

## LOS PERÍODOS DE LA HISTORIA LITERARIA: SINCRONÍAS, CONTEXTO Y ESTILO

Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ(\*)

### 0. INTRODUCCIÓN

En la configuración de las épocas y movimientos literarios confluyen un sinnúmero de concausas de difícil y complejo análisis.

Los grandes períodos han sido delimitados por un largo quehacer crítico. No puede extrañarnos, sin embargo, que ese intento de división no sea satisfactorio en numerosos casos y autores, que no encajan con la propiedad que deseáramos en los esquemas habituales y presentan dudas al estudioso y al simple aficionado.

Cabría preguntarse si los esfuerzos de periodización no son más que un infructuoso poner puertas al campo, a un campo que se extiende sin lindes ni veredas a lo largo de una secuencia temporal que en el caso de las lenguas románicas alcanza ya los diez siglos.

(\*) Felipe B. Pedraza Jiménez, joven valor de la literatura y crítica literarias, nació en La Rambla (Córdoba) en 1953.

Discípulo del polígrafo José Manuel Blecuá en la Universidad de Barcelona y Premio extraordinario en la Licenciatura de Filosofía y Letras, fue también Profesor ayudante de Literatura española en la misma Universidad. Dirigió el grupo de teatro independiente Farándula Nefelai y fue profesor de Historia del teatro en cursillos para grupos de empresas y asociaciones de vecinos.

Es Catedrático de Lengua y Literatura españolas de Instituto, por concurso-oposición, ejerciendo actualmente en Aranjuez. Es Director de la *Nueva Revista de enseñanzas medias*.

Ha asistido a Congresos internacionales, II Jornadas de Perfeccionamiento de Gijón, etcétera.

Autor de numerosas publicaciones sobre Literatura española con especial atención a las manifestaciones del Barroco y distinguido lopista, acaba de prologar una edición facsímil de la príncipe *Las rimas. Los doscientos sonetos* de Lope de Vega.

Especial mención merece el importante *Manual de Literatura española* del que es autor en colaboración con Milagros Rodríguez Cáceres, que edita Cénlit en Tafalla (Navarra). Van publicados siete volúmenes que abarcan desde la Edad Media hasta el Realismo y trabajan actualmente en la época contemporánea a la que dedicarán asimismo varios tomos. Este *Manual* constituye una aportación de gran interés al estudio de nuestras letras por los valores que encierra, destacados por Blecuá en su prólogo de la obra.

Creemos, con Wellek (1) y tantos otros estudiosos del tema, en la necesidad de ordenar los materiales para su más correcta percepción y análisis. En este trabajo vamos a intentar establecer algunos criterios en que, a nuestro entender, ha de basarse esa labor ordenadora.

## 1. CONCEPCIÓN FORMAL: SUS CONTRADICCIONES

A la hora de caracterizar los movimientos, el historiador de la literatura se encuentra con una concepción heredada de los estudiosos de las artes plásticas. Al analizar el fenómeno renacentista, barroco o neoclásico acude a nuestra mente una imagen formal que guarda estrecha relación con determinadas manifestaciones plásticas y particularmente arquitectónicas. Ha existido un intento de trasponer a la evolución de las demás artes el sistema de estilos y órdenes de que se sirve el estudioso de los monumentos, palacios, templos, etcétera.

Lo cierto es que, en algunos aspectos, la historia literaria ha ido retrasada respecto a los estudios de otras artes y, en consecuencia, hemos tenido que aceptar lo que ya habían elaborado nuestros colegas. Un buen ejemplo nos lo ofrece el redescubrimiento del barroco, obra casi exclusiva de los historiadores del arte, especialmente de Wölfflin (2).

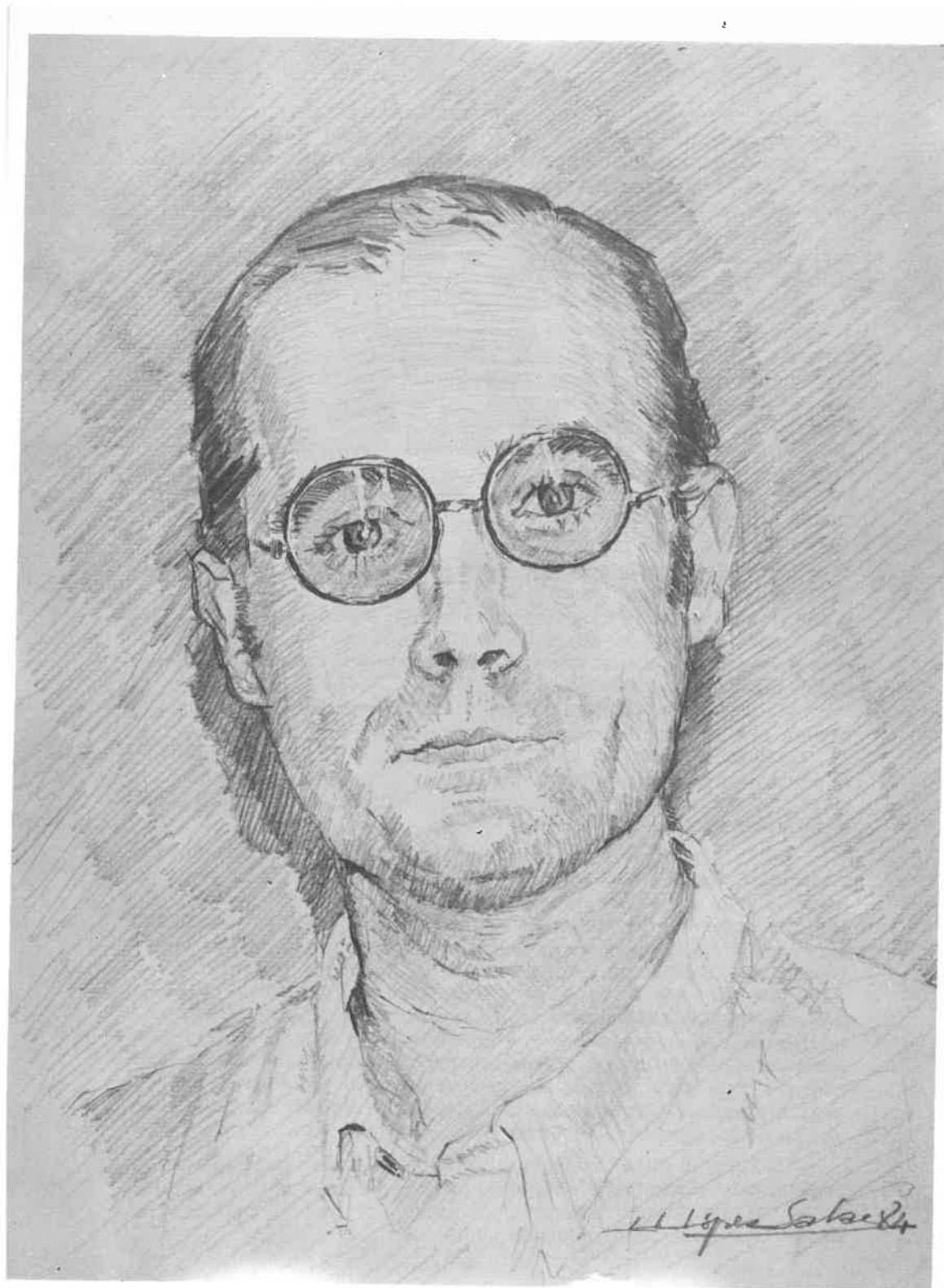
Esta dependencia nos ha llevado a fragmentar el devenir literario con criterios puramente formales, sin acudir a otros ingredientes del mismo o mayor relieve.

Creo que en cualquiera de las épocas literarias que generalmente reconocemos (renacimiento, barroco, romanticismo, realismo, modernismo...) coexisten rasgos estilísticos contradictorios que no nos permiten agrupar ni tan siquiera a los autores más destacados de cada período. Hay ejemplos significativos: la ya tópica explicación del barroco como complicación de las formas tiene contradicciones patentes en autores que forzosamente hemos de incluir dentro de esa época: los Argensola, los poetas del barroco sevillano, Lope, López de Zárate, el Zabaleta de *El día de fiesta* y un largo etcétera.

Buscar en el estilo el *quid* definidor es condenarnos a una perpetua contradicción. Por sí solos los rasgos estilísticos se revelan incapaces de discriminar un período literario de otro, y difícilmente constituyen el elemento que une a los autores coetáneos.

## 2. EL ENTORNO HISTÓRICO Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Sin dejarnos arrastrar por determinismos sociológicos (3), creemos que el entorno económico y social gravita de forma decisiva sobre las creaciones artísticas y que todas ellas responden por derecho o *a contrario*, encarándose con su contexto o rehuyéndolo, a la realidad histórica que las posibilita, las exige y las nutre. Cualquier ejemplo es válido: las *Sonatas valleinclanescas* son el producto de una determinada situación colectiva, en la misma medida que lo puedan ser las novelas de Baroja. El conocimiento de ese entorno vital nos permitirá iluminar aspectos múltiples de la creación artística, aproximarnos a su cabal significado y comprender cómo



**FELIPE B. PEDRAZA JIMÉNEZ**

un sustrato común da origen a soluciones estilísticas diversas, pero todas en íntima conexión con la realidad o interdependientes entre sí.

Cuando hablamos de «contexto histórico» no nos referimos exclusivamente a los acontecimientos políticos o a las cifras económicas, también forman parte de ese entorno las modas artísticas, la evolución de los estilos y la concepción de la existencia. Entre todas estas realidades hay una estrecha interrelación que sólo se podrá percibir adecuadamente a través de un planteamiento de la historia literaria que siga con fidelidad el hilo cronológico de la evolución del arte.

Bousoño (4) ha dicho que «todos los rasgos, no sólo los artísticos y literarios, de una época tienen en lo fundamental una explicación unitaria: la cosmovisión que es inherente a tal período». La forma literaria es, pues, una consecuencia de tal sistema, «que no existe como cosa aparte de la cosmovisión misma». Compartimos esa teoría, aunque, con toda modestia, preferiríamos sustituir el término *cosmovisión*, demasiado amplio y difuso para nuestras entendederas, por el de *realidad histórica*, también extremadamente complejo e impreciso, pero, quizá, reducible a conceptos más tangibles y analizables como los de situación económica, movilidad social, influjos literarios y culturales.

En lo que coincidimos enteramente con Bousoño (5) es en la creencia de que todos los rasgos que se derivan de esa cosmovisión «son sólo posibilidades» y que «pueden ser muy variadas (y a menudo contradictorias —añadimos nosotros—), en correspondencia con la psicología y talante que cada persona tenga; con su edad; su clase social, su situación en una fecha dada y dentro de un cierto mundo», etcétera.

Más costoso se nos hace aceptar que «el foco de todos los sistemas es siempre el mismo: cierto grado de individualismo» (6).

Nos parece que esta panacea monocorde, de límites y significado imprecisos no ilumina de forma suficiente la obra literaria y que hay que recurrir a mil concausas ambientales y culturales para hallar las claves explicativas del fenómeno literario.

No creemos, por ello, en el carácter cíclico de los movimientos artísticos. Cuando D'Ors (7) establece que el barroco es una constante histórica está operando por abstracción, reduciendo una complejísima realidad a rasgos muy elementales y simples. La oposición barroco/clásico es una generalización que nos ayuda muy poco a interpretar la obra de arte. Usando la terminología del mismo D'Ors hemos de subrayar que el *Barrochus tridentinus* tiene poco que ver con el *romanticus* o el *finisecularis*. Hay, sin embargo, un punto en común entre estos «barrocos»: se trata de tres etapas de crisis. Naturalmente en la medida en que se asemejan las circunstancias, se aproximarán los medios estilísticos de que se vale el artista para plasmar la situación personal y colectiva, pero las peculiaridades de cada etapa son tales que identificarlas y oponerlas como conjunto a los períodos clásicos nos parece un grave error.

Cada época histórica genera unas formas artísticas que expresan sus apetencias, conflictos, contradicciones y logros. Naturalmente, esos moldes estilísticos multiformes no surgen de la nada, se derivan por evolución, no siempre rectilínea, de los preexistentes (8).

### 3. PROLONGACIÓN DE LOS ESTILOS MÁS ALLÁ DE SU ÉPOCA HISTÓRICA

Sin embargo, a menudo no hay sincronía entre la aparición de una nueva coyuntura histórica y un nuevo tipo de arte. Vemos cómo los motivos fijados por un época se prolongan cuando ya han desaparecido las circunstancias sociohistóricas que posibilitaron su existencia. Ejemplos de este fenómeno los tenemos en la prolongación a lo largo del siglo XVIII de los estilos característicos del XVII. Un arte nacido en medio de la depresión que abarca desde la muerte de Felipe II a 1680, y surgido del agotamiento de las formas renacentistas, se perpetúa a lo largo de más de medio siglo (1680-1760) que, con los lógicos altibajos, se caracteriza por la expansión demográfica y económica. La aparatosa arquitectura barroca, reflejo *a contrario* de las dificultades de toda índole que sufre el hombre del siglo XVII (9), persiste en el estilo de Churriguera (1665-1725) y en obras capitales como el *Trasparente* de la catedral toledana o el palacio del marqués de Dos Aguas de Valencia, de Hipólito Rovira (1693-1765).

En literatura ocurre lo mismo. Los poetas de la primera mitad del XVIII no encuentran una fórmula nueva para expresar su entorno y se limitan a repetir, ya fuera de tiempo, los esquemas fijados por Góngora y Quevedo. En los más creativos e interesantes se adivina el esfuerzo, no siempre consciente, por ofrecernos una representación renovada de su realidad, que no es ya la de sus modelos. Así, aunque Torres Villarroel sigue los esquemas de la novela picaresca (autobiografía, cierto humorismo), los tiempos han cambiado y el protagonista no es ya un marginado ni ejemplo *a contrario* para la moralización (10).

Curiosamente, el molde exterior de la picaresca sirve ahora para trazar un libro en el que «un hombre de la clase media se considera importante precisamente por pertenecer a tal clase» (11).

Como hemos dicho en otra ocasión (12), «la picaresca es tan sólo el cascarón que alberga unos contenidos esencialmente antipicarescos».

Lo mismo puede decirse del teatro histórico romántico, cuyo molde externo se prolonga a través de la ópera y de la obra de Echegaray durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando domina la política una burguesía conservadora muy alejada de las posiciones ideológicas y la conflictiva realidad social que metaforizaron los románticos en los amores imposibles de sus héroes.

### 4. LA AUTOCONCIENCIA

Como ha dicho Wellek (13), «la autoconciencia de una época no tiene poder para atar a los estudiosos modernos (...). Pero al mismo tiempo (...) tenemos que reconocer (su) importancia».

Un ejemplo bastante elocuente lo tenemos en el Romanticismo español. Raro es el poeta, dramaturgo o novelista que se reconoce miembro del nuevo movimiento. Martínez de la Rosa, en el prólogo a sus *Poesías*, se autoconsidera por encima de banderías literarias, y lo mismo hace Larra en el prólogo a su drama *Macías* (14). Esto no implica que los autores citados

no pertenezcan a esa época artística y cultural, pues en ellos confluyen los rasgos estilísticos e ideológicos que la configuran.

En otras muchas ocasiones habrá que esperar a que algunos escritores se autoproclamen representantes de un movimiento literario para que podamos considerar la existencia de una nueva etapa. Esta autoproclamación, tan frecuente en nuestro siglo, no es habitual en tiempos pretéritos. Sin embargo, algo de eso hay en la actitud de Feijoo al inaugurar un nuevo género, una nueva manera de escribir, y al reclamar un nuevo lenguaje, más denotativo, abstracto y ajustado al pensamiento racional. Remontándonos en el tiempo quizá el primer caso de autoconciencia lo tenemos en el llamado «mester de clerecía». Son célebres los versos del *Libro de Alexandre* en que se proclaman los principios de la escuela.

## 5. PERFILES CRONOLÓGICOS

En todo caso, al historiar la literatura parece imprescindible tener muy presente la cronología. El descrédito de las «fechas», merecido en buena medida, no puede hacernos olvidar que cualquier proceso se desarrolla en el tiempo. En la historia literaria jugamos con una temporalidad múltiple. No basta fijar el momento de producción o edición. Si hemos de analizar con detenimiento la implantación de un estilo o la configuración de una época, tendremos que averiguar cuándo nacen determinados fenómenos, al calor de qué realidades históricas se generan cuando se difunden y a través de qué canales.

Frente a explicaciones tópicas del devenir literario tenemos que recurrir a las fechas. Hay que abandonar, por ejemplo, la idea de que la lírica española del XVI empieza con Garcilaso. Hasta 1543 la obra del poeta toledano y de su amigo Boscán no existe en el panorama español, o sólo existe para un reducidísimo grupo de amigos y aficionados. Por lo tanto, el italianismo no se difunde hasta la segunda mitad del XVI.

El estudio riguroso de las generaciones nos permitiría huir de vaguedades y no caer en tergiversaciones.

## 6. FALSAS EVOLUCIONES

Los historiadores tenemos una tendencia, que no dudo en calificar de perversa, a ver procesos evolutivos en todas partes. Citemos, a título de ejemplo casi anecdótico, la explicación que Alborg (15) da de la lírica de Herrera. En las canciones heroicas cree ver una tendencia a sustituir la imaginaria mitológica por otra cristiana, a través de varios pasos: *Canción al señor don Juan de Austria, vencedor de los moriscos en las Alpujarras* (hacia 1571), *Canción al santo rey don Fernando* (1579), *Canción en alabanza de la Divina Majestad por la victoria del señor don Juan* (1571) y la canción elegíaca *Por la pérdida del rey don Sebastián* (1578). Las fechas de composición nos revelan que no existe una «notable evolución», contra lo que opina Alborg, y si puede notarse, no es, desde luego, tan rectilínea como señala el crítico.

Hemos de estar en desacuerdo igualmente con el esquema trazado por Hatzfeld (16) para explicar la evolución del arte barroco. Según este crítico, la sucesión es como sigue:

*Manierismo:* (1570-1610), Góngora (1561-1627).

*Barroco:* (1610-1630), Cervantes (1547-1616).

*Barroquismo:* (1630-1670), Calderón (1600-1681).

Creemos que en este esquema se oculta un criterio solapado, de lo que ya hablamos más tarde. El eminente crítico alemán se ha propuesto colocar en el centro de la evolución barroca a Cervantes. Esto es cierto si atendemos a que el *Quijote* es la obra más genial de la literatura de la época, pero es radicalmente falso si lo que se nos pretende indicar es que el arte cervantino supone un grado de evolución posterior al de Góngora. Don Luis era catorce años más joven y, aunque precoz en sus manifestaciones literarias, su ideal artístico es más «avanzado» que el del autor del *Quijote*.

## 7. DIVISIONES EXCESIVAS Y NO GENERALIZADAS

La referencia a Hatzfeld nos permite apuntar, aunque sólo sea de pasada, el caos a que a menudo nos abocan las divisiones y compartimentaciones excesivas. Ahí está el caso del Manierismo que, pese a tener muchos años de vida, nadie sabe todavía en qué consiste. ¿Es un incipiente barroco que no llega a ser barroco? ¿Es un arte expresionista y deformante como proponen Hocke y Hauser (17), que, además, se repite cíclicamente a lo largo de los siglos, coincidiendo con las épocas de crisis? ¿Es la vertiente problemática y crítica del barroco, como afirma Durán (18)? o ¿se trata de un arte rígidamente intelectual, formalista y antivital, tal y como señala Orozco (19)?

Personalmente, soy partidario de respetar las denominaciones que cuentan con amplia tradición y, cuando sea preciso, sustituirlas por otras nuevas más latas y comprensivas, que unan y no separen a los autores de un mismo período histórico.

## 8. ESTUDIO SINCRÓNICO DE TODAS LAS CORRIENTES SIGNIFICATIVAS DE CADA ÉPOCA

La historia de la literatura debe estudiar los fenómenos de su incumbencia de forma sincrónica. Para ello es fundamental, a nuestro entender, no olvidar ninguno de los aspectos esenciales de un momento literario. Así, nos parece capital subrayar que cuando se publican *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582) se están divulgando por vía oral y manuscrita las primeras hornadas del romancero nuevo.

De la misma manera nos parece absurdo explicar la lírica del siglo XVI, aludiendo exclusivamente al italianismo. Además de la tardía difusión de ese movimiento, coexiste con otras vertientes que no podemos olvidar si queremos dar una idea cabal de ese período literario. José Manuel Blecua (20) ha elaborado y difundido un agudo y brillante esquema de lo que fue la

lírca del quinientos. Junto al endecasílabo se cultivaron los metros castellanos tanto populares (romances, canciones y villancicos) como cultos (poesía de cancionero).

Es evidente que toda historia es una simplificación y abstracción, pero no se debe llegar al extremo de cercenar aspectos fundamentales, ya por su calidad, ya por su incidencia en el público lector.

Aun cuando se trate de un manual o epítome, nos parece recomendable aludir a todas las vertientes significativas y subrayar su perfecta sincronía. En trabajos de cierta ambición no se pueden pasar por alto manifestaciones despreciadas u olvidadas como puedan ser el conceptismo sacro a lo Ledesma, la literatura emblemática, los romances de bandoleros en la época romántica o la fotonovela en nuestros días.

No pedimos un trato parejo entre estas creaciones y las obras que lectores solventes han reputado como dignas de toda consideración y análisis. Señalamos la conveniencia de tener presentes estos fenómenos que explican muchos rasgos y aspectos de la gran literatura, incomprensibles si no tenemos en cuenta el conjunto.

## 9. LAS GENERACIONES LITERARIAS

En este subrayado sincrónico, que no puede ser mera acumulación de nombres y fechas, sino elaboración intelectual e intento de explicación racional, es importante el estudio de las generaciones.

Cuando hablamos de generaciones no pretendemos emplear el término en el sentido en que lo hizo Hans Jeschke (21) al estudiar la del 98, es decir, como «un pequeño círculo de individuos de dotes creadoras, los cuales, a causa de una evolución determinada por el nacimiento aproximadamente igual y, por ello, transcurrida bajo circunstancias vitales semejantes, alcanzan una unisonidad espiritual anímica (coetaneidad interna), se congregan bajo la impresión de un acontecimiento y, gracias a sus predisposiciones creadoras, imprimen formas de vida y de arte, que son determinantes para el ambiente internamente coetáneo (masa) y características para la época respectiva como expresión temporal». Para nosotros una generación no puede ser un grupo de amigos; todos los coetáneos, aunque no alcancen una «unisonidad espiritual», forman parte de la misma generación.

Hay, claro está, autores precoces, que participan de los rasgos e intereses de la generación precedente, y otros que, llevando marcadas sus ideas y sentires por cuanto han vivido, anuncian las preocupaciones y estilo de escritores más jóvenes. Ejemplo de lo que decimos pueden ser Carolina Coronado (1823-1911), cuya producción arranca desde el momento mismo del auge romántico y se extiende poco más allá de la Gloriosa (su último libro es de 1873), y Ramón de Campoamor (1817-1901), miembro de la generación de «los últimos románticos» (Zorrilla, Gil Carrasco, etc.), que se adelanta y da la pauta a una nueva forma de escritura. Su poesía se desarrolla a lo largo de la llamada época del realismo y participa de los rasgos de estilo que genera la burguesía conservadora en el poder.

Producto literario e ideológico de la época romántica nos parece, en cambio, doña Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), a pesar de iniciar un



género que alcanzará amplio desarrollo en las generaciones siguientes. Sus ideas absolutistas, su deseo de vuelta al antiguo régimen, su odio al liberalismo como amenaza para cuanto de sagrado hay en el universo, son características de quien ha vivido el reinado de Fernando VII. Se nos podría objetar que Pereda era carlista, pero bastaría releer algunos cuentos y rasguños como *Blasones y talegas*, *Suum cuique*, etc., para ver que estamos en un mundo distinto al de Fernán Caballero. La visión del pueblo no es tampoco la de doña Cecilia, como se echa de ver en *La leva*, *Para ser buen arriero*, etcétera.

Por el contrario, Bécquer (1836-1870) es coetáneo temporal e incluso ideológico de Tamayo y Baus (1829-1898) o López de Ayala (1828-1879). No vivió las circunstancias históricas de los genuinos románticos y, por lo tanto, su obra responde a rasgos propios de una generación de líricos (Florentino Eulogio Sanz, Ferrán, Dacarrete, Pongilioni, el mismo Campoamor) que se caracterizan por el recorte de la expresividad exaltada precedente y por un cierto intimismo de mejor o peor ley, que constituye un rasgo de la etapa que sigue al romanticismo.

## 10. LOS CRITERIOS SOLAPADOS

Antes hemos amenazado con hablar de los criterios solapados. No aludimos tan sólo a los criterios morales y políticos ocultos, debajo de valoraciones presuntamente cualitativas. Ahí está el caso de don Marcelino Menéndez Pelayo por la derecha, y el de tantos críticos afectos a la izquierda que no ven más valores en la obra literaria que su aportación, siempre mediata e incluso dudosa, a la lucha de clases.

A la hora de segmentar la historia literaria también se agazapan criterios no confesados. Por ejemplo, se confunden a menudo la pertenencia a un período literario con la calidad artística del autor o la obra. Así, cuando el Barroco estaba considerado como un estilo de pésimo gusto, Cervantes no era barroco. Forzando fechas y sentido, el *Quijote* se convertía en obra maestra del Renacimiento español, a pesar de que se escribe en pleno pacifismo barroco, con Lerma en el poder.

Hoy, con la revaloración del arte secentista, son muchos los críticos que, solapando un criterio de calidad, sitúan a Cervantes y su *Quijote* en el cénit de ese movimiento cultural, cuando, por obvias razones cronológicas, está en su orto.

Algo similar ha ocurrido con Lope de Vega, otrora renacentista y hoy barroco.

Puede afirmarse que, en líneas generales, los tratadistas y antólogos tienen una pasión irracional por dilatar las lindes de los movimientos y épocas que estudian. Recogen en sus libros todos los autores *pres* y *pros* que hayan existido. Me viene a la memoria la *Antología de la poesía romántica* de Luis F. Díaz Larios (22). El autor ha incluido en ella desde Quintana, Lista, Cienfuegos... hasta Bécquer, Rosalía, Núñez de Arce, Querol, etc. Deja, pues, a los novelistas del Realismo sin líricos coetáneos. Lo mismo puede decirse de la *Antología de la poesía prerromántica española*, de Guillermo Carnero (23), que se inicia en Feijoo, Torres y Villarroel,

Torrepalma, etc., y se cierra con Estanislao de Cosca Vayo (1804-1864) y Cabanyes (1808-1833).

El caso más sangrante de división artificial de la realidad literaria lo constituye lo que Gullón llamó «la invención del 98» (24).

La historia es larga. Los primeros artículos de Azorín (25) se referían realmente a una generación, la que alcanza la mayoría de edad literaria a finales del siglo y eligió, claro está, a sus representantes entonces más relevantes: Valle-Inclán, Baroja, Unamuno, Maeztu, Benavente, Manuel Bueno, Silverio Lanza, y el mismo Azorín.

Sin embargo, más tarde el 98 se convirtió, no en el nombre más o menos adecuado de una generación de escritores españoles, sino en la etiqueta de un grupo reducido caracterizado por «una actitud muy semejante frente al conjunto de problemas comunes» (26).

¿Actitudes semejantes las de Baroja y Unamuno, Maeztu y Antonio Machado?

Lo cierto es que bajo ese criterio temático-ideológico se ha ocultado un criterio de calidad. En la posguerra española la nómina del 98 se acrecentó con cuantos modernistas tenían algún valor para las generaciones adscritas al movimiento de la literatura social. De ahí que se incorporara a Antonio Machado, mientras se repudiaba a autores en baja como Benavente.

Ante esa separación no podemos sino suscribir las palabras de José M.<sup>a</sup> Aguirre:

«A principios de siglo había en España escritores excelentes, buenos, pasables y malos; si a los excelentes con énfasis —mínimo a veces— en determinadas tendencias de la época se les quiere considerar como formando la generación de 1898, bien está; si al resto se le quiere llamar modernista, bueno; si con esto se pretende afirmar que los primeros poco o nada tienen que ver con los segundos, con sus compañeros de generación natural, no hay más remedio que disentir, y negar la existencia del 98 como algo distinto del Modernismo.» (27)

Sobre toda la generación (los llamados modernistas y los llamados noventayochistas) pesan, además de unas circunstancias históricas determinadas (estamos ante una rebelión juvenil contra la vida burguesa), el irracionalismo filosófico, el simbolismo y la técnica impresionista. Su estilo y sus obras, muy variados entre sí, participan de estos rasgos capitales que son manifestación de una época.

## 11. CONCLUSIONES

Al fijar los límites de una época literaria hay que atender, pues, no sólo al estilo ni tan sólo al entorno histórico, sino a la relación entre ellos y sopesar el valor de todos los factores para establecer una agrupación de figuras, obras y tendencias tan comprensible y racional como sea posible.

Lo que no cabe, a nuestro entender, es simplificar la descripción eliminando las contradicciones que siempre están, latentes o patentes, en cualquier actividad humana.

El estudio de la historia cultural hay que entenderlo como sucesión de sincronías. Al estudiar la literatura diacrónicamente hay que subrayar los diversos fenómenos que se producen en cada período y atender a la configuración de las generaciones de creadores, entendiendo el término generación en su sentido recto y habitual: los que han nacido y viven en un mismo momento histórico.

En el esfuerzo por periodizar la historia literaria hay que prescindir de criterios subjetivos, morales, de calidad..., para atenerse a la auténtica evolución cronológica de los fenómenos.

## NOTAS

- (1) *Conceptos de crítica literaria* (Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1968). Véanse con especial atención los artículos «Teoría literaria, crítica e historia» (págs. 11-24) y «El concepto de evolución en la historia literaria» (págs. 37-48).
- (2) Véase su obra *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, traducción de José Moreno Villa (Espasa-Calpe, Madrid, 1924; 6.ª ed., 1976).
- (3) Conviene recordar aquí las palabras del «Últílogo» a *Horacio en España*. En el capítulo que aparece bajo tan extraño rótulo, Menéndez Pelayo critica a los estudiosos de la literatura que «convierten al autor en una especie de máquina movida por influencias de acá e influencias de allá, influencias del clima, de la raza, de la lengua, del suelo, de las aguas, de los aires, de los alimentos..., de cuanto Dios crió, menos del ingenio del pobre artista» (*Bibliografía hispano-latina*, VI, CSIC, Santander, 1951; pág. 520).  
Quede claro, desde el primer momento, que en este punto, pensamos como don Marcelino. Los influjos históricos y culturales actúan sobre los creadores; son el aire en el que trazan su vuelo literario; pero la trayectoria que sigue cada cual es distinta porque su idiosincrasia, su personalidad, el genio individual de cada autor marca derroteros particulares para su obra.
- (4) *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época contemporánea* (Ed. Gredos, Madrid, 1981), vol. I, pág. 10.
- (5) *Ibidem*, I, pág. 13.
- (6) Carlos Bousoño: *op. cit.* I, pág. 15.
- (7) Véase su libro *Lo barroco* (Ed. Aguilar, Madrid, s. a. - ¿1935?). Hay ediciones posteriores.
- (8) En *La invención del 98 y otros ensayos* (Ed. Gredos, Madrid, 1969, pág. 8), Ricardo Gullón recuerda algo que muy a menudo olvidan los sociólogos del arte: «la literatura tiene su contexto propio en la literatura». Lo mismo puede decirse de la pintura, la escultura, la danza. Este aserto no resta importancia al entorno en la configuración del hecho artístico. Al contrario, agranda, enriquece la «circunstancia» en que se mueve el yo creador.
- (9) Cf. José Antonio Maravall: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica* (Ed. Ariel, Barcelona, 1975). Son especialmente significativos algunos párrafos de la página 29.
- (10) Véanse los estudios de Eugenio Suárez Galván: *La «Vida» de Torres Villarroel. Literatura antipicaresca, autobiografía burguesa* (Estudios de Hispanística, University, of North Carolina, 1975), y Russell P. Sebold: *Novela y autobiografía en la «Vida» de Torres Villarroel* (Ed. Ariel, Barcelona, 1975).
- (11) Sebold: *op. cit.*, pág. 34.
- (12) Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres: *Manual de literatura española, V. Siglo XVIII* (Ed. Cénlit, Tafalla-Navarra-, 1981), pág. 97.
- (13) *Op. cit.*, pág. 181.
- (14) Véanse a título de ejemplo las palabras de Martínez de la Rosa: «Me siento poco inclinado a alistarme en las banderas de los clásicos o de los románticos (ya que es preciso apellidarse con el nombre que han tomado por señal y divisa) (...) unos y otros llevan razón cuando censuran las exorbitancias y demasías del partido contrario, y cabalmente incurrir en el mismo defecto, así que tratan de ensalzar su propio sistema» (pról. a *Poesías y las dos comedias «Los celos infundados», y «Lo que puede un empleo», de Francisco Martínez de Rosa*, Librería de los Ss. Vicente Salvá e hijo, Paris, 1837, pág. 10).
- (15) *Historia de la literatura española, I. Edad Media y Renacimiento* (Ed. Gredos, Madrid, 1972, 2.ª ed.), págs. 857-858.
- (16) *Estudios sobre el Barroco* (Ed. Gredos, Madrid, 1973, 3.ª ed.), págs. 52-72.
- (17) Cf. Gustav René Hocke: *El Manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual* (Ed. Guadarrama, Madrid, 1961), y Arnold Hauser: *Origen de la literatura y el arte modernos* (Ed. Guadarrama, Madrid, 1974, 3.ª ed.).
- (18) Cf. «Lope de Vega y el Manierismo», en *Anuario de letras* (México, 1968), págs. 76-98.
- (19) Cf. *Manierismo y Barroco* (Ed. Cátedra, Madrid, 1975).
- (20) «Corrientes poéticas en el siglo XVI» en *Sobre poesía de la Edad de Oro* (Ed. Gredos, Madrid, 1970), págs. 11-24; y «Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla», en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos* (Ed. Ariel, Barcelona, 1977, págs. 45-46).

- (21) Cf. *La Generación del 98 en España* (Editora Nacional, Madrid, 1954, 2.ª ed.). La cita en pág. 65.
- (22) Ed. Unieurop, Salou (Tarragona), 1977.
- (23) Barral editores, Barcelona, 1970.
- (24) Cf. *La invención del 98 y otros ensayos*, págs. 7-19.
- (25) Véase, especialmente, el artículo «La generación del 98», incluido en *Clásicos y modernos* (en *Obras completas, I*, Ed. Aguilar, Madrid, 1975, págs. 1.125-1.135).
- (26) Donald Shaw: *La Generación del 98* (Ed. Cátedra, Madrid, 1978, 2.ª ed.), pág. 259.
- (27) José M.ª Aguirre: *Antonio Machado, poeta simbolista* (Taurus ediciones, Madrid, 1973, pág. 193).

