-literarias de un entorno cultural. El discurso poético que se desarrolla en los textos programáticos es un fenómeno propio de la modernidad literaria donde el cuestionamiento de una tradición canónica sitúa al autor ante disyuntivas hasta ese momento desconocidas. Como consecuencia, la intención puramente normativa y descriptiva que presidía las retóricas, poéticas y textos de preceptiva deja paso a una nueva voluntad de afirmación personal que incentiva las actitudes polémicas o divulgativas. El más claro exponente de este proceso será el manifiesto de las vanguardias, con el que culmina la voluntad emancipadora de la instancia autorial respecto al poder coercitivo de la tradición. Los documentos programáticos presentan además un valor añadido como herramienta historiográfica al hacer visible el proceso de transformación que ha sufrido el uso de las denominaciones periódicas. Éstas se encuentran en efecto marcadas por la ambigüedad semántica, pues al sentido que en la actualidad les concede la ciencia historiográfica se unen los heterogéneos y a menudo contradictorios que han recibido en diferentes momentos históricos. Reinhardt Kosellek (1989, 112 y ss.) señala además que los «ismos» son conceptos propios de la era moderna, en los que el contenido descriptivo-experiencial ha sido sustituido por uno de tipo proscriptivo: se trata de conceptos que no se limitan a definir un estado de cosas, sino que apuestan por su triunfo y futura realización. De esa voluntad anticipatoria proviene también la dimensión programática de los textos poetológicos modernos, en los que encontramos la más directa vía de acceso a la historia de los conceptos periódicos.

2. TEATRO E ILUSTRACIÓN

El legado programático de la literatura española presenta claras limitaciones cualitativas y cuantitativas respecto al de otras tradiciones europeas, pero no por ello deja de aportar un valioso indicio sobre las diferentes convicciones poéticas asumidas a lo largo de su historia. Durante el siglo XVIII la disquisición sobre los principios que deben presidir la creación literaria permanece ligada a la praxis autorial. De quien aboga por un determinado modelo se espera que sea capaz de aportar ejemplos concretos que demuestren su idoneidad bajo amenaza de enfrentarse a la acusación de no predicar con el ejemplo. Es ésa la razón de que los textos programáticos adopten con frecuencia la forma de prólogos, presentaciones y dedicatorias, acompañando a las obras que deben servirles de ilustración. Buen ejemplo de ello es la más importante polémica literaria del siglo, la discusión que enfrenta a defensores y críticos de la

tragicomedia barroca. En 1750 Agustín de Montiano y Luyando publicó dos piezas teatrales que debían demostrar la capacidad de la literatura española para producir tragedias acordes a la preceptiva clásica (*Virginia y Ataúlfo*), precediéndolas de sendos discursos, donde se defendía la existencia de una tradición autóctona acorde a los postulados aristotélicos. Algunos años más tarde será Nicolás Fernández de Moratín quien acompañe su comedia *La Petimetra* de una «Disertación» a favor de la regeneración teatral en España y contra la herencia de los clásicos nacionales del siglo anterior. Otros autores como Blas Antonio de Nasarre o Clavijo Fajardo escriben también encendidas defensas del nuevo modelo dramático importado de Francia, chocando así con el parecer de quienes, como Francisco Mariano Nipho, abogan en escritos de abierta vocación polemista por preservar el legado de Lope. El debate, fuertemente condicionado por factores político-sociales, acredita la pervivencia de un modelo teatral acorde al gusto barroco hasta las postrimerías del siglo XVIII.

Un examen atento de los argumentos esgrimidos por los adeptos a la nueva sensibilidad literaria revela sin embargo que su adscripción a la corriente ilustrada dista de ajustarse a la estricta realidad histórica del drama francés contemporáneo. En su «Disertación», Moratín defiende la sujeción a las tres unidades como la forma más eficaz de imitación verosímil, pero elude la acusación de elitismo y heterodoxia invocando la autoridad de sus mayores: «... el condenar yo el método de nuestras comedias no es atrevimiento mío, pues lo confesó primero nuestro Lope de Vega. Cervantes blasfema de ella. Cascales en sus *Tablas poéticas* se ríe. Don Ignacio de Luzán [...] enseña en su *Poética* con admirable doctrina y profunda erudición, todo lo que llevo dicho» (Garrido 2010, 109). Remitiéndose al juicio de Lope y Cervantes Moratín imita el proceder de Montiano y Luyando, quien ya conciliaba tradición autóctona y modernidad europea defendiendo el modelo de la tragedia francesa por la vía de rastrear una tradición análoga en la historia del teatro español. Más elocuente aún es la mención de Luzán, pues, en efecto, al denunciar los errores de composición en las comedias de su tiempo, Moratín pretende alejarse del rigor normativista alegando que la propia naturaleza se rige por esos principios. Publicada veinticinco años antes, la *Poética* de Luzán defiende ya en su libro segundo que la disciplina de las tres unidades se ampara en el orden interno de la naturaleza y no en un huero dogmatismo. La convicción de que una realidad ordenada conforme a la razón debe ser el objeto predominante de la imitación poética antes que la servil imitación de autoridades remite a su vez a *L'Art poétique* de Boileau. En lo referente a las tres unidades éste no hace sin embargo otra cosa que sintetizar las ideas de D'Aubignac, Chapelain o Corneille (Padilla Chasing 2007, 315 y ss.), por lo que Luzán se apoya en realidad

en la doctrina teatral difundida en Francia desde mediados del siglo XVII que la *Querelle des anciens et des modernes* convirtió en materia de disputa. No deja de resultar revelador a este respecto que, para oponerse a lo que considera una limitación del ingenio, Francisco Maria Nipho proponga desde el bando contrario sustituir el rigor de las tres unidades por la más laxa unidad de interés. No sólo invoca con ello a un autor como Houdar de la Motte, que ya cuestionaba desde comienzos del siglo XVIII la utilidad de las unidades clásicas, sino que lo hace además de forma interesada en defensa del canon patrio más ortodoxo representado en los dramaturgos de la comedia barroca: «Ellos pensaron y pensaron bien que los descaminados de un espíritu sin freno tenían mucho más mérito que un poeta sin nervio, que va aleteando tras las huellas del maestro» (Garrido 2010, 124). Del mismo modo, cuando Mariano Nipho cuestiona la tajante separación de la cláusula estamental entre tragedia y comedia no aboga tanto por la libertad creadora como por un modelo ecléctico de teatro ya sancionado por la tradición. El título de su trabajo «La nación española defendida de los insultos de *El Pensador* y sus secuaces en defensa de las comedias» resulta ya lo bastante elocuente a este respecto.

Un desfase semejante se aprecia en lo referente la función formativa del teatro, que Luzán relaciona con la necesidad de dar preeminencia a la imitación de lo universal sobre la de lo particular, del mismo modo que el principio edificante de la literatura debe primar sobre el deleite: el poeta «no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo [...] sino que, dando de mano a estos particulares, que le parecen siempre imperfectos, consulta a la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel carácter o genio que quiere pintar» (Garrido 2010, 52). También José Clavijo y Fajardo, una de las plumas de *El Pensador* que despertaba las iras de Mariano Nipho, describe en un *Pensamiento* de 1762 cómo la comedia se eleva sobre la sátira merced al valor formativo que atesora la crítica de los vicios generales frente a la mera burla de las individualidades. El examen que Clavijo y Fajardo dedica a la misión educativa del medio teatral va sin embargo íntimamente ligado a la crítica del limitado poder instructivo que podía tener un teatro religioso: «Es igualmente constante que muchos defectos morales no tienen en el Evangelio precepto, que los ataque; y que por lo mismo que profesamos una Religión más pura que la de los gentiles, es preciso que nos esmeremos en unir en igual grado las virtudes morales con las prácticas del cristianismo» (Garrido 2010, 103). Tres décadas más tarde Gaspar Melchor de Jovellanos redactará con un ánimo muy parecido sus *Memorias sobre espectáculos y diversiones públicas*. La misma preocupación que Clavijo y Fajardo sentía por el éxito de los autos sacramentales se repite en Jovellanos por la pervivencia de la comedia áurea

en las postrimerías del siglo. E igual que su antecesor, Jovellanos valora la inventiva y agudeza de este teatro sin dejar por ello de lamentar su peligro como instrumento formativo del vulgo. Denomina «monstruos» a las piezas de la comedia clásica española, asociando de ese modo la deformidad física de su composición a la moral de su contenido. Cuando el teatro asume las funciones de una institución pública, que Leandro Fernández de Moratín resumía como programa político en una célebre carta a Godoy de 1792, el mérito artístico del drama del Siglo de Oro queda eclipsado por su nula ejemplaridad, demostrando que la inusitada importancia de este asunto para el teatro español de la época obedece a la no menos anómala longevidad de su teatro barroco.

Del mismo modo que la agitada polémica en torno al fundamento moral del drama solo se explica como réplica a la prolongada vida de la comedia áurea y el teatro religioso, la defensa entusiasta de las tres unidades dramáticas, la sujeción a un criterio estricto de verosimilitud o la crítica de la mezcla de los tonos trágico y cómico remiten menos a la doctrina teatral de la ilustración dieciochesca que al ideal artístico fijado por la *tragedie classique* durante el siglo anterior. El gran debate teatral del momento en la literatura española escenifica por lo tanto un encuentro de pareceres en el que tanto los partidarios de la antigua escuela como los seguidores de la nueva se adhieren a posiciones ya transitadas en el ámbito de la literatura europea. Lo que por el contrario constituye el gran acontecimiento en la concepción dramática de la época, la aparición de la tragedia burguesa, tiene una presencia marginal en los documentos programáticos de la literatura española. La tragedia burguesa es el producto más consecuente de una nueva sensibilidad artística que fija su atención en los componentes emotivos de la pieza teatral. Responde por ello al progresivo triunfo del sensualismo sobre el racionalismo durante la segunda mitad del siglo XVIII, un proceso capital para entender la nueva visión de la experiencia estética que se difunde durante este periodo, del que apenas encontramos vestigios en la discusión artística del entorno peninsular. En el caso por ejemplo de la literatura alemana, donde por razones socioculturales la corriente ilustrada presenta también claros déficits respecto a sus variantes francesa e inglesa, Lessing proporcionó con su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769) el puente teórico entre el debate clasicista de las tres unidades que se retrotrae al contexto del drama barroco y la nueva concepción dramática. En el caso español será preciso esperar a las *Instituciones poéticas* de Santos Díez González (1793, 113-118) o a los dos volúmenes que Juan Andrés (2000, 277-281) dedica en su *Origen* a la poesía, para encontrar una primera definición del drama burgués. Vemos pues cómo, en lugar de hacerse eco del pulso entre racionalismo y empirismo, entre la noción

más dogmática de la creación literaria, que deposita su fe en la intelección del espíritu para discernir lo bello de igual modo que lo conveniente, y la más escéptica, que se sirve de los resortes afectivos para alcanzar sus objetivos, los testimonios programáticos españoles de la época evidencian una oposición entre la corriente tradicionalista, que aboga por permanecer fiel a los clásicos autóctonos, y la reformista, que desea ante todo priorizar la función educativa y aleccionadora del arte. Su carácter programático enlaza las epístolas y composiciones versificadas que abogan por una literatura entendida como instrumento de reflexión y divulgación filosófica con los escritos que plantean reformas integrales de la actividad escénica del país.

Siguiendo el posterior itinerario del ideario poético en la literatura española podríamos apreciar un desajuste parejo en la identificación de los conceptos periódicos. La disputa entre Nicolás Böhl de Faber y Juan Costa, así como los textos que ya con auténtica vocación programática escriben Luis Monteggia, Ramón López Soler o Agustín Durán, demuestran que la discusión teórica en torno al Romanticismo precedió a su incidencia en la producción literaria. El rápido eco que obtuvo la defensa de las literaturas nacionales en las letras españolas obedece como es sabido a su instrumentalización política por parte de los autores más tradicionalistas, quienes quisieron encontrar en los escritos de A. W. Schlegel una nueva legitimación del canon barroco y de las manifestaciones artísticas más genuinamente hispanas frente al modelo neoclásico francés. Si las ideas formuladas en la primera fase del debate romántico evidencian sobre todo la influencia de la nueva concepción de las literaturas nacionales, las declaraciones y tomas de postura que se suceden en los años treinta (Larra, Espronceda, el célebre prólogo de Nicomedes Pastor Díez a la obra poética de Zorrilla) abundan más bien en la defensa de la libertad expresiva y la rebelión prometeica del sujeto contra el orden social y divino. Un análisis somero de estas proclamas pondrá enseguida al descubierto que sus nociones centrales, el satanismo, la mezcla de géneros y la crítica de los privilegios sociales, tienen mucho menos en común con el ideario propiamente romántico que con las corrientes sentimentales y ossiánicas que recorren Europa durante el último tercio del siglo XVIII. La irrupción del sujeto enunciativo que renuncia a la imitación de autoridades para crear un lenguaje experiencial, ese gran acontecimiento poético que prepara la gran revolución romántica, solo se documenta teóricamente con los manifiestos poéticos de Bécquer. También la disputa que se plantea en la segunda mitad de siglo entre realistas e idealistas está fuertemente entreverada de factores político-religiosos: mientras los abogados del Realismo se enfrentan a la acusación de ateísmo e inmoralidad por permitir que lo

nimio o lo indecoroso se convierta en objeto de representación literaria, los partidarios del «arte por el arte» reciben acusaciones similares al desvincular la obra artística de un contenido formativo. Como muestra el seguimiento pormenorizado que hizo la *Revista Europea* de esta disputa, los puntos de partida asumidos por los contendientes de uno y otro bando (Manuel de la Revilla, Eduardo Nieto, Rafael Montoro o el mismo Juan Valera) revelan una heterogeneidad de conceptos y postulados que impiden homologar sin más este episodio a la discusión que se plantea desde mediados de siglo en la literatura europea en torno a los límites del Realismo. En el ámbito europeo, sin renunciar tampoco a una dimensión publicística, la disputa identifica claramente a los realistas con la vanguardia literaria y a sus portavoces con los representantes de una nueva concepción artística que no respeta la antigua jerarquía de valores estéticos. En el caso español realistas e idealistas no se reparten de forma clara los roles de la ortodoxia y la transgresión: ni se oponen de forma abierta a la tradición canónica ni renuncian a proponer un cierto margen de novedad y provocación. El reparo para asimilar incluso por parte de los realistas las novedades literarias llegadas de Francia, y la frecuencia con que se invoca la autoridad de Hegel, animan a pensar que este trasfondo poetológico tiene menos en común con el debate sobre el Realismo que con la crisis del idealismo artístico que sobreviene en Europa ya antes de 1848, coincidiendo con el declive del Romanticismo. Piénsese que la disputa española silencia cuestiones como la dignidad artística de lo feo o la legitimidad del procedimiento fotográfico en la literatura (temas recurrentes en el realismo más combativo) frente a otras relativas a la función formativa de la obra literaria y la deuda del escritor con el espíritu de su época (principios ambos combatidos por los adeptos al idealismo).

3. SENTIDO Y ALCANCE DEL «RETRASO»

Una de las principales precauciones que debe asumir la secuencialización histórica es la superposición entre distintos periodos: elementos de un periodo ya concluido no solo se prolongan en el siguiente, sino que además reaparecen mutados bajo una nueva apariencia en uno muy posterior. El particular encabalgamiento entre unidades periódicas se ha ilustrado recurriendo a otra imagen topológica según la cual el devenir histórico evoluciona siguiendo ritmos y velocidades distintos. De acuerdo con la propuesta de Fernand Braudel (1968, 70 y ss.), puede distinguirse entre el ritmo lento que afecta a los principios estructurales más estables, el intermedio que modifica las estructuras sociales y el ritmo acelerado en el que se desarrolla la experiencia del individuo (Rohou 2002, 113-114).

Al primer ritmo corresponden transformaciones como la que experimenta el sistema poético occidental durante el siglo XVIII, cuando el modelo retórico-normativo de imitación es sustituido por uno de cuño expresivo (Grincer 1988, 14-16). Que la literatura española escogiera precisamente ese momento para interrumpir sus relaciones intelectuales con el continente es un suceso que necesariamente debía tener graves consecuencias. Pero, simultáneamente al ritmo moroso de las grandes transformaciones, evolucionan otros ritmos más rápidos y contingentes a los que de forma puntual sí pudo sumarse la discusión poética en España. Así, se da la circunstancia de que la prolongación de la disputa sobre la comedia barroca entre castizos e ilustrados no impidió, sino que antes bien favoreció la rápida asimilación de un principio tan fundamental para la modernidad literaria como el de la historicidad de las formas artísticas en una versión autóctona de la famosa *querelle* (García Jurado 2007, 161-192). Las circunstancias que dificultan la recepción de las corrientes artístico-literarias europeas en el ámbito peninsular no pudieron evitar que, a pesar de todo, esa influencia terminara produciéndose. La alternancia entre los componentes que no arraigan en el contexto cultural autóctono o lo hacen sólo con una notable demora, y los que por el contrario encuentran un rápido eco (como sucede con la concepción romántica de las literaturas nacionales) acentúa el habitual carácter discontinuo y superpuesto de la periodización literaria, impidiendo una clara equiparación entre las unidades que segmentan la historia de la literatura española y sus (supuestos) equivalentes en el marco de la literatura europea. No existe pues *una* pauta a la que acompañar la evolución de las ideas poéticas, sino que éstas se suceden o modifican atendiendo a baremos de distinto signo. La falta de acompañamiento entre los cambios que instigan los diferentes ritmos de transformación hace del periodo una figura laminada en la que se superponen las líneas de continuidad procedentes de otros periodos y las que, producidas desde su interior, remiten a momentos históricos no necesariamente adyacentes.

Estas consideraciones deberían ser suficientes para rechazar una respuesta unívoca al interrogante que plantea la periodización de las ideas poéticas de la literatura española. Con todo, los ejemplos de las principales querellas literarias planteadas en el entorno de la cultura española demuestran que la imagen del retraso no sólo resulta productiva como hipótesis interpretativa, sino que puede tener mayores implicaciones de las que hasta ahora se han contemplado. Hemos visto cómo los argumentos expuestos por los antagonistas de ambas partes en la contienda teatral del dieciocho evidencian una falta de correlación con el presente más inmediato de la discusión teórica en el drama europeo. Por un lado, ese desajuste no implica necesariamente como ya se ha reiterado un retraso equivalente

en el plano de la producción literaria, de tal modo que Jovellanos puede ofrecer en 1774 con *El delincuente honrado* un ejemplo exitoso de drama lacrimógeno o drama burgués. Por el otro, sin embargo, acotado al terreno de la controversia teórica, la continuidad de determinadas posturas evidencia una demora en la asunción de las nuevas ideas poéticas que supera incluso a la tradicional periodización del retraso¹. Aunque solo un análisis exhaustivo de poética comparada podría llegar a determinar el alcance exacto de este desfase, nuestra breve aproximación evidencia ya que la metáfora del retraso permite clarificar la disposición de ideas poéticas durante buena parte de la historia de la literatura española. Así, mientras la discusión dramática del XVIII encuentra sus auténticos ejes de coordenadas en el modelo barroco y el clasicista, y sólo a finales de siglo acusa levemente el pulso entre empirismo y racionalismo que conforma el núcleo de la Ilustración europea, los supuestos manifiestos románticos de Alcalá Galiano o Pastor Díaz se interpretan, desde una perspectiva europea, como claros síntomas de la rebeldía social y metafísica propia del prerromanticismo. Por el contrario, los principales textos programáticos de Gustavo Adolfo Bécquer (las *Cartas literarias para una mujer* y la reseña de *La Soledad*) merecen ser valorados como el primer contacto de la literatura española con la dimensión más trascendental del romanticismo europeo, la que a través del prólogo de Wordsworth a las *Lyrical Ballads* o los fragmentos de Novalis y Schlegel inaugura una nueva concepción totalizadora de la creación literaria. Tan lícito es situar la obra lírica y narrativa de Bécquer en la antesala del Simbolismo como en la estela del Romanticismo, pues como se hace especialmente patente en los términos epocales modificados con prefijo de anterioridad o posterioridad las etiquetas periódicas tienen más de puntos orientativos que de instrumentos clasificatorios. Pero ignorar su labor pionera en la introducción de conceptos clave como el de la inspiración romántica o la dimensión religiosa de la creación literaria distorsionaría

1. Una tendencia diametralmente opuesta a la que aquí se apunta sostiene que la literatura española moderna presenta rasgos anticipatorios respecto a la europea, tanto en lo que respecta a la reflexión teórica como a la creación literaria. Así, Russel P. SEBOLD (1983, 75-108 y 1992, 175-190) quiere ver prefigurada en la *Poética* de Luzán la teoría del genio, tal y como ésta se daría a conocer en la segunda mitad del siglo XVIII, y no duda en situar a Cadalso entre los autores románticos (ver en la misma línea ABAD 1989, 203). Esta postura le lleva a afirmar la existencia de dos momentos románticos en la literatura española (entre 1780 y 1790 y a partir de 1830) separados por el paréntesis clasicista que impone la ocupación francesa. Se reconoce en este alambicado planteamiento la inclinación a tomar la periodización literaria como un rompecabezas de obras, fechas y corrientes que el estudioso debe hacer encajar de forma plausible, en lugar de como una herramienta conceptual que permite hacer reconocibles determinados procesos históricos.

claramente el demorado ritmo en la recepción de ideas poéticas en la literatura española. La reforma krausista inició la reconstrucción de los puentes intelectuales con Europa rotos durante el siglo XVII. También en el ámbito literario puede apreciarse desde mediados del XIX un progresivo acercamiento a la actualidad del pensamiento europeo que no impide un desfase manifiesto entre las ideas generadas por el debate realista en España y las que provienen del extranjero, pero que inaugura una nueva tendencia culminada con las generaciones del 98 y el 14. A partir de ese momento la imagen del retraso deberá ser sustituida por otra más adecuada a la coyuntura cultural del país y al nuevo mapa poético que sobreviene con el triunfo de las vanguardias.

Aunque la validez del «retraso» como imagen interpretativa se ha circunscrito en el examen de estas páginas a la historia de las ideas poéticas, no hace falta decir que la historia literaria propiamente dicha no es tampoco ajena a sus consecuencias. Las transformaciones del pensamiento poético no pueden identificarse, como ya sabemos, con las de la creación literaria, del mismo modo que la propuesta artística de un autor no se agota en las ideas de las que se hace portavoz él o los críticos de su tiempo. Pero es indudable que, al revelar el horizonte referencial de un momento histórico, los textos programáticos aportan también un elemento de juicio en la periodización de una tradición literaria. Cuestión pendiente sería estipular hasta qué punto debe la historiografía de la literatura española hacerse eco del testimonio aportado por los documentos poetológicos para replantear un ordenamiento periódico de su material, es decir, hasta qué punto deben extraerse consecuencias de la patente contradicción entre la tradicional división periódica de la literatura española y la que se desprende de la historia de sus concepciones poéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Francisco. «Sobre periodización de literatura española». *Cuadernos Hispanoamericanos*, julio-agosto 1989, 469-470, pp. 191-206.
- ANDRÉS, Juan. *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura, vol. II, Poesía*. Ed. de García Gabaldón, Santiago Navarro y Carmen Valcárcel Ribera, dirigida por Pedro Aullón de Haro. Madrid: Verbum, 2000.
- BERNSTEIN, Inna A. «Le problème de la notion d'époque littéraire et les courants littéraires européens de la seconde moitié du XX^e siècle». *Neobelicon*, 1988, XV/1, pp. 77-88.
- BRAUDEL, Fernand. «La larga duración». En *La historia y las ciencias sociales*. Madrid: Alianza, 1968, pp. 60-106.

- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando. «The European horizon of Peninsular literary historiographical discourses». En CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, Anxo ABUÍN GONZÁLEZ y César DOMÍNGUEZ (eds.). *A Comparative History of Literatures in the Iberian Peninsula*, vol. 1. Amsterdam: John Benjamins, 2010, pp. 1-52.
- CARNERO, Guillermo. «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral». En CARNERO, Guillermo (ed.). En *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 1995, pp. 489-510.
- CUESTA ABAD, José Manuel. «Sobre las categorías de la historiografía literaria». En AULLÓN DE HARO, P. (ed.). *Teoría de la historia de la literatura y el arte*. Madrid: Verbum, 1994, pp. 329-346.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. *Instituciones Poéticas*. Madrid: Oficina de Don Benito, 1793.
- DURÁN, Agustín. *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro español*. Ed. de Remedios Martín Lorenzo. Málaga: Ágora, 1994.
- FOWLER, Alastair. «Periodization and Interart Analogies». *New Literary History*, Spring 1972, 3.3, pp. 487-509.
- GARCÍA JURADO, Francisco. «¿Por qué nació la juntura Tradición Clásica? Razones historiográficas para un concepto moderno». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 2007, 27/1, pp. 161-192.
- GARRIDO, Germán (ed.). *República poética. Textos programáticos de la literatura española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Dykinson, 2010.
- GRINCER, Pavel A. «The Concept of Literary Epoch in Terms of Historical Poetics». *Neobelicon*, 1988, n.º XV/1, pp. 13-23.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. *Obras Completas*, tomo I. Ed. de José Miguel Caso González. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, 1984.
- *Memorias sobre espectáculos y diversiones públicas*. Ed. de Guillermo Carnero. Madrid: Cátedra, 1997.
- KOSSELK, Reinhart. *Vergangenene Zukunft- Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989 (trad. *Futuro pasado*. Paidós: Barcelona, 1993).
- LÓPEZ SOLER, Ramón. «Literatura. Análisis de la cuestión suscitada entre clásicos y románticos». *El Europeo*, 1823, I, n.º 7, pp. 209-212 y n.º 8, pp. 254-257.
- MINER, Earl. *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theories of Literature*. Princeton University Press, 1990.
- MONTEGGIA, Luis. «Romanticismo». *El Europeo*, 1823, I, n.º 2, pp. 48-56.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín de. *Discurso sobre las tragedias españolas*. Madrid: Imprenta de Mercurio, 1750-1753, 2 vols.
- MORATÍN, Leandro Fernández de. *La derrota de los pedantes. Lección poética*. Ed. de John Dowling. Barcelona: Labor, 1973.
- *Epistolario*. Ed. de René Andioc. Madrid: Castalia, 1973.
- MORATÍN, Nicolás Fernández. *La Petimetra*. Ed. de David T. Giles y Miguel Ángel Lama. Madrid: Castalia, 1966.

- NIPHO, Francisco Mariano. *La nación española defendida de los insultos del «Pensador» y sus secuaces en defensa de las comedias. Escritos sobre teatro*. Ed. de M.^a Dolores Royo Latorre. Teruel: Instituto de Estudios Terulenses, 1996.
- OROZCO DÍAZ, Emilio. «El barroco dieciochesco». En CASO GONZÁLEZ, José Miguel (ed.). *Historia y Crítica de la literatura española*, vol. 4. Barcelona: Crítica, 1983, pp. 28-32.
- PASTOR DíEZ, Iván Vicente. «La tragedia regular: entre Corneille, la teoría y la crítica». *Literatura, Teoría, Historia Crítica*, 2007, 9, pp. 313-335.
- PASTOR DíEZ, Nicomedes. *Obras de Don Nicomedes Pastor Díez*, tomo III. Madrid: Imprenta de Manuel Tello, 1867.
- PI I MARGALL. «Del arte y su decadencia en nuestros días». *Revista de España*, 1874, 37, pp. 441-449.
- ROHOU, Jean. «La périodisation: une reconstruction révélatrice et explicatrice». *Revue d'histoire littéraire de la France*, septembre-octobre 2002, 102/5, pp. 707-732.
- SEBOLD, Russel P. *Trayectoria del romanticismo español*. Barcelona: Crítica, 1983.
- «Periodización y cronología de la poesía española setecentista española». *Anales de Literatura española de la Universidad de Alicante*, 8, 1992, pp. 175-190.
- TOURNIER, Isabelle. «Événement historique, événement littéraire, qu'est-ce qui fait date en littérature?». *Revue d'histoire littéraire de la France. La periodisation en histoire littéraire. Siècles, générations, groupes, écoles*, septembre-octobre 2002, n.º 102/5, pp. 745-758.
- VV. AA. *Revista Europea*, núm. 56 (pp. 115-119), n.º 58 (194-199), n.º 60 (pp. 273-274) y n.º 61 (pp. 318-320), 1875.