MENÉNDEZ PELAYO, TEÓRICO Y CRÍTICO LITERARIO. UNA REVISIÓN EN EL UMBRAL DEL NUEVO MILENIO

Acudir a la *Historia de las ideas estéticas en España* o al *Programa de Literatura Española* que Menéndez Pelayo redactó para sus oposiciones a cátedra se ha convertido en una tarea habitual, impuesta por la necesidad de escribir yo misma una historia de las teorías literarias en nuestro país. He de confesar la enorme deuda contraída sobre todo con la *Historia de las ideas estéticas*, punto de referencia en infinidad de ocasiones y no sólo por la valiosa información que contiene, sino también por el estilo, tan ameno y tan ágil. No estoy descubriendo, por supuesto, cualidades que otros historiadores y críticos, anteriores a mí y con mucha más solvencia, no hayan puesto de manifiesto hasta la saciedad. Quizás sea Dámaso Alonso quien mejor haya expresado la admiración que provoca la extensa, heterogénea y siempre magníficamente escrita obra de Menéndez Pelayo:

> "La literatura española ha tenido, pues, *dos monstruos de la naturaleza*: uno, Lope, y otro, don Marcelino. (...) los dos literatos, el gran creador y el gran historiador, se parecen por esa facilidad increíble con que el uno se saca de la manga comedias y poemas, y el otro nutridos volúmenes de historia, en un número, una abundancia, una continuidad tales que no creo ofrezca muchos paralelos la cultura del Mundo" (1956: 17).

Y con una humildad, que la también ingente producción de Dámaso Alonso contradice, exclama:

> "Obras titánicas como la de Menéndez Pelayo presentan ese muro infranqueable: nuestra pobre vida apenas basta para leer todo lo que la obra de ellos abarcó, redujo a ordenación e impregnó con la huella del propio espíritu" (Ibídem: 10).

Por eso, no puedo menos que sentir sorpresa cuando repaso la imprescindible *Historia de la crítica moderna* de René Wellek, en concreto el volumen IV dedicado a la segunda mitad del siglo XIX, y no encuentro ni una sola referencia a la figura de Menéndez Pelayo,[1] que quizás por la sola monumentalidad de su obra hubiera merecido un lugar entre Taine, Lanson, Brunetière, Arnold, De Sanctis, etc. En esta reivindicación se podrán advertir intereses nacionalistas, o simplemente profesionales. Pero lo cierto es que intereses similares han motivado el encumbramiento de otros escritores. Ya sé que este argumento suena a justificación culpable, pero al mismo tiempo otorga a mi interesada reivindicación de Menéndez Pelayo un voluntario tono distanciado y crítico.

Hablábamos, pues, de la monumentalidad y la heterogeneidad de la obra del erudito santanderino. Y, sin embargo, los esfuerzos por sistematizar sus distintas orientaciones se produjeron muy pronto. Menéndez Pidal y Adolfo Bonilla San Martín fueron los primeros en intentarlo. Menéndez Pidal propone una división ya célebre en cuatro períodos: una "primera juventud de lucha y polémica" (*La Ciencia Española* y la *Historia de los heretodoxos*), seguida por la publicación entre los 35 y los 36 años de la *Historia de las ideas estéticas en España*, para alcanzar la madurez plena con la *Antología de poetas líricos castellanos* y la edición de las *Obras* de Lope, y, por fin, los *Orígenes de la novela* a los que dedicaría los últimos diez años de su vida (1912: 1; en Capestany, 1981: VII). En cambio, Adolfo Bonilla y San Martín (1912) señala sólo dos momentos diferenciados: una primigenia preocupa-

[1] Este silencio ha sido apenas subsanado en el volumen VII, publicado recientemente, en donde Wellek le dedica a Menéndez Pelayo dos páginas escasas (1996: 411-412).

ción por los estudios filósoficos, que Menéndez Pelayo abandona tras el fallecimiento de Gumersindo Laverde para dedicarse de lleno a la historia literaria. La división de Bonilla y San Martín ha sido corroborada por Pedro Sainz Rodríguez (1975: 12-13) y por Edward J. Capestany, quien puntualiza de forma muy gráfica: "Dentro de su desarrollo cultural, la señal tal vez más destacada de su madurez ocurrió cuando dejó de ser satélite de su mentor Gumersindo Laverde y, en órbita propia, se dedicó completamente a la literatura española" (1981: IX). Y se han propuesto incluso otras periodizaciones. Por ejemplo, Pedro Laín Entralgo prefiere hablar de unos "años de aprendizaje", primero en Santander y luego en las Universidades de Barcelona, Madrid y Valladolid; unos "años de ávida y viajera peregrinación", en los que Menéndez Pelayo visita las bibliotecas de Portugal, Italia, Francia, Bélgica, etc., con una beca concedida por el Ayuntamiento y la Diputación de Santander; y, por último, unos "años de magistral y reposada madurez" (1944: 126 y s.).

Pero lo cierto es que el magisterio de Laverde fue muy importante. La intervención de Menéndez Pelayo en la polémica sobre la ciencia española se produjo a indicación de Laverde. Fue él además quien le propuso la escritura de *Los heterodoxos*[2] y de la *Historia de las ideas estéticas en España*,[3]

[2] El 17 de septiembre de 1875 Laverde escribía a Menéndez Pelayo sugiriéndole el proyecto de una colección de monografías sobre los heterodoxos españoles más famosos. Y en una carta fechada el 6 de julio de 1876 le indica incluso la idea que debe guiar el proyecto: "La heterodoxia ha sido siempre antipática al genio español; he aquí el pensamiento capital que, a mi juicio, pudiera servir de alma y principio de unidad a su obra sobre los heterodoxos. El genio español repele la heterodoxia; por eso ésta nunca ha sido más que un accidente en España. ¿Qué le parece a Ud. de esta ley providencial histórica de la heterodoxia española?" (en Capestany, 1981: 40).

[3] El 18 de diciembre de 1875 Laverde escribe a Menéndez Pelayo: "Cuando vuelva a escribir a Valera pienso indicarle que proponga a la Academia española, por asunto para un concurso o certamen, la Historia de la estética en España, a fin de que Ud., utilizando las muchas y exquisitas noticias que tiene, acuda a la cita y se lleve el premio" (en Capestany, 1981: 79-80).

tal como evidencia el epistolario. Por otra parte, en la Universidad de Barcelona Menéndez Pelayo fue alumno de Manuel Milá y Fontanals, a quien se le suele considerar como "el verdadero maestro en lo estético y lo literario de Menéndez Pelayo" (Serrano Castilla, 1968: 88). Según Carballo Picazo, de Milá proceden las ideas sobre la épica y, ante todo, la aplicación del método histórico (1957: 203). De hecho, Menéndez Pelayo no duda en reconocer a Milá como el responsable de "la implantación en España de los modernos métodos de investigación crítica" (en Serrano Castilla, 1968: 92). En cuanto a José Amador de los Ríos, su predecesor en la cátedra, Menéndez Pelayo acude a él con frecuencia cuando se trata de literatura medieval. Le otorga el "segundo lugar entre mis maestros literarios" y lo considera "menos profundo" y "menos adelantado que Milá", con "menos espíritu crítico y menos serenidad de método", pero "más condiciones de vulgarizador" (en Serrano Castilla, ibídem: 100).

Las primeras obras que publica Menéndez Pelayo, además de la tesis doctoral *La novela entre los latinos* (1874), son *Estudios Poéticos* (1876) y *Horacio en España* (1877). En esta última reúne a los traductores de Horacio en nuestro país. Por las mismas fechas escribe la *Biblioteca de traductores españoles*, que no dio a la imprenta y que aparecería de forma póstuma en sus *Obras completas*. Es autor también de una *Bibliografía hispano-latina*, en donde dedica una minuciosa atención a la difusión de los escritores latinos en España: hay noticias sobre códices, ediciones, comentarios, escolios, etc. Es evidente el interés de Menéndez Pelayo por la cultura latina, el gusto clásico que le habría de acompañar siempre y a partir del cual formularía su idea de nacionalidad literaria o expresaría un primigenio disgusto, luego rectificado, por la lírica popular y por la obra de Heine. En el "Ultílogo" que agrega al *Horacio en España* hace una célebre declaración respecto a la lírica popular,[4] que podría resumirse en una frase

[4] "... se dirá: acudamos a nuestra poesía lírica nacional y restaurémosla. Si por la lírica nacional se entiende, como debe entenderse, lo mis-

lapidaria: "Y en todo caso vale más imitar a Horacio que al ciego de la esquina" (en Alonso, 1956: 54). Pero Menéndez Pelayo enmendó en la *Antología de poetas líricos castellanos* lo extremado de este juicio y aceptó el "lirismo tradicional" de las cantigas de amigo y las villanescas del *Cancinero da Vaticana* como "el más inesperado y el más positivo resultado de las últimas investigaciones sobre nuestra literatura de la Edad Media". Y añade con su ya acostumbrada rotundidad: "Hoy no es posible dudarlo: hubo en los siglos XIII y XIV una poesía lírica popular de rara ingenuidad y belleza, como hubo una épica, aunque en lengua diferente" (en Alvar, 1956: 76). Gerardo Diego (1931) primero, y Dámaso Alonso (1956) y Manuel Alvar (1956) más tarde, apreciaron el gesto de Menéndez Pelayo refiriéndose a las ya famosas "palinodias de don Marcelino". La otra palinodia atañe a la poesía de Heine, contra la que había lanzado sus dardos también en el "Ultílogo":

> "¿El gusto alemán? ¡Horror! La misma relación tiene con el nuestro que el del Congo o de Angola. Nada de Heine, de Uhland ni de Rückert. Todo eso será, y es de positivo, muy bueno allá en su tierra, pero lejos, muy lejos de aquí. Nada de humorismos, ni de nebulosidades. *Suum cuique*. A los latinos, poesía latina; a los germanos, germanismo puro. ¿Para cuándo son las leyes de la historia y de las razas? (en Alonso, 1956: 31-32)

Menéndez Pelayo se retracta en el prólogo a una traducción de Heine publicada en la Biblioteca Clásica en 1883. Su

---

mo la de los eruditos que la del pueblo, la lírica nacional es la horaciana, o, si se quiere, la leontina. Si se entiende sólo la popular, no existe o no vale la pena restaurarse, y aun oso afirmar que ningún pueblo la tiene. El genio popular no es lírico, es épico, es impersonal por excelencia; no canta, refiere. Épica es la admirable poesía de nuestros romanceros. Tiene también su lirismo el pueblo, pero, o rudimentario o aprendido. Cese en nuestros vates esa manía de las coplas, de los cantares y de las seguidillas. Si son populares, no son buenos; si son buenos, no son populares. Y en todo caso vale más imitar a Horacio que al ciego de la esquina" (en Alonso, 1956: 53-54).

formación clásica parece la única responsable de esa primigenia incomprensión: "Educado yo en la contemplación de la poesía como escultura, he tardado en comprender la poesía como música" (en Diego, 1931: 129). Gerardo Diego y Dámaso Alonso se apresuraron a poner de manifiesto estas enmiendas de Menéndez Pelayo. Sólo así podían ofrecer una imagen del erudito santanderino más acorde con sus propios planteamientos estéticos. Evidentemente, el neopopularismo y el neorromanticismo del que hará gala la generación del 27 casaba mal con las opiniones juveniles de Menéndez Pelayo sobre la poesía popular y sobre Heine. Pero su rectificación o palinodia ofrecía a Dámaso Alonso y a Gerardo Diego una oportunidad única para aceptar la obra de Menéndez Pelayo, para convertirla a su particular credo estético, para leerla, en definitiva, desde la propia perspectiva. Que Gerardo Diego y Dámaso Alonso seleccionen de la extensa producción de Menéndez Pelayo sólo sus opiniones sobre Heine y la poesía popular no es, en definitiva, gratuito. Responde a motivaciones y gustos personales de los que resulta una visión singular del santanderino. Más adelante, trataré otro de los puntos de desencuentro entre los poetas del 27 y Menéndez Pelayo: la poesía de Góngora, el culteranismo. Por ahora, basta con constatar el clasicismo que presidirá los juicios del joven Menéndez Pelayo y que persistirá, como tendremos oportunidad de comprobar, a lo largo de toda su obra. De hecho, en la *Historia de las ideas estéticas* sorprende el modo en el que caracteriza la obra de Quintiliano, porque se trata de una declaración de principios que muy bien podría haber firmado él mismo:

> "La índole de Quintiliano, poco inventiva y audaz y muy enamorada del orden, de la mesura y de la disciplina, se apacentaba y detenía con fruición en las producciones de los siglos clásicos; no iba él, como Frontón y otros retóricos del tiempo de los Antoninos, a desenterrar las primitivas riquezas de la lengua latina en los monumentos ya casi ininteligibles de las primeras edades de Roma, buscando con especial amor lo más vetusto y arqueológico. Complacíale más admirar y gozar lo que ya estaba reconocido y consagrado por la admiración

> general, siendo sus modelos predilectos Homero y Demóstenes entre los griegos, y Cicerón y Virgilio entre los latinos. A éstos estudiaba incesantemente; de éstos casi solos toma ejemplos, y de continuo inculca a la juventud la conveniencia de limitarse a pocos libros, y éstos selectos; el odio a toda falsa brillantez y a la novedad que no tiene más mérito que el ser nueva; y la veneración de la forma antigua, sobria y serena" (1883-1891, I: 224-225).

Menéndez Pelayo proyecta sobre Quintiliano su modelo de erudición literaria, que en este caso poco tiene que ver con la búsqueda arqueológica de los primitivos monumentos de las literaturas nacionales que inaugurara el romanticismo y la investigación historicista. Menéndez Pelayo evidencia un ideal clásico, un aprecio no por lo medieval sino por los autores ya consagrados. Así se explica que sus primeras obras se refieran todas a la literatura latina: *Horacio en España, La novela entre los latinos*, etc. Este gusto clásico no fue ajeno a otros grandes historiadores y críticos de la época, entre los que se cuentan nombres tan célebres como los de Sainte-Beuve, Anatole France, Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson o Matthew Arnold. Sirvan como ejemplo los adjetivos que Lanson dedica a la *Chanson de Roland* — "seca y ruda", "rígida y pobre"—, mientras que la *Poética* de Boileau le parece "la doctrina más apropiada para las cualidades y necesidades permanentes de nuestro espíritu" (en Wellek, 1955-1996, IV: 97). La formación clásica de todos ellos se aúna con las nuevas metodologías historicistas, impidiendo, en mi opinión, un relativismo radical, que hubiera sido previsible y lógico. El canon clásico funciona como un elemento de continuidad, propiciado incluso por las teorías de Hegel sobre el espíritu absoluto y por su definición de clasicismo como equilibro entre contrarios (*Lecciones de Estética*, 1835). Además contribuye a perfilar esa faz determinista, tópica ya en la historiografía literaria de la época. En seguida tendremos oportunidad de comprobar esta hipótesis en la obra de Menéndez Pelayo.

Pero Menéndez Pelayo adquiere una gran notoriedad en la vida cultural de la época gracias a su participación en la polémica sobre la ciencia española. Esta polémica se inicia en abril de 1876, cuando el krausista Gumersindo de Azcárate publica, en la *Revista de España*, un artículo en donde afirma que la actividad intelectual fue ahogada en España durante casi tres siglos porque el Estado no amparó la libertad de la ciencia. Gumersindo Laverde le pide a Menéndez Pelayo que conteste y éste así lo hace, exhibiendo un conservadurismo y un patriotismo exaltado en defensa de lo que él considera méritos nacionales. Intervino también en la polémica Manuel de la Revilla, que en mayo de 1876 lee un interesante discurso de ingreso en la Academia de la Lengua, titulado significativamente *Causa de la precipitada decadencia y total ruina de la literatura nacional bajo los últimos reinados de la casa de Austria*. Revilla suscribe la opinión de Azcárate y, como él, sostiene que la intolerancia política y religiosa habían obstaculizado el desarrollo del pensamiento en nuestro país. Menéndez Pelayo le responde con el famoso artículo "M. Masson redivivo", aludiendo al enciclopedista que en el siglo XVIII había negado la importancia de la cultura española. Según Aullón de Haro, Menéndez Pelayo desentierra "un volumen bibliográfico considerable de estudios españoles de diversa índole", que difícilmente responden a "una estricta labor de Ciencia, sea ésta aplicada o no; pues lo cierto es que entre teología, ascética y afines viene a quedar ocupada una buena parte de la totalidad del repertorio, además de aparecer incluídos allí materiales anteriores al siglo XVII" (1987: 83). En efecto, Menéndez Pelayo concentra toda su atención en Ramón Llul, Luis Vives y Suárez, autores de tres sistemas filosóficos que, en su opinión, alcanzan una gran trascendencia: lulismo, vivismo y suarecismo. En 1877, entra en la polémica José del Perojo con el artículo "La ciencia española bajo la Inquisición", en donde proclama: "No hay escuela filosófica española, y la Inquisición paralizó el movimiento científico de España" (en Capestany, 1981: 24). Me-

néndez Pelayo responde haciendo un auténtico panegírico de la Inquisición, a quien considera la responsable de la unidad política española: "La unidad de España fue efecto, no causa de la unidad religiosa" (en Capestany, ibídem: 26). André Barón (1972), que ha analizado las relaciones de Menéndez Pelayo con los krausistas, reproduce una interesante declaración al respecto incluida en una carta a Juan Valera. Allí se les acusa de "dogmatismo cerrado y pedantesco", de intransigente sectarismo, de haber sido una "grandísima rémora para el progreso intelectual de España, incomunicándonos con todo sistema o corriente de ideas que no fuese la suya". "Yo no les detesto —dice Menéndez Pelayo— por librepensadores, puesto que hay muchos pensadores libres que por la grandeza de su esfuerzo intelectual me son simpáticos. Los detesto porque no pensaron libremente y porque todos ellos y en especial Giner son unos pedagogos insufribles, nacidos para ser eternamente discípulos de una sola doctrina y un solo libro" (en Baron, 1972: 139).

Sin embargo, no sólo los krausistas participaron en la polémica, también lo hicieron algunos tomistas, descontentos con el predomino otorgado por el erudito santanderino a Vives. El debate alcanzó así implicaciones insospechadas y se prolongó incluso después de la muerte de Menéndez Pelayo, tal como indica Aullón de Haro, que menciona textos de Ramón y Cajal, Ortega y Gasset, Gregorio Marañón, etc. (1987: 84). Puede consultarse al respecto la edición de Ernesto y Enrique García Camarero de *La polémica de la ciencia española* (1970).

También por indicación de Laverde comienza a trabajar Menéndez Pelayo en la *Historia de los heterodoxos españoles*, que se publicaría entre 1880 y 1882. Junto con *La Ciencia Española* (1876-1888), es una de las obras más "empañadas por un beligerante tono ideológico" (Aullón de Haro, 1987: 90). Está escrita, según Capestany, con "la técnica del claroscuro de los pintores de los Países Bajos, para revelar así la fisonomía verdadera de España en contraste con el fondo oscuro de la heterodoxia" (1981: 76). De hecho, Menéndez Pelayo la

consideraba "una historia de España vuelta al revés" (en Capestany, ibídem: 41). La herejía protestante, el enciclopedismo de los afrancesados, el libre examen, el krausismo, etc., son algunos de los aspectos tratados. En esta obra, Menéndez Pelayo fundamenta la identidad nacional sobre el catolicismo, y por tanto, los ejemplos de heterodoxia los enjuicia siempre como importados.

En definitiva, tres son las notas sobresalientes en lo que hasta aquí hemos venido señalando a propósito de Menéndez Pelayo: gusto clásico, nacionalismo exaltado y catolicismo acérrimo. Las tres están presentes en el *Programa de Literatura Española* con el que concurrió en 1878 a las oposiciones a la cátedra de Historia Crítica de la Literatura Española en la Universidad Central, vacante tras el fallecimiento de José Amador de los Ríos. En la Introducción al Programa así como en las Notas que fue tomando durante el transcurso de la oposición para rebatir algunas objeciones del tribunal, se halla una descripción completa de sus ideales críticos, de su concepción de la historia literaria e incluso de los requisitos que debía cumplir un profesor ejemplar de literatura española: "debe hacer investigaciones propias", "adelantar en la ciencia que cultivamos", "estudiar códices y libros viejos, porque una grandísima parte de la literatura española (...) se conserva inédita" (1878: XVIII). Volveremos sobre ellos en seguida.

Una vez ganada la cátedra, emprende el que será su siguiente gran proyecto: *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891). Desde entonces Menéndez Pelayo se vuelca por entero en el estudio de la literatura española. De hecho, esta *Historia de las ideas estéticas* la escribió como prolegómeno obligado a una historia de la literatura española que no llegó a completar. Contiene una extensa introducción, "De las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos y entre los filósofos cristianos", en donde se ocupa de Platón, Aristóteles, Cicerón, Horacio, San Agustín y Santo Tomás. A continuación, comenta las ideas literarias de los escritores que él llama hispanorromanos —Quintiliano, Marcial, Séneca— y de

los padres de la Iglesia —San Isidoro, Juvenco, Teodolfo de Orleans, etc. Repasa después las doctrinas estéticas de árabes y judíos: Avempace, Tofail, Ben Gabirol, Avicena, Averroes. Presta gran atención a Ramón Llul. Se ocupa de las poéticas trovadorescas catalanas, así como de las castellanas: El *Arte de trovar* de Villena, la obra de Juan del Encina, el *Prohemio* del Marqués de Santillana, etc. Dedica varios capítulos a la estética platónica durante el siglo XVI: León Hebreo, Aldana, Herrera, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, etc., así como a los escolásticos. La retórica de los siglos XVI y XVII ocupa un lugar destacado. El capítulo consagrado a las poéticas sigue siendo una guía indispensable para historiar las teorías literarias durante el Siglo de Oro. Otro tanto ocurre con sus reflexiones sobre las ideas estéticas del siglo XVIII y del XIX. La monumentalidad de la obra, la multitud de datos, la amenidad con la que éstos son expuestos parecen cualidades indiscutibles, que han sobrevivido al paso del tiempo.

Pues bien, a la luz del *Programa de Literatura Española* y de la *Historia de las ideas estéticas,* conviene precisar los principios teóricos fundamentales de Menéndez Pelayo: su concepción de la crítica, de la estética y de la historia literaria. Son muchos los estudios sobre el tema, fechados en gran parte al cumplirse en 1956 el centenario del nacimiento de Menéndez Pelayo.[5] Casi todos ellos llaman la atención sobre un hecho: Menéndez Pelayo no expone de forma sistemática sus ideas estéticas, aunque a lo largo de sus escritos puedan espigarse abundantes declaraciones al respecto. La raíz hegeliana de su pensamiento, así como un exaltado patriotismo, le impulsan a reflexionar sobre el espíritu español, sobre la definición de la conciencia nacional española que, como ya vimos, surge para él en estrecho vínculo con el catolicismo. Posee un fuerte "sentido de unidad", la "nota más constante" en toda su obra (Zuleta, 1966: 15). Pretende, mediante el estudio de la historia literaria, señalar "una dirección espiritual

5 Ver las Referencias Bibliográficas.

única en el pasado español" (Ibídem: 16). Para su formulación emplea dos elementos fundamentales: el *substratum* latino y el catolicismo. A partir de ellos, Menéndez Pelayo define el genio nacional y organiza sus monumentales construcciones teóricas, desde el temprano *Programa de literatura española.* Allí formula la conocida distinción entre nacionalidad política y nacionalidad literaria con argumentos como los que siguen: Afirma la unidad de la literatura italiana a pesar de que Italia no ha sido políticamente un estado hasta fecha reciente, y cree sin lugar a dudas en el carácter español de la literatura escrita en las colonias, ya emancipadas, de América: "Literatura inglesa es la de los norte-americanos; literatura española la de Méjico y la de las repúblicas del Sur" (1878: 5). Menéndez Pelayo utiliza estos argumentos como si fueran portadores de una lógica aplastante. Pero la pregunta que surge de forma inmediata es ¿en qué estriba esa unidad literaria tanto italiana como española en la que Menéndez Pelayo cree tan firmemente? Para el caso español, nos va a dar una respuesta en seguida. Pero antes, y una vez descartado el criterio político, rebatirá el lingüístico. Se niega a aceptar la identificación de literatura española con literatura escrita en castellano, porque esto daría lugar, en su opinión, a contradicciones muy llamativas: por ejemplo, Alfonso X el Sabio "pertenecería a nuestra historia literaria como legislador, como didáctico, como historiador, pero no como poeta, porque las *Cantigas* están escritas en gallego" (Ibídem: 6). Y a renglón seguido afirma con la rotundidad a la que ya nos tiene acostumbrados:

> "Españoles fueron en la Edad Media los tres romances peninsulares: los tres recorrieron un ciclo literario completo, conservando unidad de espíritu y parentesco de formas en medio de las variedades locales. Eran tres dialectos hijos de la misma madre, hablados por gentes de la misma raza, y empeñadas en común empresa. Las tres literaturas reflejaban iguales sentimientos y parecidas ideas, y recíprocamente se imitaban y traducían y cedieron el mismo paso a extrañas influencias" (Ibídem).

Sorprende esta declaración de unidad tan absolutamente monolítica y sorprende aún más el convencimiento con el que es expresada. Para apoyarla, Menéndez Pelayo aporta datos, hoy ya muy familiares para cualquier estudioso de la literatura, como el hecho de haber sido el gallego-portugués durante mucho tiempo la lengua poética de Castilla, o el origen provenzal de Rambaldo de Vaqueiras, "autor de los versos más antiguos que quizás poseemos en castellano" (Ibídem). Con independencia de la veracidad de estos datos, cuya comprobación y discusión ha hecho correr ríos de tinta entre historiadores y filólogos posteriores, lo cierto es que cuesta trabajo asumir sin sombra de duda la unidad literaria de reinos y gentes tan diversas como fruto de un mismo espíritu que Menéndez Pelayo ya denomina sin titubear español. No discuto la coincidencia entre las líricas catalano-provenzal, gallego-portuguesa, y castellana. He tenido la oportunidad de comprobarla al observar la influencia de los tratados provenzales y catalanes en los escritos teóricos de la lírica castellana. Ahora bien, evidentemente, mi perspectiva, mi horizonte teórico no es el del historicismo romántico. Yo no estoy comprometida, como lo estuvo Menéndez Pelayo, en la configuración y definición de una fisonomía nacional. Mi concepción de la historia es diferente. No busco una línea única, ni un espíritu absoluto. Por eso, me limito a constatar una coincidencia y me resisto a fundamentar en ella cualquier tipo de peculiaridad cohesionadora.

Pero no ceja ahí Menéndez Pelayo en sus empeños de unidad espiritual. Por lo que se refiere al portugués, se pregunta: si en "los siglos medios no hay razón buena ni mala que autorice la exclusión de lemosines y portugueses, y traída su historia hasta el siglo XVI ¿por qué dejarla mutilada, cuando Dios ha querido que (sin saber muchas veces unos de otros) siga unida a la nuestra como la sombra al cuerpo?" (Ibídem: 7). La argumentación ahora se refiere al empleo simultáneo del portugués y el castellano en escritores como Sá de Miranda, Gil Vicente, Camoens o Melo: "escriben con el mismo espíritu

—dice— y emplean las mismas formas en portugués que en castellano" (Ibídem). Y de nuevo alude a la voluntad sobrenatural: "Dios ha querido además que un misterioso sincronismo presida el desarrollo de las letras peninsulares. No hay transformación literaria en Castilla a que no responda otra igual en Lusitania" (Ibídem: 8). Los ejemplos señalados son muchos. Pero valga el de Sá de Miranda que Menéndez Pelayo emparenta con Garcilaso. Ha sido Dios, por tanto, quien ha previsto que la literatura portuguesa sea una con la española. No resulta difícil extrapolar las conclusiones de Menéndez Pelayo al ámbito político. Son muy previsibles las lecturas políticas de corte imperialista que pudieron y pueden hacerse a partir de esta aparentemente ingenua y aséptica declaración literaria.

También va a defender Menéndez Pelayo la inclusión en su programa de escritores como Vives o Arias Montano que se expresaban en latín. Ahora rebate, con más fuerza si cabe, el criterio lingüístico: "la lengua no es más que la vestidura de la forma. Ni lo sustancial ni lo formal lo da la lengua sino el estilo" (Ibídem: 9). Por otra parte, y si de unidad lingüística se trata, el suelo hispano siempre ha disfrutado de ella ya que "una sola lengua, la del Lacio, ha servido de instrumento al genio nacional. Ya íntegra y pura, ya corrompida y desmenuzada en tres dialectos" (Ibídem: 10). Y para acallar a quien pudiera objetarle que también proceden del latín otras lenguas romances como el italiano o el francés y no por ello sus literaturas se han de considerar españolas, Menéndez Pelayo se apresura a puntualizar el estrecho grado de cohesión existente entre castellano, catalán y portugués que "han conservado tales analogías y similitudes —dice— y un tal aire de familia (...) que claramente los separan de las otras ramas del tronco latino" (Ibídem).

Por todo ello, sostiene también que los escritores romanos nacidos en la antigua Hispania pertenecen a la literatura española. Continúa así el ejemplo de José Amador de los Ríos que en su *Historia crítica de la Literatura Española* (1861-1865) había incluido la producción en latín escrita en la antigua

Hispania durante el período romano y el visigótico. Y objeta a Ticknor el entrar *"ipso facto* y sin más explicación en el *Poema del Mío Cid"* (Ibídem: 12). Independientemente de la lengua empleada, Menéndez Pelayo observa ya en los escritores hispanorromanos rasgos de estilo que considera propios y peculiares del carácter español:

> "Constituyendo el latinismo el *substratum* o digamos, lo más íntimo y sustancial de la civilización española, así en la lengua como en costumbres, instituciones y leyes; ¿no sería acéfala nuestra historia, si en ella faltase la literatura hispanoromana, ya gentil, ya cristiana? Empecemos por notar que muchos caracteres (buenos y malos) del ingenio español y hasta del ingenio local de la Bética y de otras comarcas, se revelan muy a los principios. La pompa y altisonancia de dicción, el abuso de la hipérbole, lo exuberante y encrespado junto con cierta aspereza y genio indómito..." (Ibídem: 10).

Por eso, cuando inicia su *Historia de las ideas estéticas,* después de un resumen "De las ideas estéticas entre los antiguos griegos y latinos y entre los filósofos cristianos", incluye un capítulo dedicado a los que llama "escritores hispanorromanos": Séneca, Marcial, Quintiliano. Además, los enjuicia de acuerdo con el debate posterior entre culteranismo y conceptismo, cuyos primeros atisbos cree ya apreciar en ellos:

> "Si hemos de creer a ciertos críticos, las cualidades nativas de aquellos retóricos, derivadas en gran parte de propensiones del ingenio español, máxime en algunas regiones de la Península, tiraron fatalmente, por un lado al énfasis y a la vana pompa de las palabras; por otro, a la sutileza, ingeniosidad y refinados conceptos, marcándose así desde los primeros pasos de nuestra historia literaria, o, por mejor decir, cuando la literatura española propiamente dicha aún no había nacido, los dos grandes y opuestos vicios que, andando los siglos, habían de enturbiarla y traerla a menoscabo, es decir, el abuso de color y de recursos pintorescos, y el abuso de ciertos elementos intelectuales que se designan con el nombre algo vago de ingenio o ingeniosidad" (1883-1891: I, 195).

No duda, sin embargo, en buscar las causas de ese deterioro de la elocuencia romana en otros factores como la decadencia política, religiosa e incluso racial del Imperio: la desaparición de las costumbres republicanas, la invasión de supersticiones orientales, la mezcolanza étnica "cruzando y bastardeando de mil modos su raza" (Ibídem: 198). Eugenio Hernández Vista analizó en 1964 las conclusiones de Menéndez Pelayo sobre el tema insistiendo en que todas ellas se fundamentan sobre motivos de índole extra-estética: "nuestro humanista —dice— incurre en el error de juzgar la obra de arte no según los principios y cánones en ella inherentes, sino según unos principios y cánones extrínsecos; su juicio se formula en virtud de un prejuicio" (1964: 23). Evidentemente, a la altura de 1964, el estructuralismo, las corrientes formalistas, han comenzado ya a ganar terreno en nuestro país con sus típicos y tópicos anhelos de inmanencia, que Hernández Vista reproduce al enjuiciar la obra de Menéndez Pelayo.

En cuanto a los escritores árabes y judíos, no presentan ninguno de los dos elementos definidores del genio español: el *substratum* latino y el catolicismo. Por eso, en el *Programa de Literatura Española*, Menéndez Pelayo no deja de expresar sus dudas al respecto:

> "Hay sin embargo tan radicales diferencias de religión, de raza y de lengua entre esos dos pueblos semíticos y la población cristiana y latina de la península que su historia literaria intercalada en la nuestra había de parecer, si no cosa extraña y pegadiza, episodio demasiado largo y propio para romper la unidad del programa" (1878: 13).

A pesar de ello, y consciente de haber "adoptado un término medio que quizá no contente a nadie", opta por incluir tres lecciones con el título "influencias semíticas" en donde "hago breve recopilación de los principales géneros cultivados por árabes y hebreos y fíjome sobre todo en los que fueron o pudieron ser imitados por los cristianos" (Ibídem). Intenta así dar respuesta al tan discutido orientalismo de nuestra litera-

tura, que sostuvieron muchos críticos románticos y que desembocará en una importante escuela de arabistas durante el XIX con Pascual Gayangos a la cabeza (Manzanares de Cirre, 1972). De todas formas, en la *Historia de las ideas estéticas* analiza la producción teórica de árabes y judíos a partir de dos líneas procedentes de la tradición griega: la platónica y la aristotélica (1883-1891, I: 343-397). Culminan así sus esfuerzos por asimilar las literaturas islámica y hebrea a su particular patrón estético: la cultura de la Antigüedad grecolatina. De hecho, Menéndez Pelayo va a aceptar el influjo oriental en ámbitos muy concretos: "tampoco ha de negárseles el papel de medianeros en la transmisión de ciertos géneros como el didáctico-simbólico, aparte de la influencia en lo científico y lo filosófico". Sin embargo, sostiene, tal como indica Manuel Alvar, una "postura antisemitista" en relación a los orígenes de la lírica castellana (1956: 72):

> "Pensar que de la poesía de estos artificiosísimos retóricos del tiempo del Califato andaluz y de los reyes de Taifas, podía pasar cosa alguna al arte simple y rudo, si es que arte puede llamarse, de los primitivos castellanos, ha sido un inexplicable delirio que únicamente a la sombra de la ignorancia y de la preocupación pudo acreditarse" (en Alvar, ibídem: 73).

Aunque luego hubo de rectificar:

> "Investigaciones posteriores parece que han comprobado la existencia de ciertos géneros de poesía popular o popularizada, como el zaschal o la muvaschaja, y la existencia también de cantores ambulantes y de juglaresas que penetraban en los reinos cristianos y que habiendo influído, como notoriamente influyeron, en la música y en la danza, también es de suponer que algún cantarcillo debieron de transmitirnos" (en Alvar, ibídem: 75).[6]

[6] Los dos fragmentos pertenecen a la Antología de poetas líricos castellanos.

Obsérvese la radical distancia que existe entre este reconocimiento a medias del influjo semítico y la labor filológica desarrollada por Emilio García Gómez, Dámaso Alonso o Manuel Alvar en relación a las jarchas mozárabes. Y, cómo no, la distancia crece aún más si recordamos la hipótesis inicial que va a presidir la labor histórica de Américo Castro: "lo más original y universal del genio hispánico toma su origen en formas de vida fraguadas en los novecientos años de contextura cristiano-islámico-judaica" (en Portolés, 1986: 129).

También contempla Menéndez Pelayo la producción en latín de los primeros padres de la Iglesia que él denomina ya española: San Isidoro, Prudencio, San Leandro, Tajón, San Braulio, etc. La razón es previsible: "el cristianismo viene a dar, según Menéndez Pelayo, nueva y más poderosa unidad a la gente ibérica" (1878: 11), cuya primigenia cohesión había sido fraguada por la cultura latina. Por tanto, cristianismo y clasicismo se aúnan firmemente en el pensamiento literario de Menéndez Pelayo. En 1956, José Camón Aznar le otorga a este hecho una dimensión colosal, titánica. Cree que Menéndez Pelayo llevó a cabo "una de las misiones más trascendentales de toda la cultura occidental: la de señalar la continuidad de las ideas clásicas en las cristianas" (1956: 447). Se vislumbran aquí los ideales nacionalistas y católicos que auspiciaban en aquel momento el régimen de Franco. Pero, también en 1956, Dámaso Alonso terciará en el tema desde una perspectiva completamente distinta. Según Alonso, "el programa de simbiosis cristiano-pagana, en la práctica estética se inclinaba peligrosamente del lado de la paganía" (1956: 27). Por tanto, a Dámaso Alonso no le preocupa la vertiente religiosa del problema, sobre la que no tiene dudas, sino la meramente estética. Para él la propuesta formal de Menéndez Pelayo es un "imposible", "el mismo imposible —dice— que (...) había fracasado en los gélidos versos de su admirado Cabanyes: nada menos que reducir, apretar la expresión española a la concisión y giro de la latina, y regarla o iluminarla con una gracia y transparencia griegas. Cabanyes qui-

so apretar la materia en el molde: y el resultado fue el hielo" (Ibídem: 28). Dámaso Alonso está hablando desde los presupuestos de la rehumanización neorromántica de posguerra, que tan firmemente hubo de reaccionar contra el clasicismo garcilasista. Dámaso Alonso fue uno de los protagonistas de esa reacción con su célebre *Hijos de la ira*, en donde el verso libre, la expresión desbordada y cálida pretende sustituir al frío y rígido sonetismo garcilasista. Éste es el sentido de la frialdad y la peligrosidad que Dámaso Alonso observa en el clasicismo de Menéndez Pelayo.

Por otra parte, la unidad del espíritu español adquiere en Menéndez Pelayo otras formulaciones (Zuleta, 1966: 18-22). Por ejemplo, cuando estudia períodos de nuestra literatura en los que la influencia extranjera parece más evidente, como el siglo XVIII, va a insistir en la persistencia de una tradición nacional. De Luzán, por ejemplo, destaca sus divergencias respecto a Boileau en la apreciación del arte religioso y, por tanto, en su gusto por la obra de Calderón (1883-1891, I: 1102). Huye así de la imagen luzanesca más tópica —la de un afrancesado dogmático, acérrimo defensor de los preceptos clasicistas—, para enfatizar su tolerancia respecto al teatro barroco, al teatro llamado nacional.

Pero veamos cuál es la noción que Menéndez Pelayo maneja de la estética. En la "Advertencia preliminar" a la *Historia de las ideas estéticas* distingue tres vertientes en esta disciplina (Ibídem: 4-6). Habla en primer lugar de una "Metafísica de lo bello", estudiada sobre todo por los filósofos y fundamentalmente normativa, formuladora de principios generales sobre la belleza que, según Menéndez Pelayo, después se quieren imponer por la fuerza a los artistas provocando en ellos una reacción adversa, un claro desdén. Después se refiere a una "física estética", que no define y de la que sólo indica que "anda en mantillas". Y, por último, menciona una "filosofía del arte", conocida desde la antigüedad y que ya entonces alcanzó un alto nivel con la *Poética* de Aristóteles. Esta clasificación guarda un evidente parentesco con la que Mi-

lá y Fontanals establecía en su *Estética:* objetiva real (física estética), subjetiva (filosofía del arte) y objetiva artística (filosofía técnica) (Pulido Tirado, 1995: 85). La misión del crítico y del historiador literario será entonces "investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido el arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras". Y añade: "Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitable, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y de profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos e inquebrantables, a lo menos para mí, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica" (1883-1891, I: 3). Obsérvese cómo el sentido de continuidad que mencionábamos antes vuelve a hacer aquí su aparición. En mi opinión, ese *substratum* clásico, tan importante para fundamentar la esencia literaria nacional, provoca esta declaración de Menéndez Pelayo en pleno siglo XIX contra el relativismo estético más absoluto.

En cuanto a la crítica, Menéndez Pelayo intenta aunar el sentimiento y el juicio de lo bello. Insiste mucho en las "facultades artísticas" del crítico que "debe penetrar en la génesis de la obra y ponerse, hasta cierto punto, en la situación del autor analizado" (1878: XII).[7] De hecho, Menéndez Pela-

[7] En la *Historia de las ideas estéticas* vuelve sobre esta idea: "Para escribir sobre el arte lo primero que se requiere es haber vivido en intimidad con el arte; haberle amado por él mismo, por los goces espirituales que proporciona, mucho más que por su importancia social ni por las polémicas a que da origen; dejar que penetre sencilla y sosegadamente en el alma la luz de la belleza, ejercitar en sí la propia fantasía artística, de la cual en cierto grado participa siempre el verdadero crítico; avezarse a la comparación y al análisis; ensayarse en los procedimientos de una de las artes por lo menos, no precisamente para producir, sino para aprender cómo se produce, qué valor tienen esos elementos formales tan desdeñados por los metafísicos, y como se doman y vencen las resistencias del material" (en Zuleta, 1966: 26-27).

yo niega cualquier finalidad extra-artística y no tiene inconveniente en proclamar que "La mayor excelencia de la verdadera estética consiste en ser inútil en el sentido vulgar de la palabra". Sin embargo, más adelante, preocupado por las conductas amorales de los defensores del arte por el arte, propugna la subordinación del arte a la moral: "es una obligación ineludible del escritor cristiano y de bien ordenado entendimiento aplicar su ingenio a la reparación del edificio social, lidiando por la familia; que es la primera y necesaria base" (en Pulido Tirado, 1995: 87-88). A veces incluso parece otorgarle abiertamente un mayor valor a las cualidades morales que a las estéticas. Por ejemplo, cuando enjuicia la obra de Nipho dice: "mal poeta cuanto se quiera, pero español a las derechas y cristiano rancio" (1883-1891, I: 1268).

Por lo demás, esa familiaridad del crítico con el proceso de la creación artística no significa que Menéndez Pelayo equipare la actividad crítica con la creativa, es decir, sus principios no son los del impresionismo. Así lo declara, cuando puntualiza que "Los elementos de la crítica han de tomarse del estudio del mundo y de las cosas humanas, de la comparación de los modelos y de la teoría formada ya a priori, ya a posteriori y como efecto de esa comparación. Ha de haber principios en la crítica, so pena de reducir ésta a impresiones subjetivas" (1878: XII-XIII). Y añade: "la crítica es una, pero compleja: abraza la crítica externa o bibliográfica, la interna o trascendental, la histórica: cualquiera de estas partes que falte, el estudio será incompleto" (Ibíd.). Además, cree que el resultado inmediato del positivismo ha sido desterrar las vagas y arbitrarias especulaciones subjetivas y propiciar la observación y la minuciosidad: "Cabalmente hoy la corriente favorece a las ciencias y estudios de observación, y es adversa a las síntesis y generalizaciones precipitadas. Si el positivismo representa algo, eso representa. Las vaguedades, nebulosidades y logomaquias están en completo descrédito" (Ibídem: XIV). De hecho, el método de trabajo que describe cuando propone la escritura de un libro sobre los místicos es

el de las ciencias naturales: "la tarea ingrata y deslucida, pero necesaria, de ir examinando nuestros libros de devoción uno a uno, por el orden cronológico en que se produjeron; único medio de establecer la filiación intelectual de los autores y de los sistemas, y de reducirlos a clases y grupos" (1883-1891, I: 555). Ese interés cientifista por reducir a clases y familias los escritores vuelve a quedar manifiesto en la entusiasta defensa que realiza de la agrupación por escuelas, a propósito del libro de Manuel María Arjona *Plan para una historia filosófica de la poesía española.*[8] Y, a este respecto, llega incluso a hacer una declaración de determinismo:

> "Y no se objete que la poesía es libérrima, porque ahí está la historia para enseñarnos que cuanto más nacional y más popular es un género de poesía, tanto más obedece a un proceso lógico y fatal, tanto más se extiende y perpetúa la reproducción de unos mismos tipos estéticos, tanto más frecuentes son los remedos y los plagios, y tanto mayor y más visible la unidad de principios y de sistema" (Ibídem: 1420-1421).

Y continúa:

> "Pero lo que hay de individual en la obra científica, como en la artística, no obsta de ninguna manera a lo que hay de exterior, de involuntario, de obligado por las condiciones en que el espíritu se mueve; y ese sistema, que será propio del filósofo si le ha formado o se le ha asimilado por propia labor intelectual, tendrá, no obstante, relaciones y adherencias profundas con todo lo que se ha pensado en el mundo, con todo lo que se pensará después; y atendiendo a estas relaciones, el historiador crítico afilia al independiente filósofo, sean cuales fueran sus protestas, quizá en aquel grupo de pensadores al cual menos se holgaría de pertenecer. Lo mismo o poco menos sucede con las creaciones artísticas, ninguna de las cuales puede aspirar a salvarse de ser analizada y clasificada y puesta donde le corresponda" (Ibídem: 1421).

---

8 Dice Menéndez Pelayo: "Nosotros no tenemos a las escuelas literarias la antipatía que otros críticos, ni vemos reparo en aceptar el princi-

Hace también una declaración de determinismo a propósito de la presunta decadencia de las letras españolas en el siglo XVII. Para ello utiliza la terminología de las ciencias naturales: "Los años no pasan en balde ni para los individuos ni para las naciones, y van estampando arrugas en la frente de las literaturas más robustas" (Ibídem: 582). Ese proceso de decadencia es, para Menéndez Pelayo, inevitable, como inevitables son el envejecimiento y la muerte en el ser humano. Por eso, con un fatalismo que podríamos denominar spengleriano *avant la lettre*, señala a propósito de la retórica de los jesuitas en el siglo XVII: "No tenían ellos la culpa de que las escuelas del siglo XVII no pudiesen ya producir Vives, ni Foxos, ni Arias Montanos, ni Brocenses, porque el espíritu que había alentado a aquellos grandes hombres estaba extinguido" (Ibídem: 662).

Esta concepción fatalista y determinista de la historia la heredaron intelectuales falangistas tan destacados como Ernesto Giménez Caballero o Luis Rosales, que enjuiciarán el barroco y la poesía gongorina desde una perspectiva similar: el agotamiento del espíritu español, consecuencia de la nefasta situación económica, social y política que España atravesó en los reinados de los últimos Austrias, tiene un correlato perfecto en el dominio artístico. A una época de esplendor imperial ha sucedido otra de decadencia política, de disgregación, que ya no deja entrever al artista tan fácilmente la interpretación divina de lo real.

---

pio fundamental de la clasificación de Arjona. Si la poesía es obra humana y racional, como sin duda lo es, ¿quién puede creer que se haya desenvuelto de una manera caprichosa y fortuita, por aislados impulsos individuales, sin tradición ni concierto? ¿Faltará en la poesía lo que nadie niega en las artes plásticas? Lo que importa es que la clasificación esté bien hecha, y que corresponda exactamente a la realidad de las cosas, fundándose no en razones externas y superficiales de paisanaje, de educación, de convivencia, etc., sino en la comparación profunda de las tendencias y aptitudes estéticas de los diversos ingenios, puestas en relación con el medio intelectual en el que se desarrollaron" (Ibídem: 1420).

Hay, por tanto, en Menéndez Pelayo una voluntad de síntesis entre los sistemas teóricos dominantes en la época: el positivismo y el impresionismo, distanciándose al mismo tiempo y por igual de cada uno de ellos. La sumisión positivista al dato convive en él con las teorías del genio individual, propias de la crítica biográfica, y con un cierto acientifismo:

> "Bien puede repetir Taine que la obra de arte está determinada por el estado general del espíritu y de las costumbres. Siempre será verdad, como replicó Sainte-Beuve, que para hacer tal o cual obra de arte no hay más que un alma, una forma particular de estilo; que no se dan equivalentes en materia de gusto, y que de cada gran poeta no existe más que un ejemplar. Lo que Horacio llama *divinae particularum aurae,* ni es transmisible ni se rinde a los procedimientos de la ciencia. Nunca podrá ser la Estética una especie de Botánica aplicada a las obras humanas, en vez de serlo a las plantas" (en Sainz Rodríguez, 1984: 155-156).

Y en otro lugar:

> "Siempre quedará la incógnita, el elemento individual, el genio, entendido de la manera menos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica ni con la teoría de la raza, ni con la teoría del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas" (1883-1891, II: 549).

Castro Flórez señala al respecto que la concepción de la historia que Menéndez Pelayo expresó en su discurso de ingreso en la Academia de la Historia, titulado significativamente "La historia considerada como obra artística", no es concepción positivista "sino una historia realizada con aspiraciones poéticas", ya que "el poeta y el historiador no inventan, sino que componen e interpretan los elementos dispersos de la realidad" (1990: 216). El historiador y el crítico, actividades inseparables para Menéndez Pelayo, se hallan a su vez estrechamente emparentados, como ya indicábamos antes, con el artista. Quizás en este hecho estribe la tan co-

mentada diferencia entre Menéndez Pelayo y su discípulo Menéndez Pidal. Dámaso Alonso habló del "genio artístico y poético" del primero frente al "pormenorizador, reflexivo, estrictamente científico del segundo" (1952: 87). Pero esta distinción se ha formulado en otros términos: "Mucho más justo sería decir que en la obra de Menéndez Pelayo la voluntad de interpretación del material histórico no ha cedido todavía —como sí lo hará en la obra de Menéndez Pidal— a la exigencia positivista de atenerse al dato" (Wahnón, 1991: 65). Y quizás no lo haya hecho porque esa otra incitación propia del XIX, esa otra cara de la moneda, la creencia romántica en el genio, la exaltación de la subjetividad, prevalece aún en Menéndez Pelayo.

De hecho, cuando describe a Taine habla de "dos personalidades distintas": "la del lógico intratable, apasionado de la línea recta, erizado de fórmulas y de abstracciones", y la del "artista que con sus descripciones vuelve a crear las obras de arte, y les da, en ocasiones, vida más intensa y duradera que la que lograron de su primer artífice" (1883-1891, II: 546). Y un poco después agrega: "el que ha convertido los libros de historia y de crítica en verdaderos poemas dramáticos o novelescos, donde la vida hierve más densa y palpitante que en la mayor parte de las novelas y de los dramas modernos" (Ibídem: 547). Y confiesa: "De este último Taine somos apasionados..." (Ibídem).

Además su vocación de síntesis se puede apreciar también cuando maneja las nociones de realismo y de idealismo. En la *Historia de las ideas estéticas* interpreta desde esta perspectiva el pensamiento aristotélico, que define como un realismo idealista:[9] Y, a propósito de Luzán, dirá: "Con apariencias natu-

[9] "El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una representación ideal (1883-1891, I: 73).

ralistas es idealista acérrimo" (1883-1891, I: 1202); "en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo" (Ibídem: 1102). Para demostrarlo, selecciona estas significativas declaraciones luzanescas, que coinciden a la perfección con el ideal estético del propio Menéndez Pelayo: "nadie ignora que con la cultura del arte parece que toda la naturaleza se desbasta y se labra, y ostenta en todo más aliño y aseo" (Ibídem: 1202). Y además, en 1876 ya había tratado el tema manifestando su acuerdo con Milá y Fontanals: "El arte, para nosotros (como para el sabio estético Milá y Fontanals, primero entre nuestros literatos contemporáneos), consiste en ver lo *ideal* en el seno de lo *real*: es la *realidad idealizada*" (en Capestany, 1981: 82). Es la misma aspiración de su gran amigo Juan Valera: "busca la belleza idealizando la realidad" (Bermejo Marcos, 1968: 63). Y en cierta medida, lo fue también de Emilia Pardo Bazán, aunque Menéndez Pelayo no llegase a apreciarlo y la situara siempre en las filas del naturalismo. En *La cuestión palpitante*, Pardo Bazán sostiene: "Es el realismo tradición de nuestra literatura y arte en general". Por tanto, el naturalismo francés no ha traído a las letras españolas nada que no existiese ya. Además, censura a Zola por su insistencia en el hombre fisiológico, esclavo de los más bajos instintos. La propuesta de Pardo Bazán, como la de Menéndez Pelayo, es de síntesis:

> "Si es *real* cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el *realismo* en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el naturalismo. Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, y por consecuencia, exclusivistas" (en Clemessy, 1973: 75-76).

Sin embargo, Menéndez Pelayo se empeña en considerar a Pardo Bazán una "defensora acérrima de la más baja y grosera forma del naturalismo francés" (en González Herrán,

1988: 335). Es más, Menéndez Pelayo parece no haber leído con atención *La cuestión palpitante*, porque ignora las declaraciones de síntesis que allí había hecho su autora y llega a afirmar incluso que ésta se inclina por el realismo en abierta condena del idealismo: "Encuentro radicalmente falsa la distinción de *realismo* e *idealismo* si se los toma como términos antitéticos, y me parece no menos injusta la condenación intolerante del *idealismo*" (en González Herrán, ibídem: 336).

Además, acusa una y otra vez a doña Emilia de estar sujeta a los vaivenes de la moda, de ser su esclava, de ansiar siempre ir a la última. Así valora la atención que Pardo Bazán prestó en su momento al naturalismo francés o a la novela rusa. Menéndez Pelayo achaca estos defectos a la condición femenina de Pardo Bazán, convencido de "la inferioridad intelectual de las mujeres":

> "En cuanto a Dª Emilia no hay que tomarla en serio (...). Tiene ingenio, cultura y sobre todo condiciones singulares de estilo; pero, como toda mujer, tiene una naturaleza receptiva y se enamora de todo lo que hace ruido, sin ton ni son y contradiciéndose cincuenta veces" (en Martínez Cachero, 1956: 57).

Y, en otro lugar:

> "Parece increíble y es para mí muestra patente de la inferioridad intelectual de las mujeres —bien compensada con otras excelencias— el que teniendo Dª Emilia tantas condiciones de estilo y tanta aptitud para estudiar y comprender las cosas, tenga al mismo tiempo un gusto tan rematado y una total ausencia de tacto y discernimiento" (Ibídem: 57-58).

De todas formas, también existía entre ellos una discrepancia ideológica, que don Marcelino expresa así:

> "me pareció muy inclinada a los krausistas, ateneístas y demás gente dañina y levantisca, por lo cual he llegado a temer que dé el salto y se haga librepensadora al modo de doña Concha Arenal. Además es fea, con lo cual tiene mucho adelantado para ser krausista" (en González Herrán, 1988: 332).

Anécdotas aparte, en Menéndez Pelayo conviven, como habrá podido comprobarse, los sistemas estéticos más característicos del siglo: positivismo e idealismo, realismo y romanticismo. Si añadimos el canon clasicista, tendremos el mosaico de elementos que dominaban la escena teórica en la segunda mitad del XIX, un canon que se constituye, como indicábamos antes, en agente cohesionador. La "ciencia del genio" de Sainte-Beuve no alcanzaría una explicación completa si no se tiene en cuenta la voluntad de síntesis que la definición hegeliana de clasicismo presupone. Tampoco lo estaría la teoría de Lanson con su "sumisión al dato" y su reconocimiento de que existe un resto incognoscible para la ciencia literaria (la individualidad). En Menéndez Pelayo el proceso se agudiza. El canon clasicista, resuelto ya en la conciliación de los sistemas estéticos del momento, se convierte en el elemento clave en torno al cual construye su idea de nacionalidad literaria. Obsérvese cómo, aunque pueda parecer contradictorio, el canon de la Antigüedad grecolatina —un canon revisado, puesto al día, etc.—, contra el que tuvieron que reaccionar tan enérgicamente los románticos, se transforma, ya en la segunda mitad del XIX, en factor decisivo a la hora de definir una nacionalidad literaria. En esto estriba, en mi opinión, la singularidad del momento —no olvidemos la reivindicación que Lanson hace de Boileau—, y quizás quien mejor represente esa singularidad, quien lo haga de modo más explícito sea Menéndez Pelayo.

Una vez completado este proceso teórico, Menéndez Pelayo se siente dispuesto para escribir la historia literaria nacional. Como ya indicaba al principio, tras la muerte de Laverde, dedica todos sus esfuerzos a la literatura española. Emprende la edición de las *Obras* de Lope de Vega en 1890. Comienza en el mismo año la *Antología de poetas líricos castellanos*, que queda suspendida en el tomo XIII, dedicado a Boscán (1908). Acepta en 1892 el encargo de la Academia de publicar una antología de la literatura hispanoamericana. Los prólogos que escribió para los poetas antologados fueron

publicados en dos volúmenes por Victorino Suárez con el título *Historia de la poesía hispanomericana* (1911-1913). Y, por último, escribió los *Orígenes de la Novela. Tratado histórico sobre la primitiva novela española* (1905-1914).

La *Antología de Poetas líricos castellanos* consta de tres partes: una historia de la poesía castellana en la Edad Media, un tratado de los romances viejos y un estudio sobre Boscán. Es muy conocida su definición de las peculiaridades de la épica castellana por comparación con la épica francesa: nació como fruto de las rivalidades entre Castilla y León, es más histórica y posee un mayor componente nacional, en ella interviene muy poco el elemento sobrenatural, las acciones de los héroes son más verosímiles, sus sentimientos son sencillos y pelean no por ideales sino por realidades materiales, frente a la galantería francesa destacan por su elevación moral, posee una versificación bárbara e irregular si se compara con la francesa, etc. (Capestany, 1981: 192). Por tanto, nacionalismo, realismo, moralidad y cierta tosquedad o sobriedad formal: éstos son los caracteres de la épica castellana, según Menéndez Pelayo, caracteres fácilmente extrapolables, por supuesto, a la literatura española en general. En la configuración de lo que durante mucho tiempo se ha considerado nuestra fisonomía literaria nacional intervienen, en definitiva, los ideales estéticos del que fue uno de sus máximos artífices. El código estético de Menéndez Pelayo se fundamenta sobre tres principios básicos: catolicismo, realismo tradicional español frente a naturalismo francés y clasicismo, sencillez estilística que huye de artificios culteranos. Por otra parte, Menéndez Pelayo defiende, con su habitual nacionalismo, el origen germánico de nuestra épica y estudia las gestas perdidas prosificadas en las crónicas, aspectos que luego desarrollaría su discípulo Menéndez Pidal. Fue, además, quien definió el llamado Mester de Clerecía como una escuela de poesía monástica, bien diferenciada de los juglares y de los poetas cortesanos, que se distingue por el empleo de la cuaderna vía y, entre cuyos representantes se hallan Berceo, el *Libro de Apolonio,* el *Libro de Alexandre,* el Arcipreste de Hi-

ta, el canciller de Ayala, etc. A todos ellos les dedica estudios que pondrán las bases para futuras investigaciones. El Marqués de Santillana, Enrique de Villena, Gómez Manrique, Jorge Manrique, etc., completan la antología. Lo cierto es que Menéndez Pelayo dejó establecidas buena parte de las claves que luego han determinado el acercamiento a la historia literaria medieval.

Menéndez Pelayo dedicó sus últimos años a los *Orígenes de la novela* (1905-1910), considerados como "el primer intento español sistemático de estudiar la evolución del género" "desde los griegos y los romanos hasta el siglo XVI" (Valles Calatrava, 1994: 65). Además, Menéndez Pelayo opone epopeya y novela con un criterio que luego ha tenido gran fortuna en la crítica contemporánea, por ejemplo en la teoría narrativa de Bajtin: frente al predominio de la "cultura mítica y colectivizada" de la epopeya, ubicada siempre en el pasado, la novela se sitúa "en el presente y en un mundo marcado por la individualidad" (Ibídem). Menéndez Pelayo manifiesta un gran interés por las "formas narrativas medievales", tal como evidencian los estudios sobre Don Juan Manuel y sobre *La Celestina*. Este último sobresale por su análisis de la influencia de la tragicomedia en la historia de la novela. De hecho, se inclina por considerar la obra en el ámbito narrativo, aun reconociendo sus caracteres dramáticos. Por otra parte, Menéndez Pelayo carga las tintas en la moralidad, en el "satanismo" de Celestina: "En lo que pudiéramos llamar infierno estético, entre los tipos de absoluta perversidad que el arte ha creado, no hay ninguno que iguale al de Celestina, ni siquiera el de Yago" (en Capestany, 1981).

En cuanto al *Quijote* y las novelas de caballerías, Menéndez Pelayo ha de explicar por qué triunfaron sin renegar de su creencia en el realismo tradicional español. Y lo hace acudiendo al tópico del "niño que todo hombre lleva dentro".[10]

---

10 "Todo hombre tiene horas de niño, y desgraciado del que no las tenga. La perspectiva de un mundo ideal seduce siempre, y es tal la fuerza de su prestigio, que apenas se concibe al género humano sin alguna especie de

Por lo demás, valora así el *Quijote:* "Encierra episódicamente y subordinados a la pareja inmortal que le sirve de centro, todos los tipos de la anterior producción novelesca, de suerte que con él sólo podría adivinarse y restaurarse toda la literatura de imaginación anterior a él" (en Gómez de Baquero, 1929: 14).

Su edición de las obras de Lope evidencia el gran aprecio que sentía por el teatro barroco, aprecio que se percibe también a cada paso en la *Historia de las ideas estéticas*. Sin embargo, la dramaturgia calderoniana no le mereció gran crédito, tal como puede observarse en el ciclo de conferencias que dio en 1881 con el título *Calderón y su teatro*. Según Dámaso Alonso, estas conferencias "fueron en realidad un derribar a Calderón del pedestal para instaurar en él a Lope" (1956: 99). En 1910, en el prólogo a la obra de Blanca de los Ríos *Del Siglo de Oro*, se arrepiente no de sus opiniones sobre Calderón sino de la acritud con la que fueron expuestas (Ibídem). Bruce W. Wardropper ha analizado el tema de forma monográfica en "Menéndez Pelayo y Calderón" (1965) y también le han prestado atención Manuel Durán y Roberto González Echeverría (1976).

El culteranismo y el conceptismo recibieron a menudo las críticas acerbas de Menéndez Pelayo. Por ejemplo, lamenta amargamente su nacimiento como una especie de "fatalidad".[11] Los llama respectivamente "vicio de la forma" y "vicio del contenido" (1883-1891, I: 803). Y se pregunta en clara alusión a la polémica que había sostenido con los krausistas sobre la ciencia española:

---

novelas o cuentos, orales o escritos. A falta de buenos se leen los malos, y éste fue el caso de los libros de caballerías en el siglo XVI y la razón principal de su éxito" (en Capestany, ibídem: 302; Orígenes de la novela, I: 462).

11 "Porque fue fatalidad de nuestra literatura que, al mismo tiempo que en brazos de Lope y de los poetas valencianos crecía robusta la planta del Teatro Nacional, comenzase a roer el tronco de nuestra poesía lírica el gusano de la afectación, unas veces conceptuosa, otras veces colorista" (1883-1891, I: 802-803).

> "¿Llevaba en sí esta civilización el germen de su ruina, como temerariamente pretenden algunos? ¿Puede explicarse por circunstancias sociales, religiosas o políticas peculiares de España, el que el ingenio español, privado (según ellos dicen) de tender sus alas en el cielo del pensamiento, se viera rebajado a la tarea estéril y sin gloria de artífice de palabras vanas y de innovador en los vocablos?" (Ibídem: 804).

Menéndez Pelayo cree que tal explicación es falsa, ya que "niega la virtualidad y eficacia del pensamiento español precisamente en el siglo XVI, en la edad en que se mostraron más activas y fecundas la teología y la filosofía". Y además es falsa porque "el conceptismo, lejos de nacer de penuria intelectual se fundaba en el refinamiento de la abstracción" (Ibídem: 804). Por otra parte, Menéndez Pelayo está convencido de que "semejantes vicios artísticos no fueron peculiares de España, sino que un poco antes o un poco después, y en algunas partes al mismo tiempo, hicieron pródiga ostentación de sus venenosas flores en todas las literaturas de Europa", tanto en naciones católicas como Italia, "en la protestante y libérrima Inglaterra; en Francia, cuna del pensamiento escéptico; en Alemania, solar de la Reforma y de la independencia metafísica" (Ibídem). Entonces sitúa los orígenes de este fenómeno general de decadencia culterana y conceptista en la poesía petrarquista italiana, a quien acusa de amaneramiento aristocrático, de premeditado olvido de las tradiciones populares nacionales, de falso clasicismo.[12] Y se pregunta con un fatalismo que no es nuevo en él:

---

12 "(...) la cual voluntariamente se aisló del arte popular, cegó las vivas fuentes de la poesía indígena de cada pueblo, formó en las Academias y en los palacios de reyes y magnates una aristocracia intetelectual que (...) lanzó, (...), sobre todas las literaturas de Europa una plaga peor que la langosta, la plaga de las églogas, de los madrigales, de los sonetos, de las canciones metafísicas al estilo toscano, de las novelas pastoriles, de las farsas alegóricas; una especie de pesadilla poética, que no era clásica porque conservaba todos los resabios de las cortes de amor y de las escuelas trovadorescas de la Edad Media; pero que, fuera de la elegancia de la forma, conseguía reunir los defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa Antigüedad y la Falsa Edad Media" (Ibídem: 805-806).

> "¿Qué remedio, sino el de las innovaciones de palabras, restaba a poetas que lo eran de todas veras, pero que carecían del sentido de la poesía popular, y que tampoco alcanzaban el verdadero sentido de la poesía antigua, de la cual, generalmente, sólo imitaban la corteza..." (Ibídem: 806).

Sin embargo, algunos poetas como Lope escaparon, según Menéndez Pelayo, a este desastre general y "Así pudo darse en España el caso contradictorio de cumplirse sincrónicamente un fenómeno de muerte y otro de vida: el culteranismo y la transformación de la poesía popular en manos de Lope, (...) idéntico al que había cumplido en Inglaterra, donde Lilly es contemporáneo de Shakespeare" (Ibídem: 806). Después acusa a Góngora de "nihilismo poético" y exclama: "Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, si no de los mayores (...), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad" (Ibídem: 807). Y se despacha a gusto con los comentaristas y apologetas de Góngora:

> "El *Apologético* de Espinosa es una perla caída en el muladar de la poética culterana. Nuestra crítica fue despeñándose cada vez más por los senderos de la vanidad y de la pedantería, y no hay compilación de los tiempos bárbaros que exceda en fárrago y en inepcias a las *Lecciones solemnes* de Pellicer, a la *Ilustración de la Fábula de Píramo y Tisbe,* de Salazar Mardones (que empleó un volumen en 4º, de 400 páginas para ilustrar un romance de 127 estrofas), y al más que todos ellos erudito y pestilente comentario de don García de Salcedo y Coronel, que en tres disformes volúmenes, veinticuatro veces mayores que los versos de Góngora que comenta, deja fuera de toda discusión posible que no hay en *Las Soledades* pensamiento ni palabra alguna que no tenga origen en los poetas más tersos y puros de la antigüedad: sólo que Góngora lo ha puesto todo en su estilo, con lo cual el poema, después de entendido, sigue siendo digno de toda execración, y Salcedo Coronel, el Edipo que nos le descifra, consigue la palma de la pesadez sobre su grande émulo Manuel de Faria y sobre todos los comentadores nacidos" (Ibídem: 830-831).

La "execración de Góngora", como la llama Dámaso Alonso, fue un grave punto de discrepancia entre Menéndez Pelayo y los poetas del 27. Gerardo Diego, utilizando las mismas palabras de Menéndez Pelayo y volviéndolas contra él, exclama: "llega uno a avergonzarse del entendimiento humano (...) ante este caso de la incomprensión de un gran crítico ante obras de la más suprema belleza" (1931: 133). No se le escapan, sin embargo, las causas de esa execración: "Menéndez Pelayo, educado en un poética horaciana de equilibrio retórico de forma y fondo (...) no puede concebir un ensayo de desnivel a favor de la forma" (Ibídem: 136). Dámaso Alonso, a la altura de 1956, desaparecido ya el entusiasmo formalista de los años veinte, se muestra más tolerante con la actitud de Menéndez Pelayo: "comprendo muy bien que no le gustaran las difíciles *Soledades*, cuyo argumento no tiene mayor interés en sí mismo, y es, se diría, un pretexto para otras acciones interiores y más altas" (1956: 71). Y ahora, desde los nuevos presupuestos rehumanizadores de la posguerra, él mismo entona su propia palinodia: "una vez incorporado Góngora al cuadro normal de la historia de la poesía española, y con un lugar en ella (ya no más "poeta maldito"), tengo que repetir lo mismo que escribí en 1928: no es "mi" poeta, hay bastantes otros que me interesan mucho más" (Ibídem: 70).

Los trabajos de Menéndez Pelayo sobre el romanticismo se encuentran en su mayoría en la *Historia de las ideas estéticas* y se refieren sobre todo al romanticismo alemán, al francés y al inglés. En *Estudios de crítica histórica y literaria* incluyó un brevísimo análisis del romanticismo español que no atendía sólo a la literatura sino también a las ciencias y artes. En 1956, Hans Juretschke le dedicó al tema una monografía: *Menéndez Pelayo y el Romanticismo,* y contamos además con el "Bosquejo de literatura española del siglo XIX, por Menéndez Pelayo", que publicara Brigitta Weiss en 1983.

Con frecuencia, Menéndez Pelayo enjuicia episodios literarios del pasado mediante la polémica, aún reciente en su época, entre clásicos y románticos. Por ejemplo, la contro-

versia entre Juan Hispalense y Álvaro Cordobés, padres de la Iglesia mozárabe, defensor el primero de la autoridad clásica grecolatina y el segundo de la cristiana en exclusiva, parece, según Menéndez Pelayo, "la de un clásico y un romántico" (1883-1891, I: 337). En cuanto al XVII, todo aquello que suponga aceptación de la dramaturgia nacional, fundamentalmente lopesca y calderoniana, frente a la rígida preceptiva clasicista, es para él un síntoma de romanticismo. Por ejemplo, cuando comenta las ideas sobre el teatro de Caramuel y de P. Alcázar señala: "El hecho solo de profesarse sin escándalo tales máximas en un colegio de jesuitas, fieles custodios siempre de la tradición académica, es prueba elocuentísima del gran camino que habían hecho las ideas románticas..." (Ibídem: 801).

Además, se esfuerza en hallar motivos románticos en el XVIII. Por ejemplo, no titubea al proclamar "El no sé qué" de Feijoo como "manifiesto romántico" (Ibídem: 1084), ni al ofrecer una imagen de Luzán bastante distante de la del típico ilustrado. Para ello pone el acento en los elogios de Luzán a Lope y a Calderón.[13] De esta problemática parte la tan debatida cuestión de las dos ediciones de la *Poética*. Ya Menéndez Pelayo advirtió sobre la posibilidad de que Llaguno hubiese corregido el texto de la edición de 1737, pues en la de 1789 han desaparecido los elogios a Calderón (Ibídem: 1198). Además, menosprecia las fuentes francesas y apuesta por las italianas, sobre todo por Muratori (Ibídem: 1195). De hecho, el tema de la influencia francesa sobre las letras españolas del XVIII lo resuelve afirmando, en contrapartida, el

[13] "Y, sin embargo, Luzán no fue tan allá: en su tratado de la poesía dramática hay, es cierto, injusticia evidente, hay errores crasos de hecho y de derecho, hay verdadera animosidad contra el teatro de Lope y mucho más contra el de Calderón; pero no hay el ignorante fanatismo, el odio feroz y antinacional que hace casi ilegibles los opúsculos críticos de Nasarre, de D. Nicolás Moratín, de Clavijo y Fajardo, de Marchena y de tantos otros. Luzán sabe más y piensa mejor y es más español que ellos. Reconoce muchas buenas cualidades en la dramática española... (Ibídem: 1204-1205).

influjo español en Francia durante los siglos XVI y XVII. Y, por último, la polémica en torno al *Theatro Hespañol* (1785-1786) de Vicente García de la Huerta la enjuicia así: "no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo que antes de ahora hemos señalado" (Ibídem: 1307).

Por otra parte, Dámaso Alonso observó una interesante evolución en Menéndez Pelayo desde la intransigencia clasicista de las primeras obras (*Horacio en España*) hasta el posterior aprecio de la literatura contemporánea, bien patente ya en la *Historia de las ideas estéticas*, en donde llega a aceptar que "tanto lo bello como lo feo son objeto posible del arte" (1956: 11). El estudio de la estética hegeliana supone el primer paso adelante. Reconoce entonces que "la estética de lo feo es importantísima en el arte romántico, que no aspira a reproducir la belleza ideal en reposo, sino que tiende como a último término de su desarrollo, a la espiritualidad pura e invisible, a la región levantada sobre todo sentido, donde ninguna forma hiere los ojos y ningún son vibra en los oídos" (en Dámaso Alonso, ibídem: 69). Y también posee una gran trascendencia su análisis de la teoría de lo grotesco, expuesta por Víctor Hugo en el prefacio de *Cromwell* (1827), así como de la *Estética de lo feo* de Rosenkranz (1853). Según Dámaso Alonso, "al estudiar la estética del siglo XIX y el romanticismo, enormes perspectivas no sospechadas se le abren, y su credo literario sufre una gran sacudida" (1956: 94). Dámaso Alonso enfatiza el romanticismo de Menéndez Pelayo y su aceptación de lo feo porque son dos postulados que en 1956 le tienen a él mismo comprometido como crítico y como poeta. Ya hemos señalado su adscripción al modelo neorromántico, en lo que podríamos llamar su variante apasionada o tremendista, que tiene a gala emplear vocablos tradicionalmente considerados no poéticos por su fealdad.

Pero la actitud de Menéndez Pelayo hacia el romanticismo alemán siempre tuvo sus claroscuros. Por ejemplo, a propósi-

to del helenismo de Pedro Estala, manifiesta una opinión sobre Schlegel, que no es por cierto muy halagadora: "No necesito hacer notar a mis lectores en qué consiste la superioridad de Estala sobre Guillermo Schlegel. El ayo de los niños de Mme. Stäel quiere sustituir una idolatría literaria a otra, un convencionalismo amanerado a otro". Y entonces se pregunta: "¿Qué ganaba la crítica moderna con esta vana satisfacción de antipatías nacionales?" Y a renglón seguido rectifica:

> "Pero ganaba mucho con que de una vez para siempre se entendiese que entre la escena griega y la escena moderna mediaban abismos, sin que esto implicase nada en pro ni en contra de la una ni de la otra; que tenían que aplicárseles criterios distintos, subordinados, es verdad, al superior criterio de la belleza; que la tragedia griega era admirable pero no imitable, y que todas las Fedras, Ifigenias, Edipos y Andrómacas modernas ganarían mucho en la estimación de la crítica si se prescindía de sus títulos y se las consideraba como dramas novísimos, inspirados por el genio de los pueblos cristianos" (1883-1891, I: 1364).

En cuanto a la literatura española de la época, Menéndez Pelayo no sintió gran aprecio ni por Campoamor ni por Echegaray, le interesó algo más la obra de Núñez de Arce, y admiró sobre todo a su amigo Valera y también a Galdós a pesar de reprocharle cierta parcialidad política. De hecho, los *Episodios nacionales* son para él 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" (en Martínez Cachero, 1956: 46).

En la primera edición de la *Historia de la poesía hispanoamericana*, Menéndez Pelayo señala a propósito de Rubén Darío: "Una nueva generación ha aparecido en la América Central, y uno por lo menos de sus poetas ha mostrado serlo de verdad" (en Martínez Cachero, ibídem: 41). En la segunda edi-

ción, de 1910, añadió una nota a pie de página reconociendo que de las innovaciones métricas de Darío y "del influjo que hoy ejerce en la juventud intelectual de todos los países de lengua castellana, mucho tendrá que escribir el historiador de nuestra lírica" (Ibídem). Sin embargo, Martínez Cachero menciona el preámbulo que colocó al frente de un opúsculo del obisbo de Quito, González Suárez, fechado en 1907, en donde lanza afilados dardos contra los modernistas, a quienes considera "humildes satélites de la poesía europea, y especialmente de la francesa, cuyos últimos extravíos, degeneraciones y amaneramientos, se empeñan en reproducir". Además, "esta perversión de notables ingenios no se limita a lo puramente técnico y formal, sino que suele unirse con graves aberraciones del sentido ético y con un falso y vicioso refinamiento de la imaginación, que huye sistemáticamente de todo lo natural, humilde y sano, para complacerse en los caducos artificios de las sociedades decrépitas" (Ibídem: 42). Estos reproches pueden colocarse en paralelo con los que Brunetière, Lanson, De Sanctis o Henry James lanzaron contra los simbolistas y contra los partidarios del "arte por el arte" (Wellek, 1955-1966, IV).

He aludido en algún momento a las interpretaciones políticas que se han hecho de la obra de Menéndez Pelayo. Guillermo de Torre, por ejemplo, opone el conservadurismo polemista, dogmático y excluyente de Menéndez Pelayo con el espíritu democrático y conciliador de Menéndez Pidal (1969: 1). Incluso ha destacado el carácter conciliatorio que la problemática de las dos Españas adquiere en Menéndez Pidal. Al igual que su maestro, Menéndez Pidal percibe una serie de constantes en la literatura española. Pues bien, también aquí pueden observarse síntomas conciliatorios. Por ejemplo, el carácter popular, mayoritario de nuestras letras —presente en *El Cid*, el romancero, el *Libro del Buen Amor*, la mística, el teatro del Siglo de Oro, etc—, no ahoga, según Pidal, una corriente minoritaria que arranca del *Auto de los Reyes Magos*, continúa con culteranos y conceptistas y culmina en el modernismo. Estos esfuerzos conciliadores se aprecian además

en su análisis de la obra de Lope, a quien enjuicia a partir de una doble vocación: la mayoritaria de su teatro y la minoritaria de los poemas líricos y épicos. Y también pueden apreciarse, siempre según Guillermo de Torre, en los puntos de confluencia que Pidal observa entre el mester de clerecía y el de juglaría (Ibídem). No niego que las formulaciones de Menéndez Pelayo resultan más radicales, y que su condena o execración del barroco distan mucho de la posición de Pidal. Con todo, no puede eludirse el punto de vista político desde el que habla Guillermo de Torre, como tampoco puede eludirse ese punto de vista en las declaraciones de Pedro Sainz Rodríguez sobre el nacionalismo de Menéndez Pelayo. Sainz confiesa abiertamente su voluntad de captación del ideario estético de Menéndez Pelayo para la causa nacionalista del franquismo (1975: 9-11). Santoveña Setién ha estudiado el tema en *Menéndez Pelayo y las derechas en España* (1994b).

En definitiva, he intentado realizar hasta aquí una especie de ejercicio de deconstrucción en tres direcciones fundamentales. En primer lugar, hacia al pensamiento de Menéndez Pelayo, sus claves ideológicas, estéticas, etc. En segundo lugar, he procurado evidenciar las razones que pudieron motivar algunos juicios sobre la obra de Menéndez Pelayo, escritos por intelectuales tan relevantes como Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Guillermo de Torre, Eugenio Hernández Vista, José Camón Aznar o Pedro Sainz Rodríguez. Y, en tercer lugar, he pretendido que mis propios condicionantes históricos, ideológicos, sexuales e incluso profesionales saliesen a la luz en la medida de lo posible: por qué si no reivindicar la obra de Menéndez Pelayo poniendo en duda a renglón seguido su férrea y unitaria concepción de la literatura española, por qué si no insistir tanto en sus adversas —en realidad, hirientes— opiniones sobre la capacidad intelectual de las mujeres, y sobre todo por qué si no he optado por este ejercicio de deconstrucción.

Mª Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alonso, Dámaso (1952). *Menéndez Pidal y la cultura española // Obras Completas*. Madrid: Gredos, 1972-1985, IV.

— *Menéndez Pelayo, crítico literario: Las palinodias de don Marcelino*. Madrid: Gredos, 1956.

Alvar, Manuel. *Menéndez y Pelayo y la poesía de tipo tradicional // Boletín de la Universidad de Granada*, V, Granada (1956) 51-79.

Amador de los Ríos, José. *Historia crítica de la Literatura Española*. Madrid: José Rodríguez y Joaquín Muñoz, 1861-1865.

Aullón de Haro, Pedro. *Los géneros ensayísticos en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1987.

Baquero Coyantes, Mariano. *La novela española vista por Menéndez Pelayo*. Madrid: Editora Nacional, 1987.

Barón, André. *Más sobre el krausismo y Menéndez Pelayo // Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII, Santander (1972) 3-141.

Bermejo Marcos, Manuel. *Don Juan Valera, crítico literario*. Madrid: Gredos, 1968.

Bonilla y San Martín, A. *Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912)*. Madrid, 1912.

Camón Aznar, José. *Menéndez y Pelayo y la estética // Arbor*, 34, Madrid (1956) 446-452.

Capestany, Edward J. *Menéndez Pelayo y su obra*. Buenos Aires: Ediciones Depalma, 1981.

Carballo Picazo, Alfredo. *Menéndez Pelayo y la crítica literaria // Cuadernos Hispanoamericanos*, 89, Madrid (1957) 201-216.

Castro Flórez, Fernando. *La estética española en el siglo XX. Marcelino Menéndez Pelayo, José Ortega y Gasset, Eugenio d´Ors, Ramón Gómez de la Serna, José Bergamín, y María Zambrano // Historia de la estética*. Sergio Givone (ed.) Apéndices de Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez. Trad. Mar García Lozano. Madrid: Tecnos, 1990, 177-214.

Clèmessy, Nelly (1973). *Emilia Pardo Bazán como novelista: de la teoría a la práctica*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1981.

Diego, Gerardo. *Menéndez Pelayo y la historia de la poesía española hasta el siglo XIX // Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XIII, Santander (1931) 115-139.

— *Menéndez Pelayo en la historia literaria*. Santander: Diputación Provincial, 1956.

Durán, Manuel y **González Echeverría, Roberto**. *Calderón y la crítica*. Madrid: Gredos, 1976.

García Camarero, Ernesto y **Enrique** (eds.). *La polémica de la Ciencia española*. Madrid: Alianza, 1970.

Gili Gaya, Samuel. *Sobre la "Historia de las ideas estéticas en España" de Menéndez Pelayo*. Santander: Dirección General de Archivos y Bibliotecas-Diputación Provincial, 1956.

Gómez de Baquero, Eduardo. *Menéndez y Pelayo, historiador y crítico de la novela // Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XI, (1929) Santander, 1-21.

González Herrán, José Manuel . *Emilia Pardo Bazán en el epistolario de Menéndez Pelayo // Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, 101, (1988) 325-342.

Hernández Vista, E. *El mundo clásico visto por Menéndez Pelayo*. Madrid: Editora Nacional, 1956.

— *Los escritores hispanorromanos: prejuicio y juicio estético de Menéndez Pelayo // Revista de Literatura*, XXVI, (1964) Madrid, 5-33.

Juretschke, Hans. *Menéndez Pelayo y el Romanticismo*. Madrid: Editora Nacional, 1956.

Kluge, F. *Las ideas estéticas fundamentales de Menéndez Pelayo // Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XXXV, (1959) Santander, 1-30.

Laín Entralgo, Pedro (1944). *Menéndez y Pelayo. Historia de sus problemas intelectuales*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1952.

Lázaro Carreter, Fernando. *Menéndez Pelayo*. Madrid: Anaya, 1962.

León Tello, Francisco José. *El pensamiento estético de Menéndez Pelayo // Revista de Ideas Estéticas*, XXV, (1967) Madrid, 217-247.

Manzanares de Cirre, Manuela. *Arabistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1972.

Martínez Cachero, José María. *Menéndez Pelayo, crítico de la literatura española de su tiempo // Archivum*, VI, (1956) Oviedo, 25-63.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *La novela entre los latinos*. Santander: Telesforo Martínez, 1875.

— (1876-1888). *La Ciencia Española* / Ed. Enrique Sánchez. Madrid: C.S.C.I.C, 1953-1954.

— (1878). *Programa de literatura española* / Ed. Miguel Artigas. Madrid: Cruz y Raya, 1934 // *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* / Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1941-1942, I, 4-75.

— (1880-1882). *Historia de los heterodoxos españoles* / Prol. Arturo Farinelli. México: Porrúa Turanzas, 1982.

— (1883-1891). *Historia de las ideas estéticas en España*. Madrid: C.S.I.C., 1945.

— *Calderón y su teatro*. Madrid: A. Pérez Dubrull, 1885.

— (1890-1908). *Antología de poetas líricos castellanos* / Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1954.

— (Ed.). *Antología de poetas hispanoamericanos publicada por la Real Academia Española*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893-1895.

— *Orígenes de la novela. Tratado histórico sobre la primitiva novela española*. Madrid: Casa Editorial Bailly-Bailliere, 1905-1919 / Reed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1943.

— *Estudios de crítica literaria*. Madrid: Tipografía de la *Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas*, 1907.

— *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid: Victoriano Suárez, 1911-1913a / Reed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1958.

— *Historia de la poesía castellana en la Edad Media*. Madrid: Tip. Fortanet, 1911-1913b.

— *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* / Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1941-1942.

— *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega* / Ed. Enrique Sánchez Reyes. Santander: Aldus, 1949.

— (1956). *Discursos* / Ed. José Mª de Cossío. Madrid: Espasa-Calpe, 1964.

Menéndez Pidal, Ramón. *Evolución crítica en Menéndez Pelayo // España y su historia*. Madrid: Minotauro, 1957, II, 597-607.

Meregalli, Franco. *La historia de la estética según Menéndez y Pelayo // Revista de Filosofía*, II, (1943) 429-478.

Micó Buchón, J.L.. *La historia de la estética en Menéndez Pelayo // Humanidades*, 8, (1956) 23-54.

Milá y Fontanals, Manuel. *Obras completas* / Ed. Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona: Imprenta Barcelonesa, 1888.

Olguín, M. *Marcelino Menéndez Pelayo´s Theory of Art, Aesthetics and Criticism // Publications in Modern Philology*, XXVIII, 6, (1950a) Berkeley, 333-358.

Onís, Federico de. *Menéndez Pelayo y la poesía hispanoamericana // España en América.* Universidad de Puerto Rico, 1955, p. 575-577.

Portolés, José. *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo.* Madrid: Cátedra, 1986.

Pulido Tirado, Genara. *El Pensamiento literario. Introducción teórica e histórica.* Jaén: Universidad, 1995.

Sainz Rodríguez, Pedro. *Menéndez Pelayo, historiador y crítico literario.* Madrid: Afrodisio Aguado, 1956.

— *Menéndez Pelayo, ese desconocido.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975.

— *Estudios sobre Menéndez Pelayo.* Introd. José Luis Varela. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.

— *Historia de la crítica literaria en España.* Madrid: Taurus, 1989.

Sánchez Reyes, Enrique. *Menéndez Pelayo. Su época. Su obra literaria. Estudio de la Historia de las ideas estéticas en España.* Barcelona: Teide, 1962.

Santoveña Setién, Antonio. *Marcelino Menéndez Pelayo: revisión crítico-biográfica de un pensador católico.* Santander: Universidad de Cantabria, 1994a.

— *Menéndez Pelayo y las derechas en España.* Santander: Concejalía de Cultura del Ayuntamiento y Ediciones de Librería Estudio, 1994.

Serrano Castilla, F. *Los precursores de Menéndez Pelayo vistos por Don Marcelino // Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLIV, (1968) Santander, 51-101.

Torre, Guillermo de. *Menéndez Pelayo y las dos Españas.* Buenos Aires: P.H.A.C, 1943.

— *Menéndez Pidal, el conciliador // Ínsula*, 268, (1969) Madrid, 1 y 13.

Valverde, José María. *Breve índice del ideario estético de Menéndez Pelayo // Revista de Ideas Estéticas*, XIV, Madrid, (1957) 241-249.

Valles Calatrava, José R. *Introducción histórica a las teorías de la narrativa.* Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, 1994.

Wahnón, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias.* Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, 1991.

Wardropper, Bruce W. *Menéndez Pelayo y Calderón // Criticism,* VII (1965) 363-372.

Weiss, Brigitta. *Un bosquejo de literatura española del siglo XIX por Marcelino Menéndez Pelayo // Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LIX (1982) Santander, 289-294.

Wellek, René. *Historia de la crítica moderna (1750-1950).* Madrid: Gredos, 7 vols, 1954-1996.

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