

T H E S A V R V S

BOLETIN

DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

Tomo XV, 1960

LA HISTORIOGRAFÍA

DEL BARROCO LITERARIO ESPAÑOL *

PREAMBULO

Nuestra exposición es distinta de la de R. Wellek ¹; se desarrolla por países de cultura hispánica específica y por estudiosos considerados en particular, a fin de caracterizar los intereses y los resultados de los diversos ambientes, corrientes y personalidades; podrá suceder incluso que temas y cuestiones en aparente subordinación se pongan de manifiesto con mayor relieve; de todos modos, trataremos de hacer un resumen final. Naturalmente, tendremos que interferir otros terrenos: los de la romanística o el hispanismo, los del barroco en general, del barroco figurativo o del comparativismo; nos limitaremos a lo esencial en cada caso, presuponiendo una necesaria integración con las demás ponencias del Congreso. Sin embargo, entiéndase bien que la discusión en torno a nuestro tema, aun refiriéndose al espíritu y la estructura del

* Este estudio es ampliación de una ponencia para el Convegno sul Manierismo, Barocco, Rococó: concetti e termini, que fue convocado en el mes de abril de 1960 en Roma por la Accademia Nazionale dei Lincei, en cuyas actas aparecerá la redacción original.

¹ RENÉ WELLEK, *The concept of Baroque in literary scholarship*, en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, V, 2 (diciembre de 1946), con bibliografía.

segundo Siglo de Oro, si no ya de toda la literatura española, cubre sólo una escasa parte del efectivo trabajo hispanístico que se ha realizado sobre autores y problemas e instituciones lingüísticos, estilísticos y literarios de esa época; añádase además el uso frecuentemente empírico del término 'barroco', como una cifra tópica e inerte de la que damos solamente algunos ejemplos. Es obvio que nos hemos interesado por la idea estrictamente ligada a la palabra 'barroco', y no por el concepto genérico.

Última advertencia. El principio de la segunda guerra mundial divide dos fases de nuestra historiografía, por lo que hubiera parecido bien acumular todos los estudios de la segunda fase a causa de la emigración y de los frecuentes contactos; no obstante, hemos mantenido la distinción de los diversos países, a fin de acentuar algunas diferencias de escuelas y de tendencias, las cuales consideramos que siguen existiendo más allá de la benemérita acción cultural europea y universal.

ALEMANIA

UNA SÍNTESIS DE SPITZER. — Es justo que empecemos por el área germánica, incluyendo en ella los países de cultura limítrofe. El motivo nos lo ha sugerido un luminoso estudio de Spitzer (1943)²: la mutación espiritual de Alemania después de la primera guerra mundial y el renacimiento del interés religioso determinan e irradian hacia el barroco la vocación historiográfica novecentista con el signo exterior de la fortuna de la gramática figurativa wölffliniana, y es consecuentemente España³ quien se beneficia con la revalorización

² LEO SPITZER, *El Barroco español*, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* (Buenos Aires), XXVIII (1943-44), págs. 12-30; en *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, 1959, págs. 789-802.

³ Ya en 1924, S. SITWELL (*Southern baroque art*, London) había señalado a España como el país "barroco por predestinación", y también HUGO KEHRER (*Spanischer Barock*, en *Festschrift H. Wölfflin*, H. Schmidt, München) la había proclamado "patria del barroco" por sus intereses centrales de carácter metafísico y trascendental. A estas ideas se opuso W. HAUSENSTEIN (*Vom Geist des Barock*, München, 1924), que extendió a todas las naciones la excepcional facultad del realismo católico barroco.

zación del catolicismo posttridentino. El maestro de la nueva filología y estilística no siente temor de exhibir la raíz patética de las nuevas investigaciones formales: recuerdos personales de la insatisfacción por la enseñanza rabínica, que dejaba a un lado el problema de la pasión humana, de la ilusión; el espectáculo de la Semana Santa en Sevilla en 1928; la visita a los museos sevillanos; “comprendí entonces cuán abstracta es la enseñanza judaico-protestante y cuánta profundidad filosófica palpita en la carnalidad religiosa del catolicismo mediterráneo”. Spitzer descubre el secreto del Barroco español en la relación entre carne y espíritu, que se mantienen insubordinados el uno al otro y no se funden panteístamente; componen un dualismo irreductible de belleza y caducidad, magnificencia y mortal ruina, el sueño-despertar de Calderón, el placer-dolor de Lope, la corte-soledad de Góngora, el desengaño ético de Quevedo. Ahora Spitzer siente la necesidad de unificar en la categoría del barroco las manifestaciones de esa polaridad, significando en tal categoría histórica y eterna algunas investigaciones monográficas sueltas; pensemos, por ejemplo, en el Quevedo de 1927⁴ o en el Góngora de 1930⁵, en el Lope de 1932⁶; ya el *Buscón* había sido ilustrado en su estilo y en su composición como resultado sicológico-estilístico de deseo del mundo y fuga del mundo; más interesante es el caso del ensayo gongorino, que Spitzer había limitado al descubrimiento de los trucos literarios del ilusionismo hermético y culterano. Y he aquí que en 1943 la criatura híbrida de Quevedo es considerada parto ejemplar de un medievalismo hispánico en conflicto con un Renacimiento auroral; domina ya el conceptismo, que tanta fortuna habría de tener, el conceptismo y su juego de palabras, investido de una preocupa-

⁴ LEO SPITZER, *Die Kunst Quevedos in seinem "Buscón"*, en *Archivum Romanicum*, 1927, y en *Kölner romanistische Arbeiten*, II (1931), págs. 48-125.

⁵ LEO SPITZER, *Zu Góngoras "Soledades"*, en *Volkstum und Kultur der Romanen*, III (1930), págs. 244-258, y en *Kölner romanistische Arbeiten* cit., págs. 126-140.

⁶ LEO SPITZER, *Die Literarisierung des Lebens in Lopes "Dorothea"*, en *Kölner romanistische Arbeiten*, IV (1932).

ción trascendental por el Verbo; pero también se ve en la máscara latinizante del culteranismo una intención reveladora de verdades eternas.

Descongestionado el mito a lo Worringer ⁷ o a lo D'Ors del *Homo baroccus*, se amplía, y juntamente se reduce, el barroco a un hecho de civilización cultural y a una postura fundamentalmente cristiana historicizada sobre el plano de la conciencia religiosa y crítica; Spitzer recuerda a Unamuno, enamorado del conceptismo barroco y patristico; a Eliot, descubridor de los metafísicos, a Hemingway...

Sería fácil especular sobre un semita que fija su mirada en el "misterio de la Encarnación"; en efecto, se trata de una inteligencia particularmente educada que se sorprende a sí misma considerando un "espectáculo" artístico ajeno y, sin embargo, positivo en la extraña armonía y humanidad de sus apariencias. Es también la posición de varios romanistas germánicos y angloamericanos ante el momento histórico contrarreformista del arte católico (adoptado por el catolicismo) y español: simpatía mental y sentimental, que se desarrolla en sentido 'novecentista' (citamos el expresionismo o el hermetismo...), hacia el extraño y misterioso mecanismo de un inexorable dualismo de realidades y apariencias, de libertad en la ortodoxia. Pero Spitzer o Vossler no van más allá de esta participación de la pura inteligencia crítica, que no es turbada ni se confunde en el juego barroco; por lo demás, una idéntica relación es dable observar en los mejores historiógrafos ortodoxos, aun siendo para éstos más arduo el peligro de la simplificación y del *dilettantismo*.

LA HISTORIA DE PFANDL. — Efectivamente, la *Historia literaria de la Edad de Oro* de Pfandl (1928) ⁸ tiene los méritos y los defectos de una ortodoxia optimista, que, al adaptarse exclusivamente a los caracteres nacionales y reli-

⁷ De WILHEM WORRINGER, *La esencia del estilo gótico*, en la traducción de MANUEL GARCÍA MORENTE (del círculo de Ortega), Buenos Aires, 1942.

⁸ LUDWIG PFANDL, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*, Freiburg im Breisgau, 1929 (*Prefacio* de 1928), traducción de J. R. BALAGUER, Barcelona, 1933; de PFANDL había aparecido en 1924 el vol. *Spanische Kultur*, traducido al español en 1929.

giosos — verdaderos o supuestos — del espíritu y del arte hispánicos, logra una 'historia' literaria categorial a costa de amputar y reducir accidentes y valores extraños al cuadro prefijado.

Pfandl se basa en los estudios de Weisbach, Bernete y Moret, O. Schubert, Mayer, Hausenstein, Braun, Grantoff y, en particular, en Brinkmann, ideador de los temperamentos raciales. En el caso que nos ocupa, el barroco español aparece aislado en su especial sicología étnica y en sus dos aspectos estético-formal y sicológico-cultural; el tradicional y congénito dualismo de realismo e idealismo se prolonga y se acentúa, a causa de la decadencia seiscentista, en el de naturalismo e ilusionismo. El ilusionismo se manifiesta en las formas del simbolismo y efecto visual, exageración del gesto y de la expresión, exasperación de la individualidad y del conceptismo, humanización de lo sobrenatural y colectivismo estético.

Sin llegar a una elección de valores, esta visión ortodoxa y totalitaria se complacía en aislar y acrecer algunos elementos de la caracterización general de la literatura española (Milá, Menéndez Pidal, Lang, Raina, Farinelli, Madariaga...); exaltó, además, los aspectos menos decorosos, decadentistas, sobrehumanos y patológicos, limitando la comprensión y el aprecio positivo al simbolismo ideológico, y subvalorando el barroquismo del estilo y de la lengua; el autor opinaba que la lírica barroca — egocéntrica, nivelada y desmedida — no posee talentos notables y que Góngora tiene más fama que grandeza.

La izquierda semítico-radical reaccionó violentamente con las críticas acerbas de Meier ⁹ y Américo Castro ¹⁰. A nuestro entender, la literatura de Pfandl ayudó, aunque

⁹ HARRY MEIER, [recensión de la ed. alemana], en *RFE*, XVIII (1931), págs. 165-170.

¹⁰ AMÉRICO CASTRO [recensión de la ed. española], *ibid.*, XXI (1934), págs. 66-67; se dirigen a Pfandl epítetos de este estilo: "Místico honorario... obnubilado del peculiarismo español... juguete del tipismo hispánico"; se citan dos pasajes, uno de Pascal y otro de Montaigne, en los que aparece el término "barroco".

de manera negativa, a recoger en un cuadro claro los lugares comunes de la caracterología ideológica del barroquismo literario español dentro de los límites honestamente declarados de la 'historia de la cultura', es decir, de la *praxis* exterior y de las costumbres artístico-literarias. Léase, como contraste, la monografía, negativa en todos los sentidos, de Kane (1928)¹¹: barroco y conceptismo españoles son identificados como tendencia de un arte que sacrifica la fidelidad de la forma objetiva para asegurar la novedad y la sorpresa de la expresión, lo cual significa un exceso de emoción. En el aspecto retórico se anticipa la tesis de Curtius, ya que el arte gemelo de Góngora y El Greco, "podado y raído", se esfuma en la corriente de la hipérbole de Lucano y en toda la latinidad de la Edad de Plata, y, más tarde, en Alfonso X, Mena, Hita, la *Celestina* y el Cartujano. Se excluyen del barroco español los grandes valores de Cervantes y Velázquez, no por motivos estilísticos, sino por el prejuicio anti-contrarreformista y anticlerical.

LOS NUMEROSOS ESTUDIOS DE HATZFELD. — Por aquellos mismos años inició Hatzfeld sus múltiples y apasionadas investigaciones, proseguidas hasta nuestros días. En 1927 apareció la monografía sobre el *Quijote*¹², considerado como "obra de arte del lenguaje". Con Hatzfeld la tesis ortodoxa de la primacía hispánica religiosa y literaria en la Europa barroca se acentúa y se propaga de manera, por decirlo así, vertiginosa y, al mismo tiempo, plena de consecuencias (al menos hasta cierto punto). Lo que en seguida impresiona con respecto a Pfandl es la esperanza de que se remedie la escisión entre ideología y forma literaria; e incluso esta última parece hacerse preponderante y representativa; el instrumento estilístico penetra mejor en los caracteres y anda-

¹¹ ELISHA K. KANE, *Gongorism and the Golden Age*, The Univ. of North Carolina Press, 1928. Sobre la postura crociana de Kane, véase H. HATZFELD, *A critical survey*, cit. después, pág. 14. Un juicio severo en DÁMASO ALONSO, *Estudios ... gongorinos*, cit. después, pág. 577.

¹² HELMUT HATZFELD, *"Don Quixote" als Wortkunstwerk*, Leipzig, 1927; *El "Quijote" como obra de arte del lenguaje*, trad. de M. C. de I., Madrid, Patronato del IV Centenario del Nacimiento de Cervantes, 1949.

miajes históricos, si bien aumenta el riesgo de confundir y ocultar los conatos de fondo.

Es evidente y manifiesta la nueva metodología estilística de Walzel, Vossler y Spitzer, y también las correspondientes bases formulistas de Nohl, Wechsler y Dilthey sobre "estilo y concepto del mundo", "concepto del mundo y creación artística". En vía programática se aplican los conceptos histórico-artísticos de Wölfflin siguiendo el ejemplo de Spoerri: obsérvese la proporción entre el Ariosto y el Tasso de Spoerri¹³ y la picaresca y el *Quijote* de Hatzfeld como representantes respectivos de Renacimiento y Barroco, de conformidad con la base wölffliniana¹⁴ de "unidades independientes" y "composición unitaria". Otro concepto figurativo, el de la "composición en profundidad", se encuentra en el cuadro de los personajes cervantinos.

En cuanto a la idea y al significado del *Quijote* hatzfeldiano, el Barroco contrarreformista de Weisbach se combina con el Cervantes reaccionario de De Lollis, contra el sólito Américo Castro; el humor cervantino, que disuelve el ideal vital del Renacimiento, está tomado de Borschedt. Después Hatzfeld hace convergir el ariostismo de Cervantes y su contrarreformismo, o sea, que el humor del *Quijote* va surgiendo de una alegre e interiormente necesitada aceptación de los confines impuestos por el catolicismo ignaciano y tridentino. El análisis de los procedimientos formales de ese humor está enjaretado con facilidad. Rómpanse las primitivas reservas y el *Quijote* es presentado como obra fundamentalmente barroca, del mejor barroco jesuítico: perfecta fusión de belleza clásica y espíritu gótico-cristiano.

El gusto crítico por los emparejamientos continúa en varios estudios posteriores, y así sucesivamente otros poetas y artistas son adjudicados y encasillados por tal voracísima

¹³ THEODOR SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Zürich, Haupt, 1922.

¹⁴ Sobre las relaciones entre literatura y arte en el terreno de la crítica, véase H. HATZFELD, *Literary criticism through art and art criticism through literature*, en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, VI (septiembre de 1947), págs. 1-21.

categoría: influjo iconográfico de las visiones de Santa Teresa sobre el Greco ¹⁵, el barroco *manierista* de Malón de Chaide y el puro de San Juan de la Cruz ¹⁶. Algunos cotejos se establecen entre autores de distintas generaciones, como el de Cervantes y Góngora ¹⁷, y, más instructivo, el de Cervantes y Velázquez ¹⁸. En este último estudio, Hatzfeld, sugestionado por las investigaciones de Oscar Hagen sobre la coincidencia de la poética cervantina con la de Pacheco y su ilustre yerno, se afana por hacer entrar también en el barroco el realismo poético y el impresionismo naturalista. Resulta un Cervantes algo diverso del primero: rehecho sobre Velázquez (creemos mejor decir sobre la poética clasicista y atrasada de Pacheco), el nuevo Cervantes no es un tipo religioso, sino un militar y un cortesano de escasa espiritualidad, preocupado de colmar el vacío entre lo místico y lo picaresco, distante de lo divino, meramente sicólogo, alejado de la mitología, atento a los interiores espaciosos, a los mancebos, a la muchacha que lava y a la idealización no ideológica del mismo arte realista ¹⁹.

Desde 1941 a 1958 señalaremos al menos otros dos escritos, además de las reseñas sobre las ideas y la literatura específica ²⁰; uno de aquéllos versa sobre el predominio del

15 H. HATZFELD, *Textos teresianos aplicados a la interpretación de El Greco*, en *Clavileño* (Madrid), I, 3 (1950), y en *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955 (art. 6º, núms. 3 y 4).

16 En *Estudios* cit., pág. 344 y nota, pág. 349, donde Hatzfeld se refiere al estudio arriba mencionado.

17 H. HATZFELD, *The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora*, en *Anales Cervantinos*, III (1953), págs. 87-119. Antes, ANGEL APRAIZ, *San Juan de la Cruz entre el Gótico y el Barroco*, en *Rev. de las Ideas Estéticas*, 3 (1943), págs. 317-332.

18 H. HATZFELD, *Artistic parallels in Cervantes and Velázquez*, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952, págs. 265-297.

19 De HATZFELD es útil consultar la reseña cervantina *Results from "Quijote" criticism since 1947*, en *Anales Cervantinos*, II (1952), 129-157.

20 H. HATZFELD, *A critical survey of the recent Baroque theories*, en *Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, IV, 3 (1948), 33 págs. (separata); *Der Barock vom Standpunkt des Literaturhistorikers aus betrachtet*, en *Die vergleich. Literatur und sprachwissenschaftliche Interpretation: Festgabe für Hellmuth Petroni zum 1 April 1955*, págs. 11-12; *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, Madrid,

espíritu español en la literatura europea del siglo xvii²¹: la España seiscentista transforma su barroquismo eterno e inconsciente en barroquismo histórico y consciente; reemplaza al italianismo y al clasicismo del siglo anterior, invadiendo a Italia²², Alemania e Inglaterra²³, y así, se crea el último estilo europeo colectivo de una literatura vuelta a un simbolismo medieval con la experiencia de las conquistas renacentistas y científicas. El otro estudio²⁴ es una artificiosa sistematización de toda la materia barroca en el espacio, en el tiempo y en lo eterno; esta vez el Barroco geográfico empieza en Italia, se continúa en España y acaba en Francia. El Barroco histórico se ha estirado durante un par de siglos, desde principios del xvi a finales del xvii, a través de tres generaciones (?): *manierista*, barroca pura o clásica y barroquista. Siguen seis ángulos culturales-estilísticos (religioso, sociológico, moral, humanístico, sociológico y estético), en cada uno de los cuales se repite el proceso *manierismo-barroco* puro o clásico-barroquismo (se sobrentiende barroco). Es decir, se tiene así una especie de ritmo trifásico:

Gredos, 1955 (véase especialmente *Renacimiento y Barroco* en el cap. v, págs. 207-219; *Barroco* en el cap. ix, págs. 369-376, con las correspondientes adiciones, y consúltense también los índices); *A clarification of the Baroque problem in the romance literatures*, en *Comparative Literature*, I (1949), págs. 113-139.

²¹ H. HATZFELD, *El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo XVII*, en *RFH*, III, 1 (1941), págs. 9-23.

²² La idea de que el barroco italiano es más fecundo en obras maestras pictóricas, donde se puede hallar el influjo español, se remonta a NICOLAUS PEVSNER, *Barockmalerei in den romanischen Ländern*, Wildpark-Postdam, A. V. Athenaeon, 1928 (I. *Die italienische Malerei vom Ende der Renaissance bis zum ausgehenden Rokoko*).

²³ Sobre la difusión en los Países Bajos trató en primer lugar CARL GEBHARD (*Rembrandt und Spinoza: Stilgeschichtliche Betrachtungen zum Barockproblem*, en *Kant Studien*, XXXII (1927), págs. 11-181); encontró el espíritu barroco bajo aquella cultura protestante y burguesa, atribuyéndolo al largo dominio de España y a la inmigración de los judíos españoles, de donde la persistencia y maduración en Rembrandt y Spinoza de los valores de la mística española y de los ejercicios ignacianos; véase, por ej., V. L. TAPIÉ, citado más adelante, II, 1, sobre la acogida del Barroco: las provincias belgas, españolas y católicas, en el noroeste de Europa constituyen una excepción; el influjo italo-español fecunda allí las tradiciones del Renacimiento local y del gótico.

²⁴ H. HATZFELD, *L'Italia, la Spagna e la Francia nello sviluppo del barocco letterario*, en *La critica stilistica e il barocco letterario: Atti del II Congresso Intern. di Studi Italiani*, Firenze, Le Monnier, [s. a.], págs. 214-218.

barroco *manierista*, barroco puro o clásico y barroco barroquista. Las tres fases resultarían del distinto grado y dosis de tensión entre la forma exterior y el contenido interno: pequeña tensión, *manierismo*; contenido importante y forma moderada con tensión máxima, barroco ideal y clásico; contenido no importante y forma exagerada, barroquismo. No sin estupor nos apercibimos de que las simpatías de Hatzfeld han cambiado, y es precisamente España quien se lleva la peor parte, a favor de Italia y, sobre todo, de Francia (es que los franceses, entretanto, se han despertado y quieren también imponer su hipoteca sobre la categoría del barroco). Italia, por lo menos, posee el bueno y templado barroco de Segneri, Chiabrera, Bartoli y Vico (es el Vico barroco de Troelsch, Burdach y Giusso)²⁵; España, por el contrario, sale perjudicada en sus dos extremos: entre un Góngora barroco *manierista* (con Firenzuola y D'Aubigné) y un Calderón barroco barroquista (¡con Tasso y Bossuet!). Sucede que la dialéctica y la cronología no coinciden; considérese también el caso de San Juan de la Cruz, cuyo barroco puro no se sabe bien dónde colocar, ya que está delante de Góngora. Decía yo que Francia es la niña mimada²⁶ (los últimos serán los primeros); en efecto, con su "así llamado" clasicismo alcanza el buen barroco moderado, puro, ideal, clásico, de tensión máxima; también en Tasso y en Cervantes se halla esta entelequia del barroco, pero no de manera tan clara como en Pascal y Racine.

Se pregunta uno al final qué utilidad ha aportado la preocupación 'estilística' de Hatzfeld a la 'historia de la cultura' de Pfandl, y si en realidad no ha salido más bien un monstruo historiográfico o, digámoslo así, barroco.

La motivación secreta de la historiografía barroca de Hatzfeld está en la curiosa tentativa de transformismo del

²⁵ Véase B. CROCE y F. NICOLINI, *Bibliografía vichiana*, Napoli, Ricciardi, 1948 (índice de nombres).

²⁶ Ya en 1929 H. HATZFELD (*Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich*, en *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV, págs. 1-29) definió el clasicismo francés como variante mitigada del ba-

frente laico antibarroco de Baldensperger, Peyre, Castro, Bataillon, etc.²⁷, los cuales están sustancialmente de acuerdo (valga por todos el ejemplo de Bataillon) en separar netamente el humanismo-renacimiento cristiano erasmista (hasta 1556 aproximadamente) del barroco católico-tridentino e ignaciano, con la consiguiente distinción entre una época de humano irenismo y otra de templado moralismo jesuítico, favorecedor de un hedonismo pagano poético, que distrae de las profundas interrogaciones de la crítica y de la conciencia. Desde aquí hace extenderse y baraja Hatzfeld el Barroco, anulando casi su distinción del Renacimiento y del erasmismo²⁸.

Para nosotros, los críticos literarios, esta operación, que hincha y satura el barroco, tiene escaso interés, ya que, mirándolo bien, ambos frentes tienden a excluir en sus recuentos respectivos los valores poéticos que a nosotros nos interesan, o sea el gongorismo, el culteranismo y el conceptismo. Hatzfeld, en efecto, se detiene en autores, por así decir, serios y reconocidos, como San Juan de la Cruz, Tasso, Cervantes, Velázquez, Vico (!), etc. Es más, se ha visto que la Francia clasicista de Pascal y de Racine se lleva la palma del buen barroco, es decir, lo considerado como flor y nata de la sociedad europea de los siglos xvi y xvii. Quizás el estudio más instructivo sea el ya citado sobre Cervantes y Góngora (1953)²⁹; al final de él se da una doble columna de 26 características diferenciales de los dos barrocos, combinándose el estilismo wölffliniano con el moralismo contrarreformista. El barroco de Cervantes es para Hatzfeld impresionista, "honesto", alado, claro, vital, "desornamentado", de línea punteada, humorístico-realista, de matices lingüís-

rroco europeo, provista de un tono formal descendente, pero no menos vigoroso que las otras expresiones italianas y españolas.

²⁷ En *A critical survey* cit., págs. 20-21, también Pfandl y Díaz-Plaja son incluidos en el número de los detractores del barroco español.

²⁸ HATZFELD en el art. cit., pág. 17, se aferra a las objeciones de OTIS H. GREEN contra la escisión entre Renacimiento y Barroco medible con la del humanismo erasmiano y Contrarreforma ignaciana.

²⁹ H. HATZFELD, *The Baroque of Cervantes and the Baroque of Góngora*.

ticos espontáneos, con verosimilitud proyectada hacia lo heroico en un escenario realista; es “ligado”, mitología satirizada, evocación directa, cuadro dinámico fuertemente unificado, grandiosidad sostenida por el moralismo, riqueza imaginativa orgánica y simple, etc. El barroco de Góngora, por el contrario, es *manierista* y lascivo, afectado, enigmático, onírico, “ornamentado”, espiriforme, evasivo-ilusionista; es pedante sublimación lingüística, nebuloso escenario mítico, “desligado”, visión psicológica, mitología poetizada, visualización débil con circunlocución indirecta, cuadro dinámico vagamente unificado, grandiosidad puesta en peligro por el placer, imaginación artificial y laberíntica, etc.

En suma, el verdadero barroco debe ser el de Cervantes, enraizado en una dignidad postridentina, “ejemplaridad” y moralidad; mientras que Góngora, al jugar con defectuosa conciencia cristiana con las formas de la belleza periférica del hedonismo tardío-renacentista, no es barroco, sino *manierista*. Igual cosa sucede, según hemos visto, con San Juan de la Cruz frente a Malón de Chaide.

Otro síntoma del ideologismo sicologista y del arriesgado vanguardismo que constituyen la base de tales actitudes historiográficas es el simbolismo psicoanalítico. De 1946 es un escrito de Pfandl³⁰ sobre la mejicana Sor Juana Inés de la Cruz, la cual sería verdadera poetisa barroca allí donde aparecen libremente los símbolos vitales y arquetípicos, y *manierista*, por el contrario, cuando dominan otras inspiraciones; del mismo modo, Hatzfeld presenta pocos años después un San Juan de la Cruz³¹ barrocamente abierto a la verdad irresistible del simbolismo universal arquetípico.

INDICACIONES DE VOSSLER. — Muy sobrias son, en cambio, y en gran manera útiles, las referencias específicas en la obra hispanista de Vossler. Con la condena de Burckhardt y de Croce, de una parte, y la exaltación de una idea de arte-vida

³⁰ L. PFANDL, *Die zehnte Muse von Mexico Juana Inés de la Cruz*, München, Rink, 1946.

³¹ H. HATZFELD, *Estudios cit.*, pág. 361.

en D'Ors y Cysarz ³², de otra, el gran romanista, en un escrito de 1930 ³³ sobre la importancia europea de la cultura española, distingue entre la consideración histórico-cultural del estilo barroco español y la valoración de personas y obras concretas, mediante una previa discriminación estilística según la idea a cuyo servicio se destinó cada manifestación artística particular; no es una solución de compromiso, sino la verdadera dialéctica crítica entre estilo e individuo. Se trata de descubrir, pues pueden existir, obras barrocas españolas que compitan con la absoluta armonía del estilo renacentista o clásico francés o gótico. España, en particular, ostenta la primacía en una tradición ininterrumpida desde el barroco al romanticismo. En otro escrito posterior (la *Introducción al Siglo de Oro*) ³⁴ Vossler distingue tres grados estilísticos coetáneos de la lengua artística de la época barroca española: el popular, el clásico y el culterano, de los cuales éste alcanza su plena validez en la última fase barroca; "es menester aprender a vibrar al ritmo de las alas del espíritu barroco español para superar las dificultades de comprensión". Un lúcido programa de trabajo, actual todavía. Fue de gran ayuda a Vossler, para corregir las negaciones crocianas, la benéfica amistad de Hofmannsthal, y, en consecuencia, el influjo del círculo georgiano ³⁵.

³² HERBERT CYSARZ, *Deutsches Barock in der Lyrik*, Leipzig, 1936; una indicación de la parte referente al barroco español se encuentra en H. HATZFELD, *A critical survey* cit., pág. 18: visión de un mundo roto a través de un prisma de aspectos metafóricamente intercambiables, que garantizan su unidad en Dios, y otro mundo que recuerda el de los verdaderos comienzos del Barroco, la fusión de la preocupación de la fe con la felicidad efímera de la ficción pastoril.

³³ KARL VOSSLER, *Trascendencia europea de la cultura española*, en *Algunos caracteres de la cultura española*, Buenos Aires, Austral, Espasa-Calpe, 1944, págs. 93-162 (en la pág. 94, los extremos del original alemán en 1930 y en 1940).

³⁴ K. VOSSLER, *Introducción a la literatura del Siglo de Oro*, Buenos Aires, Austral, Espasa-Calpe, 1945 (con *Prólogo* del autor; originariamente, lecciones en español pronunciadas en 1933, impresas por la editorial de *Cruz y Raya* de 1934 y reelaboradas en 1939 en el t. XII de la colección *Ibero-Amerikanische Studien*).

³⁵ K. VOSSLER, *Hugo von Hofmannsthal zum 1 Februar 1924*, traducción española en *Algunos caracteres* cit., págs. 7-50. ERNST ROBERT CURTIUS, *George*,

EL MANIERISMO DE CURTIUS. — De la simpatía vossleriana volvemos con Ernst Robert Curtius a una adhesión integral a la fe católica española en su dinamismo artístico. Spitzer recuerda ³⁶ las primeras pruebas ofrecidas por Curtius en la revista católica *Hochland* de su doble atención a la tradición literaria española y a la generación del 98. También en un estudio de 1941 ³⁷ habla Curtius de estilo “barroco”, el cual se enlazaría con el estilo latino-medieval, de la misma manera que este último se remonta hasta el de la Antigüedad clásica. Puede ser que lateralmente haya influido el espíritu antibarroco de los escritores del 98 (desde Unamuno a Machado), además de una reacción al totalitarismo de Pfandl, Hatzfeld y Díaz-Plaja; lo cierto es que en la obra más importante de Curtius (1948) ³⁸ el tradicionalismo retoricista desde la Biblia a Kleist, y aún más adelante, iguala y anula la categoría del barroco, reemplazada por el formulismo *manierista*. Véase en las primeras páginas la áspera crítica contra las infatuaciones de la ‘ciencia literaria’, de la iluminación recíproca de las artes, de la división por estilos, del hombre gótico o barroco, de los siglos que enlazan y los siglos que disuelven, provistos cada uno de ellos del genio secular de Karl Joël.

Por desgracia, a una tan grande reacción y afirmación de la autonomía estructural de la literatura no corresponde una construcción positiva, diferenciada y articulada, ya que nada bueno, válido e individualizado puede nacer de este *manierismo* entendido como degeneración del clasicismo y desarrollo negativo del clasicismo normativo. Es más, el mismo Curtius declara que es vano todo intento de sistematizar

Hofmannsthal und Calderón, traducción francesa en *Essais sur la littérature européenne*, Paris, Grasset, 1954, págs. 163-191.

³⁶ L. SPITZER, *El barroco español* cit.

³⁷ E. R. CURTIUS, *Mittelalterlicher und Barocker Dichtungsstil*, en *Modern Philology*, XXXVIII (1941), págs. 325, 333.

³⁸ E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Berna, A. Francke AG Verlag, 1948; *Literatura europea y Edad Media latina*, traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1955 (véase el *Índice analítico*). Los trabajos preparatorios del libro se iniciaron en 1933.

las épocas *manieristas*, y que es mejor recoger materiales; en efecto, lo que nos queda al terminar la lectura es una inerte neorretórica de *manierismos* formales y de contenido solamente útil para una determinación escolástica; recuérdense las objeciones de María Rosa Lida de Malkiel³⁹ y de Spitzer⁴⁰. Los ejemplos están tomados generosamente de la literatura española, pero es precisamente esta literatura la que en mayor grado sufre con tanto extraño naturalismo formal y universalismo impersonal de figuras y esquemas. Lanzada la afirmación (errónea) de la falta de un clasicismo español, el *manierismo*, según Curtius, se extendió en España más que en ninguna otra parte, como máximo y último florecimiento del *manierismo* latino de los profesores medievales. Tal visión historiográfica, carente de historia y de valores, reduce el Siglo de Oro a un revoltijo de formalismos y contrastes sin tiempo y sin calidad, a pesar de que de cuando en cuando se aluda a un sentimiento "nacional" e incluso a las peculiaridades del "barroco" español (vocablo evidentemente escapado una vez por distracción).

El *manierismo* de Curtius, finalmente, no es menos voraz que el barroco de D'Ors y de Hatzfeld; verdadero saco sin fondo, en el que están metidos el *Romancero*, Góngora, Fray Luis, Cervantes, Gracián, la mística y la picaresca, Calderón y Lope, con todo el entresijo neomedieval de estilos, géneros y tradiciones, y también Joyce, Mallarmé, el hermetismo, los metafísicos ingleses, Marino y los marinistas, la segunda escuela silesiana y el preciosismo francés, el cual, sin embargo, es menos interesante.

ESTUDIOS POSBÉLICOS. — Nuestra exposición llega ahora a la época de madurez de la escuela de Dámaso Alonso y a las primeras investigaciones angloamericanas; no me queda sino señalar un escrito de Frankel (1942)⁴¹, elaborado en

³⁹ MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Perduración de la literatura antigua en Occidente*, en *Romance Philology*, V (1951-2), págs. 99-131 (antes en *Rev. Fil. Hisp.*, II, págs. 405-407).

⁴⁰ L. SPITZER, en *Rev. Fil. Hisp.*, IV, 1 (1942), págs. 89-91.

⁴¹ HANS HERMANN FRANKEL, *Figurative language in the serious poetry of Quevedo*, Univ. of Calif., 1942 (tesis).

América, sobre el lenguaje figurativo en la poesía de tono serio de Quevedo, donde se demuestra con el mayor rigor el ya aludido principio de la dualidad barroca.

Después de la segunda guerra mundial la Alemania hispanista ofrece también su tributo al neocomparativismo: Jan (1951)⁴² discurre sobre el influjo del Dante cruel y grotesco en Quevedo, con El Bosco como sólito intermediario; Mönch (1954)⁴³ trata de Góngora y Gryphius a propósito del soneto petrarquista, que permanece métricamente intacto en el barroco español y *manieristamente* disfrazado en la ampulosidad del barroco alemán; Constandse (1951)⁴⁴ sigue las huellas de Pfandl y Hatzfeld sobre la patología sexual del Barroco represor de los impulsos naturales, siendo Calderón el representante máximo (reducción al absurdo de la crítica literaria freudiana, como ha observado Wardropper)⁴⁵. De intención divulgativa es un panorama de la literatura barroca española de Doerig (1956)⁴⁶: están tomados de Madariaga los españoles como "hombres de pasión"; de Pfandl, la exasperación de idealismo y realismo; de Dámaso Alonso, la figura de Lope como símbolo del Barroco español; de la tradición wölffliniana, la subordinación de las partes secundarias al núcleo principal en el drama de Calderón y la apertura del fondo en Tirso; de los críticos granadinos, el motivo del 'jardín', etc.

Entre la escuela alemana y la española parece haberse elaborado el muy interesante estudio de Elwert (1956)⁴⁷

⁴² E. VON JAN, *Die Hölle bei Dante und Quevedo*, en *Deutsches Dante Jahrbuch* (Weimar), 30. Band (1951), págs. 19-40.

⁴³ WALTER MÖNCH, *Góngora und Gryphius: Zur Aesthetik und Geschichte des Sonettes*, en *Romanische Forschungen*, LXV (1954), págs. 300-316.

⁴⁴ A. L. CONSTANDESE, *Le Baroque espagnol et Calderón de la Barca*, Amsterdam, Bockhandel "Plus ultra", 1951.

⁴⁵ BRUCE W. WARDROPPER [reseña], en *HR*, XXIII, 2 (1955), págs. 140-143.

⁴⁶ J. A. DOERIG, *Einige Wesenszüge der spanischen Barockliteratur*, en *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, Herausgegeben von RUDOLF STAMM, Bern, Francke Verlag, 1956, págs. 291-322.

⁴⁷ W. THEODOR ELWERT, *La poesia barocca nei paesi romanzi: Concorde e divergenze stilistiche*, en *La critica stilistica e il barocco letterario* cit., 61-90 (redacción alemana, 1956).

sobre concordancias y divergencias estilísticas en la poesía barroca de los países del ámbito románico; es germánico — de Spitzer, Vossler, Hatzfeld, Schürr, Neubert — el concepto unitario de las literaturas románicas en la categoría del barroco; también germánico, y por lo tanto pidaliano-alonsino, el reconocimiento de la ejemplaridad del barroco literario español en sus caracteres espirituales y estilísticos: la superposición y común presencia de las tradiciones italianista, clásica y castellana, el culteranismo como conceptismo 'lingüístico' y el consiguiente acercamiento de Góngora a Quevedo, la originalidad temática, la pasión religiosa y el vigor ético sobre todo, la dignidad del hombre y la defensa de los valores eternos, "algo verdaderamente vivido, de una pasionalidad y una aspereza sin iguales fuera de España".

ITALIA

LAS EXCEPCIONES EN LA ÉPOCA BARROCA DE CROCE. — Benedetto Croce fue en 1911 ⁴⁸ abanderado del Barroco como época histórica de algunos valores positivos, contra el concepto 'empírico' de decadencia artística; pero, precisamente por los años 1924-1928 de fundación historiográfica, se elaboró la *Historia de la edad barroca* ⁴⁹, en la que el barroco — dentro de la corriente de Burckhardt y de Riegl — fue retratado como no-arte, vicio estético más o menos constitucional, pecado humano y universal que saca sus fuerzas de la perversión decadentista del seiscentismo. En suma, algo negativo, lo no-clásico, algo no desemejante formalmente de su derivación, el *manierismo* de Curtius, pero en sustancia más fructífero

⁴⁸ BENEDETTO CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911; puestos en relieve por GIULIANO BRIGANTI, *Storia della parola [barocco] e fortuna critica del concetto*, en *Enciclopedia delle arti*, I, Venezia-Roma, 1958, págs. 346-359 (con bibliografía).

⁴⁹ B. CROCE, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1929; *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1931 (compuestos con las "notas que tomé para escribir mi *Storia dell'età barocca in Italia*"); *Der Begriff des Barock: Die Gegenreformation: Zwei Essays*, Zürich, 1925.

desde el punto de vista operante: muchos de nosotros hemos leído este libro sorprendente, exuberante, patético, indicando al margen personas, obras y valores positivos en todas las secciones del pensamiento, de la moral, del arte, de la ciencia, con la secreta y casi pecaminosa esperanza de construir con las excepciones 'antibarrocas' salvadas por Croce, la suspirada categoría del barroco ⁵⁰.

Efectivamente, al espigar la parte extranjera, se ve que el peso mayor de la negación se lo lleva el Seiscientos italiano; en cambio, el barroquismo es considerado externo y episódico en Francia e Inglaterra; España se beneficia de una fresca vena popular; brotes sanos y vivos se encuentran en Alemania. De España no sólo se aprecia el elemento popular, sino también el culto a través de la poesía de Góngora, que de manera bien sabrosa trata y funde a ambos; recuérdense los estudios del mismo Croce ⁵¹ y de su hija Alda ⁵², concordes los dos con la crítica más conformista de Góngora como poeta barroco, sobre una paradójica figura del poeta, considerado como no-barroco insigne de la edad barroca. Pasaré de largo sobre las extensas y profundas contribuciones crocianas de carácter comparativista y erudito, a partir de los *Teatri di Napoli* de 1890, las cuales proyectan todas ellas luz sobre las diferencias de cultura y de civilización entre la España y la Italia de la edad barroca.

Lo que en fin de cuentas nos importa de la historiografía crociana es la posibilidad de algunos valores de excepción para Croce y normales para nosotros en la dimen-

⁵⁰ El mismo CROCE deja escapar de vez en cuando el término en sentido netamente afirmativo: "el nuevo método racionalista, llegado o vuelto a nosotros del extranjero, no valió en Italia como para que se abandonasen y descuidasen las que eran las partes sanas, las ramas verdes del pensamiento barroco en las ciencias del espíritu"; entre finales del Seiscientos y comienzos del Setecientos "la estética de la edad barroca maduró sus frutos mejores" (cap. sobre *Il pensiero filosofico e storico*, núm. 6).

⁵¹ B. CROCE, Góngora, en *La Critica*, XXXVI (1939), págs. 334-349. Sobre una postura diversa de Croce respecto a Calderón contra las excepciones Lope-Tirso-Góngora-Cervantes-Lazarillo, etc., véase C. SAMONÀ, *Calderón nella critica italiana*, Milano, Feltrinelli, 1960, págs. 67-82.

⁵² ALDA CROCE, *La poesia di Luis de Góngora*, *ibid.*, 1944, págs. 155 y sigs., y en *Quaderni della "Critica"*, I, 1-3 (1945); 4-5 (1946).

sión histórica europea del Barroco; por lo que respecta a España, en particular, la presencia activa de las dos tradiciones culta y popular. Ofrécese, pues, la posibilidad de reedificar precisamente sobre estos valores una categoría que comprenda sus afinidades ideales y estilísticas. También el clasicismo eterno se encarna históricamente y es siempre distinto; sin traicionar el concepto crociano de lo 'clásico' como categoría única, el barroco podrá constituir su cualificación en el Seiscientos español y europeo. Véase, de Alda Croce, el citado Góngora, que no difiere del de los primeros estudios de Spitzer y, en parte, de Dámaso Alonso: un típico poeta barroco, escéptico y fantástico, legislador poético del desenfadado desorden del mundo, anticontrarreformista y ligado a la tradición clásico-italianista; estamos exactamente en el auténtico y positivo barroco.

Parécenos ésta la única manera de leer el libro crociano, superando la oposición barroco-antibarroco (continuada y fijada en el *Parnaso in rivolta* de Calcaterra, 1940⁵³; oposición entre sentimiento y razón, poesía y ciencia, Marino y Galileo, que no existe en la España seiscentista; y no sabemos si existe para la misma Italia a causa del círculo vicioso en que se mueve la historiografía clasicista y moralista (recientemente Dámaso Alonso ha hecho votos por la aparición de un crítico de Marino...⁵⁴).

HERENCIA CROCIANA Y TENTATIVAS DE REVISIÓN. — DOS años después de la monografía crociana, Mario Praz⁵⁵, por primera vez en Italia, trató valerosamente en la *Enciclopedia italiana* el barroco con acentos de simpatía, de afirmación y, sobre todo, con orgánica articulación de unidades y comparación entre países y escritores. No es menos significativo

⁵³ CARLO CALCATERRA, *Il Parnaso in rivolta: Barocco e antibarocco nella poesia italiana*, Milano, Mondadori, 1940; *Il problema del barocco, in Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, Marzorati, 1949, págs. 405-501.

⁵⁴ DÁMASO ALONSO, *La poesia del Petrarca e il Petrarchismo*, en *Lettere Italiane*, XI, 3 (julio-septiembre de 1959), págs. 277-319 (pág. 301, nota).

⁵⁵ MARIO PRAZ, *Secentismo*, en *Enciclopedia Italiana*, Roma, 1930; dos años antes había salido un libro de viajes, pintoresco y personalísimo hacia el arte arábigo-andaluz: *Isola pentagonale*, Milano, Alpes, 1928 (hay nueva edición).

el hecho de que en el aspecto redaccional el artículo esté hecho crocianamente bajo el término *Secentismo*, el cual es empero definido al principio como “gusto de los conceptos, también llamado barroco”. La perspectiva de Praz es, como se ha señalado, histórica, cultural y europea; los valores artísticos nacen y se liberan de la matriz común de la moda y del gusto, estableciéndose en la base una gramática general conceptista, una “*forma mentis* de la edad barroca”; Italia y España son los centros de difusión; español es el influjo sobre el género burlesco de Saint-Amant y Scarron; Guevara se halla entre los precedentes del eufuismo inglés.

Desgraciadamente, el ejemplo de Praz no fue seguido sistemáticamente, y, así, persistió la fórmula del “seiscentismo”. Observamos, por ejemplo, la ausencia del término “barroco” en el Góngora de Sanvisenti (1943)⁵⁶; y sin embargo el prólogo se presenta informadísimo de Pabst, Dámaso Alonso, Valbuena Prat, Thomas y Romera Navarro; la misma traducción de las *Soledades* reproduce la falsilla de la versión castellana moderna de Dámaso Alonso; Sanvisenti no duda en reanudar el cotejo entre Góngora y Mallarmé, y advierte la herencia gongorino-mallarmiana en el hermetismo italiano de Ungaretti y Montale.

También en 1949 el *Dizionario letterario Bompiani*⁵⁷, en la sección de *Movimientos espirituales*, incluye el término y las manifestaciones del barroco literario bajo el término *Secentismo*; el artículo es de Viscardi, el cual se atiene estrictamente a la tesis crociana: “Los dos términos [barroco y seiscentismo], como ha observado Croce, se emparejan e incluso se identifican [...] Es preciso, pues, insistir en la definición que hemos dado: Seiscentismo es perversión del gusto”. El mismo Viscardi, siempre siguiendo las ideas de Croce, aísla a Góngora y lo trata en la voz *Gongorismo*⁵⁸,

⁵⁶ BERNARDO SANVISENTI, *Le “Soledades” del Góngora: Studio, testo e versione*, Milano-Messina, Principato, 1944.

⁵⁷ ANTONIO VISCARDI, *Secentismo*, en *Dizionario letterario Bompiani*, I, *Movimenti spirituali*, Milano, 1949, págs. 275-289.

⁵⁸ A. VISCARDI, *Gongorismo*, *ibid.*, págs. 105-110.

combinando los juicios crocianos con los de Sanvisenti: "Todo esto, como puede verse, nos lleva muy lejos del Seiscentismo [...] el gongorismo de Góngora nos conduce a las formas y al espíritu de los modernos movimientos literarios...".

Hay que superar el año 1950 para encontrar algún reflejo de la historiografía específica y positiva; léase el capítulo sobre Góngora en la pintoresca e impresionista (¡vive Dios!) historia de Ugo Gallo⁵⁹: de Dámaso Alonso es la exaltación de Góngora como poeta-artista, Petrarca redivivo, poeta puro en cuanto poeta barroco.

Divulgador del barroco dorsiano ha sido Luciano Anceschi⁶⁰; impórtanos hacer notar aquí que en los últimos años Anceschi ha encontrado en el Góngora de Dámaso Alonso una confirmación a la emblemática novecentista del barroco⁶¹.

EL SECTOR CATÓLICO. CASELLA. — Preeminente, sobre todo en los ensayos calderonianos de 1944 y 1949⁶², es la obra crítica de Casella, atrasada solamente en el uso del término historiográfico⁶³ respecto a la revalorización católica de los alemanes y españoles; en efecto, se presenta como maduración última de cierto nuestro Novecientos espiritualista y neotomista, de inspiración y formas neoplatónicas, nutrido por esa componente religiosa ultramontana que se encuen-

⁵⁹ UGO GALLO, *Storia della letteratura spagnola*, Milano, Nuova Accademia, 1952, capítulos XIV, XV.

⁶⁰ EUGENIO D'ORS, *Del Barocco*, cuidado por LUCIANO ANCESCHI, Milano, Rosa e Ballo, 1945; L. ANCESCHI, *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo*, *ibid.*, 1945 (en la pág. 130, datos de algunos estudios y reseñas sobre D'Ors de 1932 y 1933); *Rapporto sull'idea del barocco* (1945), en *Del barocco e altre prove*, Firenze, Vallecchi, 1953, págs. 49-87; *Idea del barocco y Annotazioni barocche*, en *Barocco e Novecento*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, págs. 3-20 y 221-251.

⁶¹ L. ANCESCHI, *Barocco e Novecento* cit., págs. 248-249.

⁶² MARIO CASELLA, *La vita è un sogno*, en *Nuova antologia*, Roma, febrero de 1944, págs. 81 y sigs.; *Calderón de la Barca, Teatro*, selección y traducción de F. Carlesi, Introducción de M. C., Firenze, Sansoni, 1949, págs. XIII-XL.

⁶³ Véase la voz *Spagna, Letteratura* en la *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXII, (1936), págs. 257-272; para los demás estudios, *Pubblicazioni di Mario Casella*, a cargo de F. MAZZONI, en *Studi Danteschi*, XXXIII, 2, págs. 43-60 (separata).

tra también en algunas instancias del hermetismo. Sobre el ímpetu, sustancialmente equilibrado de vocación y participación ético-especulativa y estético-formal, y sobre los límites específicamente historicistas y documentales, me remito a la rigurosa reseña de Samonà acerca del calderonismo italiano⁶⁴. Señalaré tan sólo que, a mi parecer, los referidos límites de la visión caselliana del Barroco español no están precisamente en la excesividad finalista del *ascensus* neoplatónico hacia un ciclo metahistórico: el cosmos calderoniano de Casella mitiga y armoniza sus órdenes y fines parciales y graduales, pero no disuelve la historicidad y realidad de la forma unitaria artístico-metafísica; en el crítico (prescindiendo de los medios de documentación, no siempre discernibles en sus investigaciones a causa de la inmediatez y síntesis en el ardor de la lectura textual directa) vemos siempre constante el esfuerzo de coincidencia entre historia terrena de la purificación ascendente y objetividad de las metas últimas en la conciencia artística de Calderón y de su tiempo. Lo que nos deja perplejos, si no ya aturcidos, es más bien la genericidad determinista de la perpetua coincidencia en formas visibles analógicas de esencia y existencia, cielo y tierra, dogma y sique. En las espiras de la analogía y en el cotejo con los estudios dantescos del propio Casella (especialmente los últimos, truncados por la muerte), un medievo barroquizado se enlaza con un barroco medievalizado; la categoría historiográfica del Barroco adquiere una maciza seriedad gótica, se fija en una construcción tipológica de la que escapan los elementos más característicos de crisis y desintegración, de arbitrio intelectual y sabroso *ballet* lúdico de universales fantásticos, toda la articulada y calculadísima, demoníaca, escenografía calderoniana de lo humano y de lo divino.

También en el movimiento católico o filocatólico anticrociano de revalorización del Seiscientos literario (Toffa-

⁶⁴ CARMELO SAMONÀ, *Calderón nella critica italiana*, Roma, 1955; *Calderón nella critica italiana*, Milano, 1960, cap. v: *Le recenti interpretazioni cattoliche...*

nin ⁶⁵, Calcaterra, Getto... ⁶⁶) falta o resulta inerte la terminología y problemática sobre la España barroca; se ha aludido a Calcaterra y a su dicotomía barroco-antibarroco sustancialmente crociana e insuperada en sus tentativas de mediación interna.

EL "PROFILO" DE SAMONÀ ENTRE CATOLICISMO Y CROCIANISMO. — Nuestra primera historia literaria española en donde el término "barroco" actúa con intencionalidad y coherencia es el denso y ágil *Profilo* (1959) de Samonà ⁶⁷. Ya en la citada reseña calderoniana el joven y eximio hispanista iba más allá de la zona de simple información para trazar en su final, partiendo de un balance italiano (más bien escaso), un programa de futuro trabajo, afirmando su postura mediadora y niveladora de método crociano-spitzeriano, integrado con exigencias 'estructurales' a resolver siempre sobre el plano de la 'literariedad' del arte barroco calderoniano.

Esta 'literariedad' queda fijada en el prólogo al susodicho *Profilo*, y debería servir: por un lado, para exorcizar las superestructuras míticas e interesadas de la historiografía hispanista (románticas, positivistas, católicas, raciales, etc.); por otro, para encontrar las fuentes y los resultados de tipo más genuinamente 'moral', 'racional' y 'realista'. Pero ocurre que no pocas veces Samonà se sustrae a esta bipolaridad de escepticismo y gusto crocianos para comulgar con notable intimidad — solicitado por la misma instancia racional-realista — con constantes historiográficas (tradicionalismo, tipismo 'hispanico' esencial y existencial, literatura de crisis, etc.) y formas artísticas (retoricismo medieval, barroco, poesía pura) extrañas o ingratas a nuestra escuela idealista ("desconfianza nuestra, de lectores italianos", hacia Unamuno, pág. 146; "íntima

⁶⁵ GIUSEPPE TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Torino, Bocca, 1920.

⁶⁶ GIOVANNI GETTO, *La polemica del barocco*, en *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1951; sobre la interpretación 'interior' de Getto, cf. MARIO PUPPO, *Manuale bibliografico-critico per lo studio della letteratura italiana*, Torino, SEI, 1958², págs. 150-151 (es útil todo el capítulo sobre *Il problema del barocco*, págs. 143-154).

⁶⁷ CARMELO SAMONÀ, *Profilo di storia della letteratura spagnola*, Roma, Veschi, 1960.

resistencia hacia la poesía pura”, pág. 154). Digo sinceramente que en el estado actual de la historiografía italiana entre católica y marxista (híbridas entrambas de experimentalismo y dogmatismo) la intención mediadora y la mesurada postura de Samonà hacia la literatura hermética (gótica, barroca, simbolista, pura, existencial) constituyen un perspicuo y útil instrumento de investigación y valoración afianzado en exactos postulados y líneas metodológicas. Es lo máximo que pueda esperarse del alto y severo magisterio crociano, lanzado aquí hacia una más atenta y aguda discriminación entre eticidad y estetismo.

El esfuerzo de participación no llega obviamente a nuestra idea de contemporaneidad (véase el prejuicio contra el decadentismo, que pesa sobre buena parte del Novecientos a causa del inadvertido filón simbolista, único generador de valores poéticos; las *Rimas* de Bécquer, verdadero incunabulo del Novecientos, se reducen a una “galería de pequeños aciertos románticos”, apreciables más por “la finura de la lengua” que por “la profundidad del sentimiento”), y de esta manera dicha participación se detiene en los límites de una inteligibilidad y legibilidad ‘literaria’ que, a nuestro juicio, es también un mito, peligroso a veces en su reducción liminar del objeto poético. La preocupación historicista, enajenada de la contemporaneidad y fascinada por la mole documental, deja sincrética y sustancialmente inmutado el cuadro católico de la edad barroca. De Pfandl proviene la idea de una continuidad entre el Renacimiento y el Barroco, que es la madura consciencia y la nacionalización de aquél; también de Pfandl y de un Dámaso Alonso simplemente erudito de la lengua gongorina es la reelaboración de modos renacentistas en continuidad ininterrumpida desde el clasicismo hasta el estetismo, por donde Góngora queda inmerso en una constante estilística de toda la literatura española, y de la cual señala el *acmé*; completamente ortodoxo es el concepto de un ambiente saturado de contrarreformismo, escolasticismo, aristotelismo y politicismo particularista y cortesano, consciente de la decadencia, crisis

y trascendencia; contrarreformismo también en la picaresca; a propósito de Calderón, la forma barroca aparece como “única y adecuada expresión de la complejidad y natural disposición oratoria y predicadora de la cultura seiscentista”; se afirma sin más la identidad de culteranismo y conceptismo, y también un nuevo medievo de universalismo y particularismo.

Así, pues, contemplamos una aceptación en bloque del prejuicio contrarreformista con todas sus consecuencias; es una edad aristotélica, pragmática y conformista, admitida en la inercia fatalista de su existir histórico, depurada de sus olvidadas fuentes autónomas e interiores (la fusión platónico-bíblica en el *Job* de Fray Luis, que, según Samonà, toma su platonismo de los tiempos de Carlos V, y en Herrera, a quien se presenta como un poeta puro; la meditación prerromántica sobre el tiempo y las ciudades sepultadas; la espléndida y floreciente escuela arqueológica y folclorista de Mal Lara, no mencionado; la tradición interna de la *Epístola moral a Fabio*, a la que tampoco se cita; el presentismo ontológico y familiar de la mística; la crisis biográfica de Góngora, etc.). Al conservar intacto el cuerpo central decrepito y convencional, no puede la crítica de Samonà sino ejercitarse, siguiendo la manera crociana (positivizando el signo del complejo cultural como necesario recipiente formal) en recortar y puntualizar el “juego de elementos particulares en el círculo de una sociedad dogmáticamente estructurada”. Por desgracia, no se saca más de lo que hay, y los ‘elementos particulares’ son los que son: naturalmente, no se pueden caracterizar, y no se caracterizan, en la viva médula de una semántica dialécticamente en sentido coral, generacional e individual, de tal manera que, algo monótona e insignificadamente, se repiten las mismas cualificaciones valorativas de “literariedad”, “racionalidad” y “realismo”. De aquí, el “ejercicio de estilo... pureza lingüística... equilibrio formal” en Fray Luis; la “destreza técnica... estetismo”, purismo estilístico en Herrera; “literariedad consciente” en San Juan; “literariedad” en la “selección” lingüística de Góngora.

ra y en los elementos de la picaresca liberados de la condición contrarreformista; la entera personalidad de Cervantes se resuelve en la de un "literato"; el medievalismo quevedesco y calderoniano no son *forma mentis*, sino un revivir "literariamente" una época antigua, una "reconstrucción mediata y estilizada", un "anacronismo consciente". A decir verdad, uno de los momentos más felices de la historia de Samonà es éste de la consciencia, del análisis interno del Barroco; en Gracián el acento se coloca sobre la "confianza en la racionalidad humana", pero falta el otro polo del contenido y del genio expresivo de esa consciencia y de ese análisis.

De igual modo, el realismo se encuentra en Cervantes y en Quevedo en la misma forma analítica: tiende en el primero de ellos a la "observación menuda, analítica, de concretas aventuras sentimentales"; en el segundo, a un "descriptivismo más minucioso y violento que el de Cervantes"; de esos realismos, el uno es compasivo y sonriente, y "rabiioso, amargo" el otro; el de Lope es técnico-instintivo; una "función realista y popularizante" se halla en el simbolismo del auto calderoniano como "vehículo de concreción figurativa". Como se ve, la calificación es crociana, y gira en torno a un idéntico núcleo categorial (el lirismo, antes; ahora, el realismo, que, por lo visto, está de moda en la posguerra).

Quédanos, por lo tanto, el honrado e inteligente intento de conciliar los valores positivos católicos de las formas culturales con las excepciones crocianas de los valores humano-estéticos, partiendo de una instancia moral que se abre paso, prudente pero resueltamente, por los terrenos minados del dogmatismo y del estetismo; dentro de dosificadísimos confines, barroco y poesía pura entran en la historia literaria. Y, por otra parte, tampoco las fórmulas de la "literariedad" y del "realismo" consiguen contener siempre el empuje ético de la caza a la "verdad poética", y pueden así oscurecerse en sentido negativo. Larra, por ejemplo, rehuye un "lenguaje... pesado y falso por su intención abstracta y literaria"

(pág. 124); o la indiferencia por el “realismo” de los “jóvenes artistas” actuales, “por un juicio de síntesis histórica y cultural” (pág. 172). Otro pequeño síntoma de superación del plano deontológico del realismo lo encontramos cuando se aprecian algunas comedias poco conocidas de Lope que “ascienden, aun dentro de sus contornos realistas, a un clima de fábula casi ejemplar, casi proverbial”. No faltan alusiones al *manierismo* (a propósito de la “crisis del clasicismo”, pág. 54) y al rococó (“el matiz rococó, que se afirma en el seno del neoclásico y turba su formal academicismo, pero que al mismo tiempo le infunde el secreto de una intimidad nueva”, pág. 116).

RESULTADOS SOCIOLÓGICOS DEL CROCIANISMO. — En este último lustro hemos asistido al curioso fenómeno de la vuelta de un crocianismo bajo las formas de la historiografía radical y marxista. Digamos en seguida que se trata de posiciones respetables por su coherencia e instancia moral, y muy significativas en relación a las ideas y los hombres de la posguerra.

Es, en primer lugar, el caso de Morpurgo-Tagliabue, autor de un erudito y complejo estudio sobre aristotelismo y Barroco⁶⁸; dicho estudio se funda en el compromiso aristotélico-contrarreformista de hedonismo y moralismo en la edad barroca, en la tesis toffaniniana de la solución hedonista del aludido aristotelismo, y, finalmente, en la crisis de los contenidos objetivos de la sociedad seiscentista dividida en *élites* utopistas y codificadas. Pronúnciense otros ponentes del congreso acerca de la validez de la tesis en lo referente al barroco italiano y francés, en los cuales se detiene sobre todo nuestro autor; por lo que respecta a España, estamos seguros de que la idea de este barroco blanduzco, frígido, adulador de los espectadores, fútil y de bajos compromisos, es completamente descentrada e inadecuada para comprender categorialmente el arte de Lope y Gracián, de Góngora

⁶⁸ GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Aristotelismo e barocco*, en *Retorica e barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici*, Roma, Bocca, 1955; ya sobre el mismo tema, GIUSEPPE ZONTA, *Rinascimento, aristotelismo e barocco*, en *GSLI*, CIV, págs. 1-63, 185-240.

y Calderón, de Soto de Rojas y Quevedo, aunque en él se presente Góngora como una ritual excepción crociana, por lo menos en lo que concierne a la peregrinidad de su palabra poética ⁶⁹. Gracián no es ciertamente un Pellegrini o un Tesoro ⁷⁰, no es uno de los profesores de Curtius, sino un severo escritor ⁷¹, un artista de la misma materia enseñada y la conciencia ética y crítica de su tiempo; su ingenio conceptista no es en manera alguna una facultad equívoca, esteticista y hedonista; no se puede afirmar esto después de tantos estudios gracianescos, a comenzar desde Borinski, que (1914) ejemplificó en la agudeza y en el arte de Gracián el desarrollo del barroco y fue el primero en tratar, y a propósito de Gracián, de la etimología del vocablo a partir del silogismo ⁷². El 'desengaño' y el 'pundonor' no son *endoxa* y valores sociales sacados de tratadistas eclesiásticos, como Gracián, sino instituciones y persuasiones morales tradicionales y objetivas de la entera estructura social española del Siglo de Oro. Morpurgo-Tagliabue afirma, además, que en Italia, "y quizás en España" ⁷³, no existe influjo popular, sino involución de la aristocracia y degradación de ésta hacia lo plebeyo, es decir, disimulación y sospecha. Al menos en España, no; el influjo popular asciende a formas de colaboración artística, si pensamos en el pueblo personaje de Lope y sujeto de la historiografía de Menéndez Pidal; la colaboración es también activa en el estado de 'trampa' y de plebe

⁶⁹ Cit., pág. 150, nota 110.

⁷⁰ Cit., págs. 146, 152 y 156.

⁷¹ "¿Gracián? he aquí un escritor de estilo seco y arcano, siempre atento a las costumbres, al hombre" (L. ANCESCHI, *Barocco e Novecento* cit., pág. 248); un vigoroso retrato de Gracián esencialmente moralista, en L. STINGLHAMBER, *Baltasar Gracián et la Compagnie de Jésus*, en *HR*, XXII, 3 (1954), págs. 195-207 (allí, un trozo de una carta en que la Compañía misma reprende enérgicamente los "conceptos agudos" y las "palabras tan afectadas" de los predicadores; es increíble cómo se puede pensar aún en los jesuitas como favorecedores del barroco).

⁷² KARL BORINSKI, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, vol. I: *Mittelalter, Renaissance, Barock*, Leipzig, 1914. La prioridad de Borinski acerca de la etimología fue reclamada por A. CASTRO en la reseña cit. de la historia literaria de Pfandl.

⁷³ G. MORPURGO TAGLIABUE cit., pág. 164.

picaresca. (El barroco en la fase de hipocresía *manierista* es propio de los últimos escritos de Hatzfeld ⁷⁴). Del mismo modo, la complacencia psicológica, la beata satisfacción del espectador, no sabemos si se encuentran en Corneille o en Shakespeare, pero nunca se hallan en Lope o en Calderón, cuyas soluciones satisfactorias tienen valor coral y universal. Y tampoco en estos comediógrafos es todo milagro de Dios y del Rey, como en un mundo arbitrario y cristalizado; la deducción lopesca, por ejemplo, obra en lo imprevisible y en la voluntad de la conciencia individual y coral ⁷⁵; no es una confirmación genérica, sino una novedad extremadamente singularizada. En fin, es totalmente ajena al barroco español la idea de que el Barroco no tiene fantasía, sino una deleitosa imaginación ordenadora de clanes y torres de marfil según el tipo de sociedad elegida. La razón historiográfica de Morpurgo-Tagliabue es la misma de Croce y Calcaterra: dicotomía entre hedonismo inocente y ciencia, Marino y Galileo; aquí, el Barroco anticipador de la finalidad sin fin de Kant, precursor de la poesía pura y del hermetismo. (El mismo discurso se repetiría en nuestros días).

El mismo crocianismo radicalizado o marxistizado se trasluce en el estudio de Alberto del Monte sobre la novela picaresca española (1957) ⁷⁶, estudio muy cuidado y documentado en la mejor crítica alemana y española. El crocianismo reside en la acostumbrada distinción dentro de la

⁷⁴ H. HATZFELD, *L'Italia, la Spagna e la Francia* etc. cit. (véase el párrafo sobre el aspecto moral).

⁷⁵ G. MORPURGO TAGLIABUE cit., pág. 179: "En los españoles la lujuria era codicia baronal (*El alcalde de Zalamea...*) y la ira vengativa demencia (*La vida es sueño*)... no se trataba de una pedagogía extrínseca, sino de una persuasión satisfactoria, que constituía un *plaisir*"; también esta "persuasión", así formulada, es extrínseca al teatro de Lope y de Calderón, donde está en juego una estratificación mítica, una mediación en el desarrollo dramático, que compromete desde dentro al espectador, como en el teatro griego; trátase más bien de una autopersuasión, que disuelve cualquier programa racionalista-pedagógico del tipo de Maggi o de Varchi. Por ello, ninguna ventaja sustancial, frente al fracaso en Italia, obtienen Francia y España como países en los que maduró el arte barroco (*op. cit.*, pág. 180), si "todo el arte barroco es oratorio" (!!).

⁷⁶ ALBERTO DEL MONTE, *Itinerario del romanzó picaresco spagnolo*, Firenze, Sansoni, 1957, págs. 55 y sigs.

misma edad barroca de presente negativo y síntomas positivos y proféticos que cobrarán realidad en un futuro de filosofía crociana o bien marxista, de normalidad y excepción, de ortodoxia y heterodoxia más o menos reprimida o derrotada por los demás o por sí misma.

En cuanto a la picaresca, Del Monte considera en términos clasistas que son barrocos el imperialismo y el catolicismo contrarreformista con los “fetiches inicuos de aquella sociedad” ⁷⁷, y antibarrocos los elementos pesimistas y heterodoxos de la desesperación y del ‘desengaño’. En Mateo Alemán el contraste de criatura condicionada católico-barroca y conatos heterodoxos de revuelta lucha con el factor racial hebraico, tomado de Castro, Van Praag y Díaz-Plaja. El pícaro, burgués frustrado, aparece desprovisto de una ideología adecuada para combatir los susodichos “fetiches inicuos de aquella sociedad”. De esta maraña sicológico-social surgiría la estilización literaria, la hiperbolización barroca de la clase intermedia “apicarada” del Siglo de Oro, por lo que el escritor, hombre forzosamente barroco, expresa la desesperación en su personaje y la disimula en el comentario moralizante.

La crítica de Del Monte señala un sensible progreso sobre la ingenua ortodoxia de Herrero, Moreno Báez y Maldonado, pero está viciada, repetimos, por negar al Barroco ese elemento profético y de revuelta que es la raíz semántica del arte y de la poesía; raíz que es realidad presente, objeto poético, obra concreta. Si ese elemento no es barroco, la hiperbolización barroca del pícaro no es arte, sino un intento fallido en la historia de la lucha de clases; algo, de todos modos, extraño a la historia literaria, que se ocupa de

⁷⁷ Sin ocultar o justificar nada de las horribles maldades y desarreglos de aquellos tiempos, sigue siendo válida la idea de PEVSNER (cit., 1928), que ha llegado a ser un lugar común de la mejor crítica sobre el drama español: el ideal barroco antirrenacentista, aorgánico y trascendente fue perseguido en España con fanática inercia, pero no fue ‘mandado’, resultando así expresión sincera del verdadero sentimiento popular; a menudo las instituciones del orden establecido fallaban en su tentativa de moderar el espíritu del tiempo; por ej., el acuerdo entre intelectuales y pueblo en la comedia de Lope o en el auto calderoniano es incommensurable con el directivismo de los poderes públicos.

profecías cumplidas en el presente del objeto poético, si bien grávidas de realización práctica en el futuro. En una palabra, presente y futuro son indisolubles, en cuanto que están implicados en el mismo presente de la estructura histórico-literaria. Sería inútil advertir que también Del Monte es hostil a la poesía hermética novecentista.

HERMETISMO Y BARROCO. — Ha sido notada muchas veces la penetración del barroco, del español en particular (¡fortuna de Góngora!), en la poesía hermética italiana. y, en consecuencia, también en la crítica correspondiente. Bástenos aludir a Ungaretti⁷⁸, Socrate⁷⁹, Traverso⁸⁰, Luzi⁸¹, Solmi⁸², Sinisgalli⁸³ y Bodini⁸⁴. En algunos casos el barroco español se deriva a través de los poetas del 25: piénsese en Montale, traductor de Guillén; o a través de los críticos del mismo 25, que son casi las mismas personas, ha influido

⁷⁸ GIUSEPPE UNGARETTI [traducciones] *Da Góngora e da Mallarmé*, Milano, Mondadori, 1948 (las primeras versiones ungarettianas de Góngora se remontan a 1932-3; la primera colección es de 1936, *Traduzioni*, Novissima, Roma); *Góngora sous nos yeux*, en *Monde Nouveau*, 1955, 26 págs. (separata).

⁷⁹ LUIS DE GÓNGORA, *Poesie*, versione e introduzione di MARIO SOCRATE, Modena, Guanda, 1942.

⁸⁰ LUIS DE GÓNGORA, *Sonetti*, a cargo de LEONE TRAVERSO, Milano, Cederna, 1948 (colección tomada por Vallecchi, Firenze).

⁸¹ MARIO LUZI, *Il barocco nella poesia italiana*, en *L'inferno e il limbo*, Firenze, Marzocco, 1949, págs. 53-60. Es notable y representativa la negación de altos valores poéticos en el barroco italiano; tal negación, agudizada por la excepción de la autenticidad de Tasso, es como una zona oscura en un plano europeo, donde emergen los poetas que ofrecen una "consciencia verdadera, especulativa", como Góngora (pág. 55) y Shakespeare.

⁸² GÓNGORA, *Sonetti e frammenti*, traducidos por GABRIELE MUCCHI, Milano, Meridiana, 1948 (la *Introducción*, págs. 13-30, es de SERGIO SOLMI, que colaboró en las elegantes traducciones del pintor Mucchi; recuerdo que también las vi yo; corrían los primeros tiempos de la posguerra, y Góngora no parecía hermético y deshumanizado...).

⁸³ LEONARDO SINISGALLI, *Furor mathematicus*, Milano, Mondadori, 1950 (véase *Sinisgalli e il barocco romano* en mi vol. *Caratteri e figure*, Firenze, Vallecchi, 1956, págs. 41-46, donde recuerdo el ambiente en torno al 1930 de la Roma de Ungaretti, Scipione, Mafai; algunos años después, el hispanismo barroco de los herméticos se dirigió con CARLO BO a San Juan de la Cruz, ya traducido por D. GIUSEPPE DE LUCA: *S. Giovanni della Croce, Aforismi e poesie*, Brescia, 1933).

⁸⁴ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Cinque sonetti, Traduzioni e nota* di VITTORIO BODINI, en *Marsia*, III, 3-6 (mayo-diciembre de 1959), págs. 108-112; es la primera señal del interés de los poetas italianos por don Francisco, reflejo de la revalorización de Dámaso Alonso, puesta de manifiesto en la nota.

sobre la crítica hermética. Citaré dos finísimos estudios de Bodini ⁸⁵, llevados a cabo sobre una línea temático-estilística en torno a la dimensión acuática en Góngora y en torno a las lágrimas barrocas (1959). Son investigaciones estrictamente ligadas a la forma interna y autónoma del hecho literario. El desvío cualitativo de la categoría renacentista aparece con evidencia cuando Góngora, con lúdica gracia andaluza, libera las lágrimas del juego causalista de la diada lágrimas-dolor y, asimilando esas mismas lágrimas a los más diversos fenómenos acuáticos, las inserta en la metamorfosis y ambigüedad total del cosmos barroco, elevándolas a esa supernaturaleza cristalina y sintética que fue invención crítica de Dámaso Alonso.

En el mismo orden estético-estructural se coloca mi Herrera (1950-59) ⁸⁶, que aspira a mostrar el tránsito sobre cimientos gótico-cancioneriles desde el tardío Renacimiento *manierista* al Barroco poético, a través del drama textual, singularmente barroco, de las varias redacciones hasta la edición de Pacheco. Se busca el tránsito en la intimidad de la poesía herreriana, que se esfuerza en nivelar en unidades de síntesis creciente los tres elementos compresentes de la tradición medieval, de la manera petrarquesco-renacentista y de la subida barroca al nivel culterano de la elaboración final. El lúcido intelecto herreriano fija el *ethos* y los módulos del purismo barroco y hermético en los dos aspectos complementarios de la lengua artística y de los contenidos ideales tradicionales, liberados de la crisis *manierista* y sublimados en un intacto hiperuranio de belleza y heroísmo, reserva inagotable para futuros discípulos, desde Góngora a Mallarmé, del Quevedo lírico a Juan Ramón Jiménez. El mismo loco ideal,

⁸⁵ V. BODINI, *Il mondo fluviale di Góngora dal rinascimento al barocco*, en *Letteratura*, V, 33-34 (1958), 15 págs. (separata); *Le lacrime barocche*, en *Il Verri*, III, 6 (diciembre de 1959), págs. 26-44.

⁸⁶ ORESTE MACRÍ, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1959 (véanse las voces *Barroco* y *Manierismo* en el *Índice analítico*); en la edición de las *Poesie* de FRAY LUIS DE LEÓN, Firenze, Sansoni, 1950 (*Cattolicesimo e rinascimento*, págs. xxxiv-xliv) he tratado de dar una ojeada a la edad barroca desde la cumbre del más maduro Renacimiento representado por los *Nombres* luisianos.

victorioso sobre todo 'desengaño', que hubo de impresionar a Cervantes cuando de seguro llegó a conocer al viejo Herrera en la residencia sevillana, en tiempos de la Invencible; también la condesa de Gelves se transmutó en Dulcinea del Toboso.

ESPAÑA

"BARROQUISMO" EN MENÉNDEZ PELAYO. — "A Menéndez Pelayo principium", si bien se trate obviamente de un comienzo totalmente negativo. El término "barroquismo" (no "barroco") aparece varias veces en la *Historia de las ideas estéticas*, como indicó en primer lugar Monguió⁸⁷ y especificaremos nosotros en nota⁸⁸. Bástenos transcribir un pasaje del capítulo sobre los *Tratadistas de artes plásticas*: "y entronizándose [en las artes plásticas] una especie de culturanismo artístico, nacido, como en Italia, de una intentona de desquite contra la formalidad glacial de los preceptistas. No fue revolución artística, sino motín inconsiderado, de donde resultó un arte, no libre, sino licencioso, y no original, sino extravagante; en Italia con cierto barroquismo gracioso, en España con una monstruosidad pedestre. Éranse el *Polifemo* y las *Soledades* copiadas en piedra" (II, pág. 373). Es interesante notar la precocidad de la fecha (1884), la trasposición de las artes figurativas y la particular referencia al "barroquismo gracioso" italiano, y también la variabilidad de la ideología católica respecto al autonomismo artístico en su especie barroca.

EN ESPERA DEL 27: DE COSSÍO A MENÉNDEZ PIDAL. — Síntoma premonitor de una positiva atención española al barroco nacional es, en la misma generación iconoclasta y rigorista del 98, el descubrimiento del Greco barroco, llevada a

⁸⁷ LUIS MONGUIÓ, *Contribución a la cronología de "barroco"*, cit. más adelante. (Las referencias están hechas sobre la edición 1884-1886).

⁸⁸ MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Santander, 1947: II, pág. 347; III, págs. 488, 513, 528, 534, 553, 559, 569.

cabo por M. B. Cossío en 1908 ⁸⁹. Aunque perteneciente a la historia del arte, la recordamos aquí por el gran influjo que tuvo sobre pensadores, como Ortega, y sobre críticos literarios, como Valbuena Prat. El verdadero Greco, el escandaloso y el loco, es barroco en su pura dinamicidad y en el triunfo de la individualidad; tan sólo las épocas inquietas y rebeldes son propicias para comprenderlo, y de esa guisa fue la época noventiochesca de Cossío.

Igualmente precoces son algunas páginas de Ortega sobre *La voluntad del barroco* (1915) ⁹⁰; y decimos precoces por el relieve que se da a la transformación del gusto literario (Stendhal, Dostoevskij, Hebbel) en relación con la curiosidad incipiente de la literatura artística hacia el barroco. De éste interesa a Ortega lo *perpetuum mobile*, pero sobre todo el gesto absoluto en el entero organismo de la obra, por lo que el verdadero barroco es aún el de El Greco, de Dostoevskij y de Tintoretto, frente a lo real objetivo de Velázquez ⁹¹.

De 1916 y 1918 son las primeras redacciones del estudio de Menéndez Pidal sobre los caracteres primordiales de la literatura española, terminado definitivamente en 1949 ⁹². La visión pidaliana es colectivista, tradicionalista, estratificada en sustratos y superestratos étnico-culturales. Es natural que los valores primarios pertenezcan al arte "mayoritario", caracterizado por la sobriedad, la espontaneidad, el antiaristotelismo, el pragmatismo artístico, la austeridad moral y el popularismo. Adviértase que aquí el pueblo no es ingenuamente romántico, sino autónomo y calificado como plano

⁸⁹ MANUEL B. COSSÍO, *El Greco*, Madrid, 1908.

⁹⁰ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La voluntad del barroco* (12 de agosto de 1915), en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1957^a, págs. 403-6.

⁹¹ Más tarde, febrero de 1924 (*Sobre el punto de vista en las artes*, en *Obras completas* cit., IV, págs. 443-457), el Barroco español se personifica en Velázquez y en su "revolución copernicana": la pupila como centro del Cosmos plástico, visión a distancia, negación de la materia, esencialidad, presagios del impresionismo (cf. H. HATZFELD, *A critical survey* cit., págs. 10-11).

⁹² RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Caracteres primordiales de la literatura española*, en *Historia de las literaturas hispánicas*, t. I., Barcelona, 1949, págs. XIII-LIX (sobre las redacciones precedentes, véase la nota 1, pág. LVII).

medio y dialéctico entre artista y público, coexistiendo la tríada en la plena y distinta articulación de una sociedad históricamente determinada.

La corriente paralela del arte "minoritario" aristocrático representa el perpetuo barroquismo, la agudeza y la exuberancia hispánicas, desde Lucano a Góngora y a Rubén Darío; pero de hecho Menéndez Pidal tiende a absorber la corriente aristocrática en la popular, contra la idea de su discípulo Dámaso Alonso: "La gran poesía, ¿no es, no será siempre la que funde lo popular y lo aristocrático en un conjunto de naturaleza y consciencia?". García Lorca ⁹³ queda incluido con Unamuno y Valle-Inclán en la línea popular, tanto se incrementa el popularismo artístico. Por otra parte, es el mismo García Lorca el que descubre con sus coetáneos la metáfora escultórica, la belleza irreal y perenne de Góngora, mendigo de la piedra preciosa de cada día, maestro de Mallarmé... En 1924 uno de los poetas de la antología de G. Diego tradujo a Wölfflin ⁹⁴.

LA GENERACIÓN DEL 25 Y DÁMASO ALONSO. — Con ocasión del tercer centenario de la muerte de don Luis (1927), todas las fuerzas intelectuales y artísticas de la generación del 25 se juntaron y estallaron al reclamo de aquel nombre ⁹⁵, produciendo un nuevo Siglo de Oro por elevación y coherencia de ideales y de técnicas en todos los campos de la creación y de la ética artística, de la crítica y de la erudición. También la categoría del barroco fue aceptada e interpretada sobre una base generacional de contemporaneidad; Góngora se hizo espiritualmente coetáneo del 25; fue atraído y asimilado en manera intestina como modelo ideal, técnico y de gusto dentro del mundo poético de la poesía pura 'antirrea-

⁹³ FEDERICO GARCÍA LORCA, *La imagen poética en don Luis de Góngora* [1927], en *Residencia*, Madrid, 12 de noviembre de 1932, págs. 94 y sigs., y en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1954, págs. 67-90.

⁹⁴ HEINRICH WÖLFFLIN, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Calpe, 1924.

⁹⁵ Sobre la famosa *Antología poética en honor de Góngora desde Lope de Vega a Rubén Darío*, recogida por GERARDO DIEGO, Madrid, Revista de Occidente, [1927], véase la reseña de DÁMASO ALONSO, en *RFE*, XIV (1927), págs. 446-8.

lista' del Novecientos español en la línea del simbolismo y del modernismo, del ultraísmo y del creacionismo, como respuestas al cubismo y al neoclasicismo de la escuela de Apollinaire.

Esta idea de contemporaneidad, modificada y modificante, es el carácter historiográfico fundamental que distingue netamente a la crítica española sobre el barroco. Dámaso Alonso, poeta y crítico con idénticos intereses, es en este sentido la figura más representativa de todo el movimiento ⁹⁶.

Dámaso Alonso, en su trabajo de 1927 sobre Góngora y la literatura contemporánea española ⁹⁷, hace coincidir la fortuna de Góngora con la evolución del gusto desde Verlaine y Mallarmé ⁹⁸ a Rubén Darío y a la poesía hermética de Guillén y Gerardo Diego, no sin un reclamo al concepto orteguiano de la "deshumanización del arte". En *Escila y Caribdis de la literatura española* ⁹⁹ las dos líneas de Menéndez Pidal se conservan rigurosamente en su dualismo y ley de polaridad: "popularismo-realismo localismo" y "selección-antirrealismo-universalidad". Después, a propósito de la lengua gongorina ¹⁰⁰, se demuestra el dualismo constitucional en Góngora, que resume en sí la línea "minoritaria" de una secular tradición poética greco-latina; el gongorismo es la síntesis española de la tradición poética greco-latina.

De esta manera, gongorismo, barroquismo y poesía pura se identifican como momentos históricos de una naturaleza eterna de poesía española inmanente en ellos. Proceso dialéctico que Dámaso Alonso dedujo y profundizó a partir de los ejemplos de la neofilología idealista de Vossler, antes ci-

⁹⁶ O. MACRÍ, *La stilistica di Dámaso Alonso*, en *Letteratura*, V, 29 (1957), págs. 41-71.

⁹⁷ DÁMASO ALONSO, *Góngora y la literatura contemporánea*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 532-579.

⁹⁸ Para el estudio de las relaciones entre Góngora y Mallarmé véase GABRIEL PRADAL RODRÍGUEZ, *La técnica barroca y el caso Góngora-Mallarmé*, en *Comparative Literature*, II (1950), págs. 269-280.

⁹⁹ DÁMASO ALONSO, *Escila y Caribdis de la literatura española*, en *Estudios cit.*, págs. 11-28.

¹⁰⁰ DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*, RFE, Anejo XX, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

tado ¹⁰¹, de Spitzer y de Wilson, sin olvidar que en el fondo está siempre el tradicionalismo de Menéndez Pidal transferido a la corriente barroca. Los trabajos de años de Dámaso Alonso ¹⁰² se atienen rigurosamente al objeto poético y a su estructura autónoma, incluso en los tiempos posteriores a la Guerra Civil, cuando en su pensamiento y en su poesía adviene un cambio radical de carácter religioso y existencial ¹⁰³, hasta el punto de que estuvo para desencuadernarse la estilística modelada sobre la pura tradición renacentista-culterana. En otro estudio de 1927, sobre la claridad y belleza de las *Soledades* ¹⁰⁴, se alude al concepto estrictamente arquitectónico de barroco para computar el valor estético meramente decorativo del poema gongorino, cuya estructura renacentista se carga de múltiples elementos sensoriales, naturalistas y clásicos; el mismo fenómeno se da en el Novecientos poético. Y, sin embargo, se lee: “[Góngora] no es nuestro poeta...” ¹⁰⁵; y en una nota de 1955, a propósito del contenido gongorino: “Pagué... el tributo al gusto esteticista del momento”.

En *Poesía española*, de 1955 ¹⁰⁶, se documenta la integración de la categoría del barroco español por el lado del contenido y de la pasión: es el momento del descubrimiento de Quevedo y del conceptismo percibido en el plano de la nueva contemporaneidad posbélica de crisis existencial y social: “... nos da Quevedo esa sensación de novedad: casi de poeta contemporáneo, por lo menos moderno... angus-

101 DÁMASO ALONSO, *Góngora y la literatura contemporánea* cit., pág. 536, nota 3.

102 Añádase *Poesía barroca y desengaños de Imperio* [en una antología de Vivanco y Rosales], en *Escorial*, XIII, 39 (1943), págs. 275-283.

103 ORESTE MACRÍ, *La poesía de Dámaso Alonso*, en *Il Verri*, II, 3 (octubre de 1958), págs. 26-40.

104 DÁMASO ALONSO, *Claridad y belleza de las "Soledades"*, en *Estudios* cit., págs. 66-91.

105 A través de un exacto análisis Dámaso Alonso observa que solamente Alberti acusaba una verdadera huella gongorina: *Góngora y la literatura...* en *Estudios* cit., pág. 573; y véase de E. PROLL, *Popularismo and barroquismo in the poetry of R. Alberti*, en *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool), XIX (1942), págs. 55-86.

106 DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1955, 1957³ (con índice de nombres y materias).

tia de hombre moderno...". De rechazo se descubre en el perfecto edificio del arte gongorino una disonancia entre la "monstruosidad" de Polifemo y la "belleza" de Galatea. La novedad del barroco es ahora lo monstruoso, "revelación telúrica, gigantesca subida de linfa vital, terrible deseo, insaciabilidad". El barroco global es la enorme y anormal *coincidentia oppositorum* de belleza y monstruosidad, zona celeste y fondo telúrico.

Respecto a los ingredientes ejemplares, culteranismo y conceptismo se penetran mutuamente con distinta y creciente dosificación del vínculo entre los dos planos de la realidad y de la ilusión: contraste entre un nítido mundo ideal (Góngora, pero también Quevedo) y un monstruoso inframundo (Quevedo, pero también Góngora). Mas Quevedo supera la ecuación y casi, casi rompe el vínculo, anunciando — más allá del culteranismo y el conceptismo — los tiempos modernos. Fórmula nueva de barroco exacerbado y agónico, que se personifica en Lope como "símbolo del barroco", en quien la eternamente insatisfecha pluralidad de estilos en los contactos entre vida y arte llega a una especie de "realismo expresionista".

Este barroco reformado, insistimos, se ejemplifica en el estado de la poesía española posbélica, vitalizada por la misma lírica de Dámaso Alonso; el contraste está, como en el clima italiano de Ungaretti y Montale entre la poesía pura y la poesía existencial (en un significado especial para España), y de ahí las dos líneas paralelas desde la Edad Media al Novecientos — "arraigada" y "desarraigada" —, en las que ha venido a duplicarse la corriente 'minoritaria' aristocrática: Garcilaso-Góngora-Guillén y Ausías March-San Juan de la Cruz-Quevedo-Unamuno. Obsérvese atentamente que en ambas secciones del barroco histórico (Góngora y Quevedo) permanece la base común petrarquista, especificándose en petrarquismo de la forma y petrarquismo del contenido y de la desnuda pasión. La fuerza y el límite de Dámaso Alonso residen en esta implicación en la misma tradición formal clásico-petrarquista-renacentista que es sustancia común

de todo exceso en la cristalización o en el grito. Los peligros de Dámaso Alonso son éstos: fluidificación ahistórica de las distintas secciones y, por lo tanto, de la barroca; exceso de contemporaneidad y, en consecuencia, de 'ciencia literaria', por la demasiado violenta traslación desde el Seiscientos al Novecientos sin mediación romántica y simbolista; oculación de las relaciones con la línea 'mayoritaria' popular ¹⁰⁷.

Se leen preciosas aclaraciones en los dos tomos sobre Medrano (1948) ¹⁰⁸. En una nota del tomo I se lamenta la hinchazón y el escaso estudio del concepto de barroco literario en los tratadistas extranjeros, por haberse tomado la noción de otros campos. Dámaso Alonso se sirve de *manierismo* y barroco, pero nunca ha intentado una deducción desde lo figurativo a lo literario, aun habiendo comparado expresiones diversas del mismo tema, como El Greco y Góngora en relación con Toledo ¹⁰⁹.

El prólogo al Medrano es importantísimo, porque distingue en el seno de la tradición cultista-renacentista una corriente y un resultado *manieristas* (parte de fray Luis, Herrera, los Argensolas, Medrano) de un movimiento paralelo de fenómenos prebarrocos a lo largo del mismo siglo xvi (San Juan de la Cruz...). *Manierismo* clasicista y nuevos fermentos se mezclan en el noviciado de Góngora. Los procedimientos de la correlación son *manierismo* dentro del clasicismo renacentista, y no corresponden al ímpetu vital del barroco, sino que lo regularizan y cardan su materia poética. Góngora los abandona en su madurez, y vuelven a aparecer en el barroco calderoniano, porque Calderón significa un orden nuevo impuesto a la exuberancia barroca.

La categoría del barroco es de esta manera articulada e individualizada en la dialéctica de sus factores formales y de contenido; la raíz nueva tiene carácter vital y existen-

¹⁰⁷ Véase mi estudio cit. *La stilística de Dámaso Alonso*.

¹⁰⁸ DÁMASO ALONSO, *Vida y obra de Medrano*, I, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958, págs. 379, 382; II, *ibid.*, 1958, págs. 211, 231-2, 1989, nota 22.

¹⁰⁹ DÁMASO ALONSO, *Poesía española*, págs. 96-99.

cial: el ímpetu, la abundancia apasionada, el colorido, el movimiento, esa especie de "arrastre de materiales", diríamos, prerrománticos que están en el fondo de todo el barroquismo español. Sigue siendo evidente la exigencia cualitativa y categorial del salto y de la novedad del Barroco histórico, pero la verdadera esencia del contenido aparece inescrutable o indefinida o justificada en el Novecientos del mismo poeta Dámaso Alonso. La segunda línea "desarraigada", ¿es una derivada de la "arraigada"?; de todos modos, el desvío del esteticismo por parte de la poesía pura se ha realizado.

ORTEGA EN 1927. EL BARROCO GRANADINO. — Para medir la distancia que media entre Dámaso Alonso y el purismo estético inicial del 27, nos bastará citar un brillantísimo artículo de Ortega sobre Góngora ¹¹⁰, donde el barroco es obviamente atraído hacia la poética de la "deshumanización del arte" y su historia se desarrolla con potencias crecientes de "amaneramiento" desde Píndaro a Dante, desde Góngora a Mallarmé. Barroco es la madurez, la condensada depuración de lo formal y de lo ornamental, y es no humana la pura fruición del puro mineral de la imagen; el arte barroco busca (con imágenes orteguianas barrocamente sobreañadidas) el cuerpo astral de las cosas más comunes y más viles, su logaritmo de hermosas iridiscencias en un "transmundo lírico".

Se observa en España la inversión de la relación crítica entre el barroco figurativo y el literario, haciéndose éste predominante e influyendo sobre el primero. Gallego y Burín y García Lorca ¹¹¹ descubren entre 1927 y 1930 el preciosismo granadino de Soto de Rojas, y por esta misma senda el mismo Gallego y Burín ¹¹², no sin sugerencias

¹¹⁰ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Góngora*, en *Obras completas* cit., III, págs. 580-7.

¹¹¹ FEDERICO GARCÍA LORCA, *Granada (Paraíso cerrado para muchos)*, en *Homenaje al poeta García Lorca*, Valencia-Barcelona, Ed. Españolas, 1937, y en *Obras completas* cit., págs. 3-7.

¹¹² ANTONIO GALLEGO Y BURÍN, *Un poeta gongorino: Don Pedro Soto de Rojas*, en *Reflejos*, Granada, 1927; *El barroco granadino*, Universidad de Granada, 1956.

dorsianas, concluye en 1956 sus estudios sobre el barroco artístico de Granada, cuya evolución en la tradición gótico-musulmana recuerda los cotejos de Dámaso Alonso y de García Lorca entre poesía árabe-andaluza y gongorismo. El mismo camino recorrerá más tarde Orozco Díaz.

LA HISTORIA DE VALBUENA PRAT. — Entre la primera fase purista y la segunda existencial de Dámaso Alonso se sitúa la historia literaria de Valbuena Prat (1937)¹¹³, también generacional¹¹⁴ y ensayista; dotada, además, de una precoz preocupación de integridad historiográfica, obra de extraordinario equilibrio entre ortodoxia y desinterés estético, de aflujo heterónimo de elementos correctores del esteticismo generacional (elementos a nivelar en la autonomía literaria); libro, en suma, pródigo en finas analogías figurativas, en sugerencias derivadas de la sicología analítica, en datos escenográficos, etc.

Es constante, más aún, profusa, la comparación con el barroco figurativo: la estilización pintoresca y grotesca en Quevedo, la "humanidad barroca de los contrastes" iguales a Valdés Leal, al Bosco (ya Lope llamó a los versos gongo-

113 ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gili, 1937, 1946². Véanse sobre todo los capítulos XXI (*La retórica de Guevara*), XXXVI (*Quevedo, el humanista barroco de los contrastes*), XXXVII (*Góngora y la lírica barroca*), XXXVIII (capitulito sobre *El colorido y fastuosidad de la poesía de Valbuena*), XXXIX (capitulito sobre *La personalidad de Lope en la época barroca, El estilo poético de Lope, Aventura novelesca y realidad; lo pintoresco y lo maravilloso*), XLII (párrafo sobre *Tirso adivinador de don Juan*), XLVI (*El pensamiento y el estilo barroco de Calderón*), II (*El "tono menor" en el teatro; en particular, El arte barroco de Bances Candamo*), I (*El simbolismo de Gracián, incluida La oratoria de Paravicino*). Véase también *Literatura dramática española*, Barcelona, 1930, e *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguel, 1956, además de los estudios calderonianos específicos: *Calderón, su personalidad, su arte dramático*, Madrid, 1941; *El orden barroco en "La vida es sueño"*, en *Escorial*, 43 (1944); prólogos a CALDERÓN DE LA BARCA, *Autos sacramentales*, Clásicos Castellanos, Madrid, 1942, y a *Obras completas (Autos sacramentales)*, Madrid, Aguilar, 1952; *Los autos calderonianos en el ambiente teológico español*, en *Clavileño*, 15 (1942); *Calderón*, en *Historia general de las literaturas hispánicas cit.*, III, 1953, págs. 399-464.

114 A Valbuena Prat hay que inscribirlo por entero en la generación del 25, de la que fue protagonista crítico; el escrito más antiguo sobre nuestro tema es *Camoens y Góngora, o grecorromano y barroco*, en *Revista de las Españas*, III (1928), págs. 259-262.

rios *Sueños de Jerónimo Bosco*)¹¹⁵, Goya, la arquitectura en mármol y marfil de los sonetos de Góngora¹¹⁶, cuyo doble estilo se repite en El Greco; el “recargado retablo churrigueresco” de cierta lírica de Lope; el don Juan de Tirso y la narcótica sensualidad de Rubens compensada por el dinamismo de las figuras, etc. Una tan grande euforia historiográfica acepta plenamente la aplicación de los conceptos wölfflinianos, de tal modo que las formas arquitectónicas desde el Renacimiento al Barroco se miden con los estilos poéticos desde Garcilaso-Camoens a Quevedo-Góngora.

Añádase la influencia de Spengler, de moda por aquellos tiempos. Wölfflinismo y spenglerismo dejan sobre todo su huella en el capítulo sobre el pensamiento y el estilo barrocos de Calderón, donde “hipérbole, ley de subordinación y decoración” son enjuiciadas por medio de analogías figurativas; la fórmula del “dinamismo contenido” y de la “contención de arrebatos”, que resume el barroquismo español, hace recordar la formal gravedad y solemnidad del primer barroco romano de Wölfflin, ahora turgente con el angustioso contenido moderno de Spengler.

En relación con Dámaso Alonso son importantes algunos motivos precursores: distinción entre la poesía pura de las *Soledades* y el desmesurado dinamismo del *Polifemo*, bajo cuyo signo se perfila la nueva teoría del barroco con la aproximación de Góngora a Quevedo¹¹⁷ y el mutuo intercambio de culteranismo y conceptismo; la diferenciación entre el barroquismo exterior, meramente brillante y ornamental (Guevara, Valbuena...) y el más íntimo y serio por tradición y esencialidad (algunos dramas de Calderón es-

¹¹⁵ Un interesante artículo ha sido publicado por RUSSELL P. SEBOLD en *Insula*, 159 (febrero de 1960), págs. 3 y 14, sobre Torres Villarroel, *Quevedo y Boscán*; en él se señala que el setecentista discípulo de Quevedo estuvo más cerca del expresionismo del pintor holandés. La crítica sobre El Bosco fue muy precoz en España: el primero que lo trató fue Fray JOSÉ DE SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo, Tercera parte*, Madrid, 1605, págs. 837 sigs.

¹¹⁶ Para una ampliación de analogías arquitectónico-musicales véase MANUEL DE MONTOLÍU, *El sentido arquitectónico, decorativo y musical, en la obra de Góngora*, en *Boletín de la Academia Española*, XXVIII (1948), págs. 69-87.

¹¹⁷ Obsérvese que se antepone el capítulo sobre Quevedo (xxxvi) al capítulo sobre Góngora (xxxvii).

casamente decorativos son altísimos ejemplos de barroco). Otro motivo se refiere a la iluminación de las dos categorías entre las que está contenido el barroco: la del *manierismo* de Guevara, análogo al convencionalismo y a la forzada dinamicidad de la escuela española de Miguel Angel y, por otra parte, la del rococó ¹¹⁸, finamente advertido y estudiado en los presentimientos sensuales y melódicos de los sucesores de Calderón, con el precedente del don Juan de Tirso, en la línea pictórico-musical que aboca al Tenorio mozartiano.

DOCUMENTOS HISTORIOGRÁFICOS EXCEPCIONALES: ANTIBARROCOS DE CASTRO, MACHADO Y D'ORS. — Por varios respectos quedan aislados los trabajos específicos de Américo Castro, Antonio Machado y Eugenio D'Ors, en cuanto que se justifican plenamente en un mundo singular y personal de arte y de pensamiento; con ello no se disminuye su importancia y su influjo, a veces profundo.

El antibarroco de Américo Castro hasta 1941 ca. es lineal, exacto, conforme con el frente laico y liberal de Machado, Croce, Bataillon, Montesinos, etc. Las "complicaciones del arte barroco" (1935) cubren, particularmente en España, una época reaccionaria, entre Renacimiento e Iluminismo, de inmadurez o quiebra; época en la que el artista lucha con gesticulación y nerviosismo irrefrenable por aproximarse a un paraíso prometido y ya perdido ¹¹⁹. En otro escrito

¹¹⁸ "El burlador de Sevilla... no agota el tema. El don Juan de Molière tiene perfecto derecho de personalidad, y el de Zamora, y el (clafano y rococó de Mozart..." (t. II, pág. 286); "el don Juan de Molière anuncia ya un tema de danza, un rigodón ligero y ágil de Mozart. El *burlador* tiene así su marco más digno en la línea pictórico-musical que va del barroco al rococó, de la comedia del arte a la ópera dieciochesca" (*ibid.*, pág. 288). La decimoséptima especie del género *Barroco* es el "Rococó (Francia, Austria)" en la lista de D'Ors (*Del barroco* cit., pág. 91). La primera documentación en el *Diccionario de Corominas* (Berna, Francke, IV, 1957) es la edición de 1925 del *Diccionario de la Academia* ("Dícese del estilo barroco que predominó en Francia en tiempo de Luis XIV"); precedentemente, *rococó*, todavía como vocablo francés, en "Valle-Inclán en Pagés" (s. v. *ROCA*); en el *Diccionario de García de Diego*, Madrid (Saeta, 1954): "estilo arquitectónico".

¹¹⁹ AMÉRICO CASTRO, *Las complicaciones del arte barroco*, en *Tierra Firme*, I (1935), págs. 161-8.

de 1937¹²⁰ el Barroco aparece como una disminución de la "dignitas hominis" renacentista, y, finalmente, en 1941¹²¹ se configura, psicológicamente también, como una postura monstruosa entre irónica audacia y devota untuosidad. Es inútil decir que Cervantes es cuidadosamente preservado de tal ignominiosa categoría y se le hace emblema de la libertad ideológica.

El pensamiento de Castro aparece netamente expresado en su monumento sobre *La realidad histórica de España* (1946)¹²²: ninguna noción histórico-categorial soporta la hipóstasis fuera de la realidad histórica considerada mientras se está creando dentro de su peculiar comportamiento; lo barroco, lo gótico, el Renacimiento, la Contrarreforma, el Neoclasicismo, se fluidifican en el vitalismo existencial de la fe y de la razón, la cual es también fe; no las categorías abstractas, sino los héroes concretos de la voluntad y de la creencia, son los protagonistas que, con sus vidas, elaboran lo que el artista plasma con la palabra y con el color. El barroquismo, por lo tanto, se acrisola (1942)¹²³ en la agnía vital de lo particular contra el dudoso mundo circunstante, de suerte que la forma rara y preciosa se convierte en expresión de agresividad, en sublimación de libertad. La nueva visión historiográfica elimina el vacío entre Renacimiento e Iluminismo; es más: reforma por completo estas dos nociones, asimilándolas en el *continuum* de la vida hispánica resultante de la lucha intestina, concreta y consciente entre las componentes cristiana, islámica y semítica. La problemática existencial de las generaciones barrocas no difiere cualitativamente de las anteriores ni de las sucesivas; los relieves son individuales, personalísimos, pero de un in-

¹²⁰ AMÉRICO CASTRO, *El don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos*, en *Hommage à E. Martinenche*, París, 1937, págs. 93-111.

¹²¹ AMÉRICO CASTRO, *Los prólogos al "Quijote"*, en *Revista de Filología Hispánica*, III (1941), págs. 313-338.

¹²² AMÉRICO CASTRO, *España en su historia*, Buenos Aires, Losada, 1948; *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1954 (con índice analítico), págs. 49, 194, 599; *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze, Sansoni, 1955.

¹²³ AMÉRICO CASTRO, *La realidad* cit., pág. 59.

dividualismo sustancialmente invariable. Es válida, por ejemplo, para toda la historia española, la norma de que “la mayor característica de la vida hispánica se sitúa entre su inercia solitaria y el salto de la voluntad, con el que la persona saca a la luz lo que de valioso e insignificante yace en el fondo de ella, como en un teatro de sí misma”; el magisterio y la ejemplaridad de Unamuno son decisivos. Esperamos de don Américo nuevas perspectivas sobre el Barroco. En efecto, mucha parte de su pensamiento ha entrado en la zona semántica vitalista de la investigación sobre el Barroco literario, y en el contraste, testimoniado por el Barroco, entre puro ideal humano-divino de la misión hispánica y la ciencia de la razón europea. Valbuena Prat ¹²⁴, por ejemplo, interpreta el don Juan de Tirso según las fórmulas castrianas del retorcimiento en los temas del libertinaje y del castigo: “espantoso huracán” del Barroco, “vendaval erótico” de la comedia.

Para Eugenio D’Ors ¹²⁵ habría que remontarse por lo menos al 1921 (*Poussin y El Greco*), y tal vez mejor aún a la primera formación catalana en la tradición desde Raimundo Lulio a Gaudí: cultura artística de periferia, de minorías y de tránsito entre Castilla y Europa, una mezcla de tradición y conservadorismo, que explica los mitos contrastantes del clasicismo y del barroco atlántico luso-holandés.

Efectivamente, el barroco dorsiano queda fijado en la colección de 1935 que siguió a las décadas de Pontigny. Como para Croce, así también para D’Ors lo ‘clásico’ eterno, aquí católico-romano, no puede mezclarse con otros estilos de vida y de arte. Si Croce niega otros estilos, D’Ors los multiplica y los hipostatiza en la eterna contigüidad antitética, diabólica y femenina, de un estilo arquetípico, único y supranacional, o mejor, universal y cósmico: el ente barroco especificado en sus formas históricas, es decir, en la sustan-

¹²⁴ ANGEL VALBUENA PRAT, *Historia cit.*, II, 1937, pág. 287.

¹²⁵ EUGENIO D’ORS, *Poussin y el Greco*, Madrid, 1922; *Las ideas y las formas*, Madrid, Páez, 1928 (*Estructuras barrocas*, págs. 147-177); *Le Baroque, constante historique*, en *Revue des Questions Historiques*, LXII (1934), págs. 13-28. Sobre D’Ors, el estudio cit. de L. ANCESCHI.

cial tautología de sus epítetos gótico, plateresco, *manierista*, tridentino, romántico, etc. La carencia, es más, la ausencia de historicismo categorial de distinciones cualitativas impide la aplicación de este método a la comprensión de hechos y obras concretas; ha sido válido, sin embargo, para fomentar la investigación de las manifestaciones polimórficas, vitalistas, panteístas y folklóricas de ambiente y de costumbres, alentando hipótesis generales de trabajo sobre afinidades en el tiempo y en el espacio con ulterior comprobación en la experiencia crítica; finalmente, ha abierto positivamente nuevas perspectivas hacia el mundo del arte lusitano e hispanoamericano ¹²⁶.

No menos singular y personalísima es la poética anti-barroca de Antonio Machado (1924-1925) ¹²⁷, expuesta por su apócrifo Juan de Mairena ¹²⁸; expresión también ésta, como el barroco de Croce y de D'Ors, de los humores del clasicismo secretamente enamorado de su mítico antagonista. Como Croce a Ungaretti y Montale, así también Machado se opone a Gerardo Diego y Guillén, según él herméticos y manifiestamente neobarrocos, optando por la poesía cordial y "temporal" de la línea Manrique-Romancero-Fray Luis-Bécquer-"Mairena", o sea él mismo, Machado. Contra la corriente manriqueña está la imagen radical-masónica de un monstruoso barroco silogístico, congelado e intemporal, caracterizado por la pobreza de intuición, el culto de lo artificioso, lo perifrástico y lo aristocrático, la falta de gracia y de canto y el espíritu jesuítico imperante. Es evidente el influjo de las estéticas bergsoniana y crociana. En otro

¹²⁶ Al magisterio dorsiano se remite JUAN CONTRERAS DE LOYOZA al principio de su artículo *El Barroco en el Nuevo Mundo*, en *Retorica e barocco* cit., págs. 111-8.

¹²⁷ Véase mi bibliografía en el volumen de Lericí citado *infra*; en particular, JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Juan de Mairena y el barroco*, en *Revista de Occidente*, XX (1928), págs. 278-289; M. A. NOGALES, *Antonio Machado y el barroco literario*, en *Archivum* (Oviedo), V (1955), págs. 148-157.

¹²⁸ ANTONIO MACHADO, *Poesías completas*, Madrid, 1928²; Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1959^a (el "*Arte poética*" de Juan de Mairena, en la poesía núm. CLXVIII, págs. 273-282); mi traducción en *Poesie di Antonio Machado*, Milano, Il Balcone, 1947, págs. 41-61.

lugar ¹²⁹ he interpretado el valor de esta poética y mostrado su relación con la creación poética, en la que por feliz contradicción penetra la lección de Góngora y Quevedo sabrosamente mezclada con el fondo gitano-andaluz.

EL BARROCO EN LA HISTORIA LINGÜÍSTICA. — Con la historia de Lapesa (1942) ¹³⁰ nuestra noción entra decididamente en el complejo lengua-estilo; véanse los caps. XII y XIII, que se complementan recíprocamente en el nexo de “literatura” y “lengua”, en los espíritus y en las formas de la “aparición y triunfo de las tendencias barrocas”. Son notables las observaciones sobre el barroquismo de Gracián ligado a sus doctrinas morales, juntamente culterano y conceptista; la *Agudeza* fue la preceptiva y la antología del Barroco.

ESCRITOS IDEOLÓGICOS DE ESTRICTA ORTODOXIA. — Es natural que en España — con dependencia de Weisbach y Hatzfeld o por improvisación programática — haya florecido tal tipo de trabajos en número considerable. Aludiremos a poquísimos nombres, ya que la ideología pura no nos interesa directamente y, de todos modos, por haber quedado absorbidos los más valiosos elementos en la crítica de Dámaso Alonso y Valbuena Prat.

Catolicismo y nacionalismo se alían, como ocurre en el Lope de Vega de Entrambasaguas ¹³¹, elevado a símbolo de un mítico temperamento estético español (1936), bien distinto del Lope de Dámaso Alonso, símbolo del Barroco, deducido científicamente. El mismo Entrambasaguas había opuesto en 1933 ¹³², “not at ease with Erasmus” ¹³³, el humanismo cerebral del Barroco al humanismo afectivo o epicureísmo espiritual del Renacimiento, ambos “rasgos inquietadoramente... seguros para el mundo católico”.

¹²⁹ ANTONIO MACHADO, *Poesie...*, a cargo de O. MACRÍ, Milano, Lerici, 1959, págs. 163-181; véase también la introducción a *Poesie*, Il Balcone, cit.

¹³⁰ RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1942, 1950², 1955³, 1960⁴.

¹³¹ JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *Lope de Vega, símbolo del temperamento español*, Murcia, 1936.

¹³² JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, *El paisaje inexistente*, Castellón de la Plana, 1933.

¹³³ H. HATZFELD, *A critical survey* cit., pág. 23.

En el sector meramente religioso, dos padres jesuítas, Villosdada (1940)¹³⁴ y Hornedo (1942)¹³⁵, entraron en liza; aceptaron, por decirlo así, las tesis de Bataillon y Américo Castro sobre la neta distinción entre humanismo erasmiano y Barroco católico, pero, naturalmente, mostraron los valores positivos del segundo respecto al primero: el Barroco español fue la salvación del erasmismo (Villosdada) y la manera nacional para restituir un sentido simbólico y trascendente al mundo insignificante y superficial del Renacimiento; los ejercicios espirituales fueron el elemento vital del Barroco, no las fuerzas y circunstancias aducidas por Díaz-Plaja (Hornedo).

También para Lafuente Ferrari, cuyo estudio (1942)¹³⁶ es más constructivo y documentado, San Ignacio fue el inspirador de todo el Barroco, y, en particular, del español, el cual, contra la tesis de Américo Castro, actualizó una sensibilidad de "emociones y vivencias religiosas", una evidencia de lo sobrenatural, una dramática intuición de la concreta problemática humana contra el arbitrario mundo platónico de los humanistas. La novedad de Lafuente es la introducción de una componente dorsiana en la idea ortodoxa del Barroco: el Renacimiento italiano es creación artificiosa y anormal en el arte occidental, de tal modo que el Barroco no hace sino reanudar los hilos cortados del Gótico, garantizando la continuidad del espíritu europeo en el devenir de su destino humano y religioso.

Terminemos. El verdadero motivo de la disputa está en el punto de vista de la que se reputa *r e a l i d a d a u t é n t i c a*. Para estos estudiosos católicos la realidad renacentista es platónico artificio, frágil y pasajera maqueta

¹³⁴ G. VILLOSDADA, en *Razón y Fe*, 121 (1940).

¹³⁵ RAFAEL MARÍA DE HORNEDO, *¿Hacia una desvalorización del Barroco?*, *ibid.*, 125 (1942), págs. 47-60, 361-374, 545-558; 126 (1942), págs. 37-52.

¹³⁶ ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, *La interpretación del Barroco y sus valores españoles*, en *Boletín Semanal de Estudios de Arte y Arqueología*, VII (1942), págs. 13-66, y en *Ensayo preliminar a WERNER WEISBACH, El barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Calpe, 1942.

de soñadas perfecciones, motivo de nostalgia dentro del mismo Barroco; para los laicos es construcción humana intencionalmente adecuada al objeto natural y humano; de ahí la contraria disposición ante el Barroco, que instaura una realidad verdadera para unos, y un perspectivismo ilusionista, una monstruosa irrealidad para los otros. La perspectiva estética del 25 pareció resolver la antinomia en lo referente a la obra literaria; a ella se refiere, por ejemplo, un estudio de Rosales (1936)¹³⁷ sobre el Barroco como sustantivación de las formas contra el Renacimiento como sustantivación de la realidad. La cuestión estaba en entender qué eran estas "formas", su tradición y conexión con el Gótico y el Renacimiento, la intención semántica y profética respecto a la edad moderna.

LA VULGARIZACIÓN DE DÍAZ-PLAJA. — Última síntesis ideológico-cultural, que cierra este período de estudios, es el libro sobre *El espíritu del Barroco* de Díaz-Plaja (1937-1940), al que hay que añadir el capítulo sobre el Seiscientos en la *Historia de la poesía lírica española*¹³⁸. Se trata de escritos impetuosos y pintorescos, que convoyan a Wölfflin y D'Ors, Weisbach y Pfandl, Hatzfeld, Dámaso Alonso, Castro, la teoría andaluza de Ortega, etc., a una especie de sincretismo evolucionista-neoplatonizante: el barroquismo es fenómeno natural y biológico según el axioma gebardiano del ritmo que va de la forma a lo no finito; por otra parte, el esfuerzo literario mediante el motor del Amor platónico tiene por meta la Belleza barrocamente finita con el aditamento del placer intelectual de su consecución; clasicismo y barroquismo se alternan dorsianamente en su fenomenología histórica.

¹³⁷ LUIS ROSALES, *La figuración y la voluntad de morir en la poesía española*, en *Cruz y Raya*, 38 (1936), págs. 67-98.

¹³⁸ GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, *El espíritu del Barroco*, Barcelona, Apolo, 1940; un trozo de este libro está en *Ensayos escogidos*, Madrid, Aguilar, [s. a.] (*Sobre el espíritu del Barroco*); otro trozo en *Hacia un concepto de la literatura española*, Madrid, Austral, Espasa-Calpe, 1948³ (*La sensualidad barroca*; interesan también los caps. sobre *El ritmo histórico-literario*, 1940, y *Las constantes meridionales del Barroco*); *Historia de la poesía lírica española*, Barcelona, Labor, 1937, 1948³ (*El siglo XVII: El Barroco*); sobre la "soledad" en las épocas barrocorománticas, en *El arte de quedarse solo*, Barcelona, Juventud, 1936.

Estos conceptos genéricos se mezclan con espíritus nacionalistas respecto al Barroco hispánico, no sin algunos anejos temáticos y raciales. Por ejemplo, entre las causas del Barroco se incluyen la sensualidad, el divorcio entre las letras y las armas y el triunfo de lo intelectual, con nostalgia de un tiempo heroico, la idea de "sabotaje" del Amor platónico y renacentista por parte del pesimismo negativo y de la desencantada desesperación de los hebreos españoles, idea que ha tenido alguna fortuna y que acaso se remonte a la lectura de los estudios de Amador de los Ríos¹³⁹ (pero, por lo menos, Gracián no era judío, como ha demostrado Batllori¹⁴⁰).

ESTUDIOS POSTERIORES A LA GUERRA CIVIL. — En este último veintenio las investigaciones se han extendido y multiplicado, más útilmente, en forma monográfica. Nuestra exposición por países se hace ahora aún más convencional, si se piensa en el espeso enmarañamiento de escuelas y maestros en España, Estados Unidos e Hispanoamérica.

Casalduero (a partir de 1940)¹⁴¹, aceptando la tesis de Hatzfeld, ha dedicado cuatro estudios muy cuidados a la relación entre forma y espíritu barrocos en la obra cervantina, iluminando sobre todo las estructuras compositivas internas; se tiene la impresión de que el crítico insiste en exceso sobre el simbolismo y el pitagorismo de los fines, ritmos, grupos, entidades psicológicas, igualamientos, equilibrios y contrastes; aparece, sin embargo, la intención de

¹³⁹ JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, *Estudios históricos, políticos, literarios, sobre los judíos en España*, Madrid, 1848.

¹⁴⁰ MIGUEL BATLLORI, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

¹⁴¹ JOAQUÍN CASALDUERO, *La composición de "El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha"*, en *RFE*, 1940, págs. 323-369; *Sentido y forma de las "Novelas ejemplares"*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1943; *Sentido y forma de "Los trabajos de Persiles y Sigismunda"*, Buenos Aires, Sudamericana, 1947; *Sentido y forma del "Quijote"*, Madrid, Insula, 1949; esta monografía de 392 págs. está enteramente estructurada sobre la base de la categoría de barroco en sus relaciones con el Gótico y el Renacimiento; véanse, en particular, las págs. 60-63 (*Cervantes y la literatura del Gótico y la del Renacimiento*, *La mujer del Barroco*), 89-90 (*La pureza en el Barroco*), 293-5 (*Confrontación barroca de imaginación y realidad*), 337-342 (*Aparición barroca del mundo medieval*), 385-7 (*La muerte a finales del Gótico y en la plenitud del Barroco*).

mostrar que tanto orden estructural simbólico-pitagórico no es arbitrariamente preestablecido y mecánico, sino que cobra nervio en un espíritu barroco de orgánica libertad. Casalduero ha aplicado la misma fórmula de "sentido y forma" al examen de la composición de *Fuenteovejuna* (1959)¹⁴².

Es digno de notarse un artículo de López-Rey (1943)¹⁴³ sobre la complejidad de la imitación barroca de la naturaleza a propósito del soneto de Paravicino acerca del retrato que le había hecho El Greco: más allá del paralelismo y emulación entre arte y naturaleza, la pintura de El Greco y la reacción poética de Paravicino intuyen un aspecto momentáneo del rostro mortal, eternizado en la imagen pintada y así aceptado por el poeta; parece que Dios retira la idea de la naturaleza para aprobar la inmortalidad del ejemplar artístico. Observación agudísima que cabría aplicar también al soneto 285¹⁴⁴ de Góngora, donde el marqués de Ayamonte puede caminar en la "noche luminosa" con los ojos alimentados por los ojos de su señora retratada en una pintura.

Acerca de la anáfora barroca en la lírica de Quevedo ha tratado Veres d'Ocón (1949)¹⁴⁵; sobre el *Guzmán*, Moreno Báez¹⁴⁶; Camón Aznar¹⁴⁷, del Quijote en la teoría de los estilos. Son investigaciones llevadas a cabo sobre bases teñidas de prejuicios, estrictamente ortodoxas, tridentinas y casuísticas.

¹⁴² JOAQUÍN CASALDUERO, *Fuenteovejuna: Form and meaning*, en *The Tulane Drama Review*, IV, 2 (diciembre de 1959), págs. 83-107.

¹⁴³ JOSÉ LÓPEZ-REY, *Idea de la imitación barroca*, en *HR*, XI, 3 (julio de 1943), págs. 253-7 (en este artículo se anuncia: *El Greco's Baroque light and form*, en *La Gazette des Beaux Arts*, sobre las relaciones entre la visión de la realidad artística de Marino y de Paravicino y la del Greco).

¹⁴⁴ Edic. Millé, Aguilar.

¹⁴⁵ ERNESTO VERES D'OCÓN, *La anáfora en la lírica de Quevedo*, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, IV (1949).

¹⁴⁶ ENRIQUE MORENO BÁEZ, *Lección y sentido del "Guzmán de Alfarache"*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948 (en el cap. 1 se discurre sobre el estilo barroco y tridentino; "vago gusto por lo ornamental").

¹⁴⁷ JOSÉ CAMÓN AZNAR, *"Don Quijote" en la teoría de los estilos*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1949 (señala en literatura un período 1560-1610 de estilo especial "tridentino" entre Renacimiento y Barroco).

Muñoz Cortés ¹⁴⁸, exasperando el dualismo alonsino, ha examinado (1943) algunos aspectos estilísticos barrocos en el *Diablo cojuelo* entre idealismo gongorino e infrarrealismo quevedesco. Veremos después las objeciones de Parker.

El propio Dámaso Alonso ha presentado un ameno volumen de José María de Cossío ¹⁴⁹ sobre las fábulas mitológicas en España con un apéndice de reproducciones artísticas; repertorio útil y sugestivo, v i s u a l, para orientarse sobre la sustancia y el significado de la mitología en España desde el Renacimiento al Barroco en las correspondencias literario-figurativas.

En la misma atmósfera alonsina, refiérese a nuestro tema una notable contribución de Lázaro ¹⁵⁰ a la preponderancia de la componente conceptista en la literatura barroca; no sólo Góngora es conceptista, sino que incluso su dificultad de relación y metamorfosis se exagera al mezclarse con la culta dificultad; el culteranismo se presenta como un movimiento radicado en la base del conceptismo. También es digno de considerarse un trabajo sobre el barroco quevedesco, que sigue el ejemplo del maestro Dámaso Alonso ¹⁵¹.

Igualmente, Orozco Díaz ¹⁵² ha llevado a cabo excelentes estudios sobre temas del barroco español; en particular, sobre el sentido pictórico del color y el barroco granadino de Soto de Rojas, en la estela de los ya citados Gallego y

¹⁴⁸ MANUEL MUÑOZ CORTÉS, *Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara en su "Diablo Cojuelo"*, en *RFE*, XXVII (1943), págs. 48-76.

¹⁴⁹ JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.

¹⁵⁰ FERNANDO LÁZARO, *Sobre la dificultad conceptista*, en *Estudios... a M. Pidal* cit., VI, 1952, págs. 354-386.

¹⁵¹ FERNANDO LÁZARO, *Quevedo, entre el amor y la muerte*, en *Papeles de Son Armadans*, II (mayo de 1956), págs. 145-160 (se trata de un "Comentario de un soneto", es decir, del que empieza "Cerrar podrán mis ojos la postrera", ya admirablemente explicado por AMADO ALONSO, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, págs. 15-20 y 127-132).

¹⁵² EMILIO OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco*, Granada, 1947 (uno de los ensayos trata sobre *El sentido pictórico del color en la poesía barroca*); *Lección permanente del Barroco español*, Madrid, 1953; *Introducción a un poema barroco granadino*, Univ. de Granada, 1955; *Góngora*, en *Historia de las literaturas hispánicas* cit., III, 1953, págs. 341-365.

Burín y García Lorca. Insiste justamente Orozco en el elemento gnoseológico-creativo de los sentidos, que, partiendo de las apariencias, penetran en profundidad: el hombre contemplativo de Pfandl (con sugerencias de Watkin y de Mumford) encuentra en el "carmen", en el vergel granadino, el ambiente ideal para la palpitación spitzeriana de atracción y fuga del mundo, como anticipación concreta, islámica, del "Paraíso" de Soto de Rojas (sentimiento y espíritu religioso compenetrados en el ritmo denso y entornado del verso).

Sánchez y Escribano, emigrado a los Estados Unidos, ha ofrecido voluntariosas contribuciones a nuestro tema. Señalaremos dos de ellas, además del volumen en colaboración con Roaten, del cual se hablará en la sección angloamericana. Parécenos el mejor el que trata (1953)¹⁵³ del sentimiento barroco de la muerte en Cervantes, Góngora, Mira, Calderón, Sor Juana, Lope, Quevedo. La tesis es extremadamente novecentista, parcialmente unamunesca, a través de los dos Alonsos: la muerte barroca se transfiere al hombre mismo, a las propias cosas, y de ahí la preocupación vital de eternizar la temporalidad frente a una ruina percibida y degustada con lúcida certeza; poetización barroca de la materia, de la materialidad, que es una modalidad del arte por el arte, como en los movimientos vanguardistas de los siglos XIX y XX.

En el segundo estudio (1954)¹⁵⁴ Sánchez y Escribano desarrolla y amplía una observación de Orozco Díaz¹⁵⁵ sobre la anécdota de los dos pintores al comienzo del *Guzmán*¹⁵⁶. El caballo rodado de "color de cielo" (ambientado en "admirables lejos, nubes, arboledas, edificios arruinados y varios encasamientos... arboledas, yerbas floridas, prados y riscos... los jaeces... una silla jineta") es considerado como

¹⁵³ F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *Del sentido barroco de la diosa de la hermosura en el "Quijote" y en la literatura española del siglo XVII*, en *Anales Cervantinos*, (Madrid), III (1953), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, págs. 121-142.

¹⁵⁴ F. SÁNCHEZ Y ESCRIBANO, *La fórmula del barroco literario presentida en un incidente del "Guzmán de Alfarache"*, en *Revista de Ideas Estéticas*, XII (1954), págs. 137-142.

¹⁵⁵ E. OROZCO DÍAZ, *Temas del Barroco* cit., pág. 43.

¹⁵⁶ MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, I, Madrid, Clásicos Castellanos, 1942, págs. 49-52.

fórmula de la creación y de la técnica barrocas, mientras que el primer caballo, reproducido con absoluta exactitud realista, sería el emblema de la fórmula clásica. Subscientemente Alemán, cuyo caballero prefiere la figura renacentista, habría definido pictóricamente su misma prosa barroca, su técnica narrativa con el número infinito de aventuras y los arabescos vitales. A nuestro parecer, también el primer caballo puede ser símbolo del Barroco; su pintor "pintó un overo, con tanta perfección, que sólo faltó dalle lo imposible, que fue el alma". Se trata de un caballo "vivo" sin adornos en derredor, autosuficiente respecto a la realidad originaria o a los cánones platónicos, alucinante, un hecho pictórico absoluto. En suma, es la parte naturalista del Renacimiento aislada, profundizada, hecha autónoma; de igual manera, la tratadística de Pacheco, hiperclasicista, filológica y técnicamente respetuosísima del objeto real, la hallamos en la base del arte de su yerno Velázquez (la fragua real de *Vulcano* es una ocasión, un pretexto, no una causa y un término de comparación...). El segundo caballo es otra variante de un único Barroco, adornada y escenográfica, donde el objeto principal se confunde en el conjunto, que es el que vale; su pintor contesta al pobre y no persuadido caballero: "En lo que es el caballo [el preferido por el caballero], vuestra merced tiene razón; pero árbol y ruinas hay en el mío, que valen tanto como el principal de esotro".

HISTORIAS LITERARIAS. LAS POÉTICAS BARROCAS. — La literatura de Valverde (1955)¹⁵⁷, aun estando concebida y explicada con intenciones ampliamente divulgativas, merece ser recordada como ejemplo — capítulos centrales xi-xiv — de la normal y ecléctica inserción actual de la materia barroca en la historiografía española ortodoxa aplicada a la historia literaria. La cronología va desde Cervantes, que señala la crisis y la separación del Renacimiento, hasta los "poetas menores" y Moreto. El acento está puesto en la "in-

¹⁵⁷ JOSÉ MARÍA VALVERDE, *Storia della letteratura spagnola*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1955, págs. 133-195 (los pasajes citados han sido traducidos por F. TENTORI).

teriorización” y en el “sentimiento del desengaño”; el barroco español aparece más extremado y radical que cualquier otro, y hasta “cruel”, en su íntima voluntad de paradoja, en el apartamiento de la realidad del mundo y en el retiro dentro de los horizontes interiores de conceptos intelectivos y de sentimientos religiosos. La tentativa de la crítica que Valverde representa consiste en conciliar catolicismo y valores estéticos modernos en una línea evolutiva que va de Góngora a Quevedo y a Calderón. La admiración por las personalidades en particular y por las más raras técnicas de las minorías no disminuye la destacada nota barroca de “una profunda obsesión de trascendencia” y el predominio del tipo de literatura “tradicional” y popular de cuño pidaliano en “grandes tonalidades esenciales”.

Nótese también la buena literatura de García López ¹⁵⁸.

El tomo III cit., de la voluminosa colección dirigida por Díaz-Plaja, *Literaturas hispánicas*, se titula *Renacimiento y Barroco*. Los capítulos que cuentan para nuestro tema son: los dos citados sobre Góngora (de Orozco Díaz) y sobre Calderón (de Valbuena Prat), y otros dos sobre la escuela gongorina (de Gallego Morell) ¹⁵⁹ y sobre los preceptistas del Seiscientos (de Vilanova) ¹⁶⁰. Particularmente interesante es este último: confirma y profundiza las investigaciones y el espíritu de los dos Menéndez sobre el carácter inventivo de la literatura española, también y sobre todo en el Siglo de Oro. Del trabajo de Vilanova resulta que la poética aristotélico-barroca de Cascales y las retóricas barrocas de Jiménez Patón y de Robles fueron actos superfluos del legislador poético y extraños por completo al curso normal de la crea-

¹⁵⁸ JOSÉ GARCÍA LÓPEZ, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Teide, 1948.

¹⁵⁹ ANTONIO GALLEGO MORELL, *La escuela gongorina*, en *Historia general de las literaturas hispánicas* cit., III, págs. 370-396.

¹⁶⁰ ANTONIO VILANOVA, *Preceptistas del siglo XVII*, *ibid.*, págs. 615-697; Vilanova recurre a menudo a la categoría del barroco para discriminar y cualificar las fuentes gongorinas próximas o coevas, en *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*, en *RFE*, Anejo LXVI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

ción barroca. La poética culterana de Carrillo, que identifica en la fórmula de la agudeza erudita y de la dificultad culta los principios del culteranismo y del conceptismo, es el manifiesto de un poeta; ya la poética conceptista de Jáuregui perdió el nexo y se hizo exteriormente anticulterana. En suma, la literatura barroca española fue extraaristotélica, de deducción empírica, entre la imitación de modelos existentes y la interpretación personal de preceptos clásicos.

Entre política y literatura hay que situar el notable estudio de Murillo Ferrol sobre Saavedra Fajardo y la política del Barroco (1957) ¹⁶¹.

LA "RATIO STUDIORUM" BARROQUIZADA. — Dentro del género de la historia cultural es muy importante la aportación de Batllori, jesuita catalán domiciliado en Italia, sobre relaciones entre Barroco y jesuitas en algunos estudios gracienses (1953) ¹⁶². El Barroco, nos explica Batllori, llenó de un contenido original la retórica y poética aristotélicas; fueron pensadores y escritores como Gracián, personalmente conceptista, los que barroquizaron por completo principios y motivos de la *Ratio studiorum* jesuítica; pero la *Ratio* por sí misma pertenecía al Renacimiento tardío y era coeva del *manierismo* figurativo, ya que estaba fundada por humanistas europeos relacionados con Erasmo y Vives. Contra la imitación y el ejemplarismo, Gracián forzó los principios del fuero escolar jesuítico, ensalzando la invención y la agudeza en el doble orden, conceptuoso y metafórico. También Batllori propende substancialmente a atribuir valor preeminente al conceptismo, o, más bien, a una raíz común a la idea y palabra barrocas. La misma *Ratio* se interpretó en sentido clásico e imitativo por el neoclasicismo del XVIII; por lo tanto, una doble interpretación histórico-literaria no oficial de la Compañía, sino efectuada por pensadores y poetas particulares. En esta aclaración de las relaciones entre barro-

¹⁶¹ FRANCISCO MURILLO FERROL, *Saavedra Fajardo y la política del Barroco*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957.

¹⁶² MIGUEL BATLLORI, *Gracián y el Barroco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958.

quismo y jesuítas, Batllori está de acuerdo con el católico francés Tapié ¹⁶³.

LA MONOGRAFÍA DE CIORANESCU. — Queda por señalar un muy extenso y tesonero volumen de Cioranescu ¹⁶⁴ sobre el Barroco y el descubrimiento del drama. El autor es un rumano establecido en Canarias, y es adventicio en esta sección, no tanto por su condición política como por su exterioridad al espíritu de la historiografía española. Desgraciadamente, el empeño no corresponde a los resultados: la documentación es de segunda mano, las manifestaciones barrocas de las diversas naciones europeas están niveladas preferentemente hacia el barroco francés (conforme al último Hatzfeld), que es el más propicio a la nivelación; el análisis estilístico no consigue individualizar formas literarias exactas y se esquematiza programáticamente y se resuelve en función de un genérico pensamiento barroco europeo. El libro conmueve sentimentalmente por su 'europeísmo', en cuanto que proyecta sobre la estructura de un amorfo barroco literario ideas y afectos del desterrado: la falta de autoridad, de criterio y confianza, de seguridad en la identidad y realidad de los objetos; el deseo de paz a través de la lucha, de equilibrio a través de la tensión; la unidad heroicamente conservada aun habiendo sido destruído el objeto del arte y de la fe. Es una imagen sentimental de la Europa de nuestros días, no de la de la edad barroca. En tal cuadro parécenos inútil individualizar la parte correspondiente al barroco español.

ALUSIÓN A LOS ESTUDIOS HISPANOAMERICANOS Y LUSOBRA-
SILEÑOS. — La crítica hispanoamericana es de fecha reciente, y tributaria en general de la española (Valbuena Prat, Díaz-Plaja) ¹⁶⁵. Obviamente, por ejemplo, se repite con profusión

¹⁶³ VICTOR L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris, 1957. (Véase la Conclusión, donde se insiste sobre la no identificación de barroco y catolicismo).

¹⁶⁴ ALEJANDRO CIORANESCU, *El Barroco o el descubrimiento del drama*, Univ. de la Laguna, 1957 (con bibliografía).

¹⁶⁵ A veces las ideas de Valbuena Prat y de Díaz-Plaja han llegado a Italia a través de los hispanoamericanos; véase, por ej., GIUSEPPE BELLINI en la edición de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz de Sor Juana Inés de la Cruz*, Milano, Inst. Ed. Cisalpino, 1953, pág. 50: "En la actual y total revalorización"

el término barroco para calificar la poesía de Sor Juana: véanse las literaturas de Leguizamón (1945)¹⁶⁶ y de Torres-Rioseco (1942)¹⁶⁷, la introducción a los *Poetas novohispanos* de Méndez Plancarte (1943)¹⁶⁸, un artículo wölffliniano-racista (que deriva de Pfandl y Hatzfeld) de Anita Arroyo¹⁶⁹ sobre la mejicanidad en el estilo de la poetisa (1951), otro de Pablo Antonio Cuadra sobre Sor Juana y el barroco literario americano¹⁷⁰. Más útiles son algunos artículos técnicos de Monguió¹⁷¹ sobre el término y la cronología del Barroco (1944, 1949). Igualmente, la ideología refleja las posiciones teológicas extremadamente ortodoxas de los jesuitas españoles; en Gallegos Rocafull¹⁷², por ejemplo, se exagera la dicotomía entre Papa y César, Dios y hombre, realismo teológico y utopismo renacentista, verdad divina y razón codificada.

El brasileño Coutinho¹⁷³ ha sido de los primeros (1950) en insertar la literatura portuguesa en un cuadro bastante

zación del barroco son varias las corrientes que lo interpretan. Entre otros, Angel Valbuena Prat [...] Guillermo Díaz-Plaja [...] lo interpreta como una sucesión eterna de barroco y clasicismo [...] A. Méndez Plancarte en la *Introducción a Poetas novohispanos*, vol. 2º, 1943, pág. xi, interpreta también el barroco como "una curva de esa ondulación recurrente en los siglos, en virtud de la cual los movimientos artísticos pueden reducirse a dos únicas alternativas: barroco y clásico".

¹⁶⁶ JULIO A. LEGUIZAMÓN, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Buenos Aires, Editoriales Reunidas, 1945 (véase CRUZ en el índice de los nombres).

¹⁶⁷ ARTURO TORRES-RIOSECO, *The epic of Latin-American Literature*, New York, Oxford Univ. Press, 1942, 1946².

¹⁶⁸ En Méndez Plancarte no es menos fuerte el influjo de D'Ors: "la universalidad: porque lo Clásico [...] sólo preside, a tiempos, en Occidente, mientras que los demás orbes estéticos — los de Asiria, Egipto e Israel, los de China y la India, los del Islam, y los de la América precolombina — son más bien del Barroco" (G. BELLINI cit., pág. 51).

¹⁶⁹ ANITA ARROYO, *La mexicanidad en el estilo de Sor Juana*, en *Revista Iberoamericana*, XVII (1951), págs. 53-59.

¹⁷⁰ PABLO ANTONIO CUADRA, *Sor Juana y el drama del Barroco americano*, en *Torres de Dios*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1958, págs. 63-82.

¹⁷¹ LUIS MONGUIÓ, *Fortuna lexicográfica del Barroco*, en *Revista de las Indias*, Bogotá, 2ª ép., XIX (enero de 1944), págs. 421-435; *Contribución a la cronología de "barroco" y "barroquismo" en España*, en *Publications of the Modern Language Association*, LXIV (1949), págs. 127-131. Véase también R. XURIGUERA, *Expansión y restricción del barroco en España*, en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura* (París), 33 (1958), págs. 94-102.

¹⁷² JOSÉ MARÍA GALLEGOS ROCAFULL, *El hombre y el mundo de los teólogos españoles de los siglos de oro*, México, Stylo, 1946.

¹⁷³ AFRANIO COUTINHO, *Aspectos da literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1950.

amplio de los estudios barrocos y de la crítica correspondiente. De 1952 es un trabajo parcial pero ambicioso del portugués Da Silva Dias ¹⁷⁴ sobre Portugal y la literatura europea en los siglos XVI y XVII; es importante el cap. III sobre las disciplinas externas del pensamiento barroco: en él se explica el abatimiento moral y el aislamiento cultural de la intelectualidad portuguesa que evoluciona al margen de la escolástica y del aristotelismo.

ESTADOS UNIDOS E INGLATERRA

El citado Cioranescu, especialmente en los capítulos sobre la técnica retórica y mental (unidad y dualidad, concepto, contraposición, conflicto y drama), refleja parcialmente el programa que otro exilado, residente en los Estados Unidos, R. Wellek ¹⁷⁵, trazó al final de un excelente y documentadísimo estudio sobre el concepto de barroco en la investigación literaria (1946): unir estrechamente los criterios estilísticos e ideológicos. Pero el crítico checo advierte que al mismo tiempo que la relación spitzeriana entre concepto y estilo, visión del mundo y expresión formal, puede quedar alterada en la imitación y en la *m a n e r a*. Hemos visto que la historiografía española ha procurado poner remedio a esta grave objeción definiendo las manifestaciones del barroquismo exterior y del *manierismo* coevo (Valbuena Prat, Dámaso Alonso...); en el mismo ámbito del barroco auténtico la crítica española y las que a ella se adhieren se han dirigido hacia la raíz profunda, semántica, del barroco: el conceptismo. Creemos que el vago escepticismo de Wellek hay que atribuirlo a la misma consideración supranacional y nivelatoria que alimenta el deseo de paz y el voluntarioso optimismo historiográfico de Cioranescu; la prueba está en

¹⁷⁴ J. S. DA SILVA DIAS, *Portugal e a cultura europeia (secs. XVI a XVII)* en *Biblos*, XXVIII (1952), págs. 203-498.

¹⁷⁵ R. WELLEK, *The concept of Baroque* etc. cit. (con cuidada bibliografía); *Renaissance und Barocksynaesthesie*, en *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, IX (1931), págs. 534-584.

la forma expositiva de Welles, por temas, cuestiones y perspectivas que implican consecuentemente la fragmentación y la pérdida de la individualidad de países, ambientes y personas y del entrelazamiento de claras y visibles corrientes historiográficas. Por eso la parte española del libro carece de relieve, y es sólo utilizable para fines reconocitivos y bibliográficos.

Las demás aportaciones americanas son igualmente eclécticas, descriptivas y eruditas, y gravitan en torno a los maestros germánicos, como Spitzer, o españoles, como Castro, Montesinos o Alonso; por ello se apartan en buen número de la ortodoxia, o mejor, permanecen imparciales en un plano técnico.

Una de las primeras investigaciones es la de Gilman (1943)¹⁷⁶, discípulo de don Américo, sobre el *Quijote* de Avellaneda, entendido como versión barroca del original. Es el esquema del maestro: los mitos, las ilusiones y las empresas caballerescas se convierten en 'estilo', perdiendo así el temple vital de la expresión cervantina; el *Quijote*, despojado del Amor, se barroquiza, se esfuma en los "accidentes de la fantasía". Es también interesante una introducción a la ideología del Barroco español (1946)¹⁷⁷, donde se toma de Américo Castro la perspectiva interna de los hombres barrocos, creadores de su historia: la fusión de rigidez y frenesí no fue mecánica y fatal, y lo eterno se alojó en sus mentes, para hacer posible un cambio atribuible a los ascetas visualizantes (fray Hernando de Zárata¹⁷⁸ y Malón de Chaide).

Citemos un artículo de Oppenheimer sobre la saturación barroca en el teatro calderoniano (1950)¹⁷⁹.

¹⁷⁶ STEPHEN GILMAN, *El falso "Quijote": Versión barroca del "Quijote" de Cervantes*, en *RFH*, V, 2 (1943), págs. 148-157.

¹⁷⁷ S. GILMAN, *An introduction to the ideology of the Baroque in Spain*, en *Symposium*, I (1946), págs. 82-107.

¹⁷⁸ Una cita de Zárata se encuentra en AMÉRICO CASTRO, *La realidad* cit., pág. 541, a propósito de los judíos convertidos y de las "flores lúgubres del estilo ascético y picaresco".

¹⁷⁹ MAX OPPENHEIMER, *The baroque impasse in the Calderonian drama*, en *PMLA*, LXV (1950), págs. 1146-1165.

A Peyton¹⁸⁰ y Templin¹⁸¹ se deben sendos análisis estilísticos sobre el estilo barroco "tenebroso" del *Don Diego de noche* de Salas Barbadillo (1949) y de algunas escenas tirsianas (1950); el mismo Peyton tiene también un estudio sobre el barroco de Tirso¹⁸², y otro, la señora Uhrhan¹⁸³, sobre el lenguaje barroco de Góngora (1950).

Ha gozado de alguna fortuna la investigación sobre la historia de ciertos temas, como el de Angélica y Medoro desde el Renacimiento al Barroco, tratado por Molinaro (1954)¹⁸⁴. Los estudios comparativos cuentan con uno de Nelson sobre Góngora y Milton (1954)¹⁸⁵.

Naturalmente, no falta el tributo a la gramática estilística de Wölfflin: Roaten y el ya mencionado Sánchez y Escribano¹⁸⁶ han dedicado 200 páginas a los principios de Wölfflin en el drama español (1952); la aplicación al teatro barroco está en el cap. vi. Los autores se han limitado a un análisis estrictamente formal del hecho, de la trama dramática; véase una aguda intervención de Gillet¹⁸⁷, que en una reseña del año siguiente demostró la pedantería y escaso provecho del método, observando la intransferibilidad de una a otra forma de expresión, y recordando las severas ob-

180 MYRON A. PEYTON, *Salas Barbadillo's "Don Diego de noche"*, en *PMLA*, LXIV (1949), págs. 484-506.

181 E. H. TEMPLIN, *Night scenes in Tirso de Molina*, en *Romanic Review*, XLI (1950), págs. 261-273.

182 M. A. PEYTON, *Some Baroque aspects of Tirso de Molina*, *ibid.*, XXXVI (1945), págs. 43-69.

183 EVELYN ESTHER UHRHAN, *Linguistic analysis of Góngora's baroque style*, Urbana, University of Illinois, 1950 (tesis); está en H. R. KAHANE y ANGELINA PIETRANGELI, *Descriptive studies in Spanish grammar*, Urbana, University of Illinois Press, 1954, págs. 177-241.

184 JULIUS ARTHUR MOLINARO, *Angelica and Medoro: The development of a motif from the Renaissance to the Baroque*, University of Toronto, 1954 (tesis).

185 LOWRY NELSON, *Góngora and Milton: toward a definition of the Baroque*, en *Comparative Literature*, VI (1954), págs. 53-63.

186 DARNELL H. ROATEN y F. SÁNCHEZ y ESCRIBANO, *Wölfflin's principles in Spanish drama (1500-1700)*, New York, Hispanic Institute, 1952 (con bibliografía); el libro tiene por base una tesis de licenciatura de Roaten en la Universidad de Michigan, 1951.

187 JOSEPH GILLET, reseña en *HR*, XXI, 4 (octubre de 1953), págs. 350-1.

jeciones y reservas de Achmarsov, Panofsky, Wind, Curtius y Wellek¹⁸⁸. Algunas puntualizaciones del recensor son notabilísimas, como la necesidad de individualizar en el barroco teatral de Lope un sentido superior de sintética y vital organicidad que supere el lugar común de la improvisación lopesca, y su contrario, de una perfección simplemente mecánica, aristotélica y neoclásica (ésta es, como hemos visto, la preocupación de Casaldueño).

Con la monografía de Roaten y Sánchez expresamente citada se enlaza el artículo de Hesse¹⁸⁹ sobre el arte calderoniano en *El mayor monstruo, los celos*, fundado en el cuarto principio wölffliniano del conjunto subordinante, de donde la fusión de la trama secundaria con la principal, la compresencia de todos los personajes en el momento crítico y el extenso empleo del equilibrio estructural y del paralelismo, frecuentemente antitético, en el drama calderoniano.

En el ámbito de la cultura inglesa se encuentra mayor vigor especulativo y, sobre todo, autenticidad en los motivos de la investigación. Al magisterio de un Wilson o de un Bowra se deben los estudios de Frank Pierce; uno, de 1945, sobre la imagen barroca de Balbuena, profundiza en el plano ideológico y estilístico los trabajos de Van Horne, Pfandl y Valbuena Prat, resultando así el *Bernardo* un producto típico del Barroco contrarreformista, nacionalista y religioso, con deformación fantástica de los elementos clásicos y caballerescos. Otro escrito de 1940, reanudado y profundizado en 1953, se refiere al infierno poético de la *Cristiada* de Hojeda, poema "apasionado" y "robusto" con todas sus bellezas perturbadoras, al que se escudriña en sus procedimientos temático-estilísticos barrocos en relación con las técnicas de Virgilio, Vida y Tasso. Nos presenta aquí Pierce una imagen crítica aguda y exacta de la orquestación épica barroca: el contrapunto de vigor crítico y serena me-

188 R. WELLEK, *The parallelism between literature and the arts*, en *The English Institute Annual*, 1941, págs. 29-63.

189 EVERETT W. HESSE, *El arte calderoniano en "El mayor monstruo, los celos"*, en *Clavileño*, VIII, 38 (marzo-abril de 1956), págs. 18-30; *Calderón y Velázquez*, en *Clavileño*, 10 (1951).

ditación, la fluidez verbal y adjetival, la insistencia en las figuras de antítesis y repetición, el énfasis enorme en el polisíndeton y en la hipérbole, el boato léxico punteado de figuras y epítetos familiares (1952) ¹⁹⁰.

Nos complace concluir esta sección con una óptima aportación de A. Parker ¹⁹¹ a la comprensión del barroco español *sub specie* conceptista, conforme con el progreso historiográfico hacia los contenidos profundos del barroco que ha ido formando el Novecientos. Parker supera las rémoras formalistas que permanecen en el dualismo Góngora-Quevedo, y ataca al Vélez de Guevara de Muñoz Cortés, que, como hemos visto, exacerba la oposición aloncina entre idealismo gongorino e infrarrealismo quevediano. El procedimiento metafórico, objeta el crítico inglés, es idéntico en los dos estilos culterano y conceptista, pero al término barroco debe preferirse el término conceptismo para designar el elemento común, sustrayendo el ingenio a la zona exclusiva de lo infrarreal y llevándolo a la luz plena de la experiencia artística y social. El conceptismo, por lo tanto, es la base del culteranismo gongorista, el cual no pasa de ser un episodio de refinamiento latinizante. En una palabra, el conceptismo es el fenómeno primario de todo el estilo barroco europeo.

Parker (¡finalmente!) emboca el camino de los valores; es cuestión, naturalmente, de 'conceptos' más o menos logrados; un ejemplo perfecto es el soneto de Quevedo *En cresta tempestad*, donde el poeta se entrega a la experiencia de la vida con la totalidad del ser, de los sentidos, de la inteligencia y del juicio moral. La relación entre el barroco literario español y el inglés excluye el eufuismo y se

¹⁹⁰ FRANK PIERCE, "El Bernardo" of Balbuena: a baroque fantasy, en *HR*, XIII (enero, 1945), págs. 1-23; Hojeda's "La Cristiada": a poem of the literary baroque, en *Bulletin of Spanish Studies* (Liverpool), XVII (1940), págs. 203-218; *The poetic hell in Hojeda's "La Cristiada": imitation and originality*, en *Estudios... a M. Pidal cit.*, IV, 1953, págs. 469-508.

¹⁹¹ ALEXANDER A. PARKER, *La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo: contribución a la estética del conceptismo*, *ibid.*, V, 1952, págs. 345-360.

instaura entre conceptistas y metafísicos ¹⁹², como los interpretó Eliot en los famosos ensayos de 1921. Esta contemporaneidad eliotiana aviva la crítica de Parker: ecuación de sentir-pensar en la poesía 'metafísica' del Seiscientos inglés, mecanismo de sensibilidad devorador de toda experiencia, sentir el propio pensamiento como el olor de una rosa.

FRANCIA

La historiografía francesa sobre el Barroco es la más reciente, pero ha trabajado ya mucho y bien; baste recordar los nombres de Focillon, Rousset, Raymond, Francastel, Tapié, Chastel. Es verdaderamente lamentable que esta crítica no se haya interesado por el Barroco español, que habría recibido no poca luz del inherente equilibrio francés entre intereses estilístico-formales y sociológicos de moda, costumbres y economía, habida cuenta, además, de la situación histórica de Francia entre catolicismo y protestantismo, monarquía y burguesía laica.

Recordaré apenas un par de estudios comparativistas (dependientes de Hatzfeld): de Jobit ¹⁹³ sobre San Francisco de Sales y las influencias españolas (1949); y de Mesnard ¹⁹⁴ sobre Gracián ante la conciencia europea (1958).

CONCLUSIONES

Cuarenta años de trabajo historiográfico sobre nuestro tema se pueden resumir en los siguientes puntos fundamentales, deontológicamente considerados:

1. El barroco literario español es dentro del cuadro europeo preeminente y ejemplar por coherencia interna ideo-

¹⁹² Véase también S. L. BETHELL, *Gracián, Tesouro and the nature of metaphysical wit*, en *The Northern Miscellany of Literature Criticism*, 1 (1953).

¹⁹³ PIERRE JOBIT, *Saint François de Sales et les influences espagnoles*, en *Les Lettres Romanes*, III (1949), págs. 83-104.

¹⁹⁴ PIERRE MESNARD, *Baltasar Gracián devant la conscience française*, en *Revista Universitaria de Madrid*, XLI, 27 (1938), págs. 355-378 (núm. dedicado al III centenario).

lógica y estructural-formal, la cual es signo historiográfico que se obtiene a través de las personas y obras concretas de los escritores de la época.

2. Una previa investigación sociológico-cultural que rebase los límites del Seiscientos (más allá o más acá de ellos) es lícita y legítima, por ser el Barroco español una manifestación comprensiva de todos los aspectos de la vida y del arte, desde la base hasta el vértice de una calificación categorial. En él se concentra el tradicionalismo menéndezpidaliano de los “frutos tardíos” de las dos corrientes “mayoritaria” y “minoritaria”, popular y aristocrática (en acepciones específicas, no de clases, sino internas a la autonomía literaria).

Es decir, al nivel del Barroco seiscentista dichas corrientes llegan a una estilización extrema y sintética, en una trama global de civilización artística, con todos los géneros medievales ya exaltados y filtrados por la forma renacentista y humanista: novelas de caballerías, mística, *romancero*, misterios dramáticos, poesía trovadoresco-cancioneril, infrarrealismo narrativo, junto a las instituciones y creencias: del honor y de la nigromancia, de la unidad divina y del dualismo terreno, de la gracia y del libre albedrío, de la herejía erótica y la servidumbre... Estos son los géneros y las instituciones internos, trascendentalmente activos y operantes. Los órdenes e instituciones externos (fiestas, procesiones, torneos, academias, universidades, la corte, los jesuitas, las Indias, la censura, etc.) fueron utilizados instrumentalmente por el espíritu artístico de los escritores, e incluso mediatizados por la fantasía y la *praxis* de la colectividad popular; valgan los ejemplos del auto calderoniano frente a la organización de las fiestas sacramentales, o la *Ratio* jesuítica barroquizada por la literatura seiscentista, así como fue después neoclasicizada por el siglo xviii.

3. Esta investigación sociológico-cultural, también y sobre todo en el aspecto literario, debe ser enteramente depurada de cualquier prejuicio biológico, evolucionista, racista o regionalista. O sea, ha de proceder por símiles de líneas dia-

crónicas ciertas y documentales, entendiendo la diacronía como salto cualitativo de libres secciones sincrónicas simbolizadas realmente por personas y obras de 'generaciones' de escritores barrocos. Por ejemplo, cuál y cuánto de Lucano entra en el *Laberinto* de Mena, y Mena en el Cartujano, y éstos en Herrera, y Herrera en Góngora, y Góngora en Sor Juana, en una vinculación temática y técnica que habría que demostrar en cada ocasión. Sólo de esta manera la categoría de barroco no se fluidifica dorsianamente, sino que su finalismo va condensándose en límites historiográficamente precisos para estallar en su tiempo exacto (el segundo Herrera y el primer Góngora).

4. Los mejores estudios, según las instancias de Wellek, unen la ideología y la estilística con el intento de establecer una tabla de valores conforme al canon inalienable — fijado por Croce y por los verdaderos crocianos (Vossler, Curtius) — de la estructura autónoma de la literatura, y aquí, de las formas literarias hispano-barrocas. El valor discierne lo feo y lo patológico ya localizado por las investigaciones parciales, ideológicas y estilísticas, en el terreno de las costumbres y de la tradición retórica. Hemos observado a lo largo de nuestra reseña un creciente interés de carácter semántico, es decir una animosa bajada de la crítica al infierno barroco (desengaño; crisis existencial; certeza absoluta de la nada y nivelación de las clases sociales; escepticismo hacia lo heroico y lo trascendente e incapacidad para resolverse, acentuando incluso arbitrariamente la sublimidad separada; consiguiente agudizarse de la sospecha de la completa autosuficiencia de la mente humana creadora en sus límites aceptados; belleza de Galatea contaminada por la monstruosidad polifémica; inframundo y realismo absolutamente envuelto por los ejemplares platónicos...). Tal infierno no es válido por sí mismo, pero es el único campo semántico de diferenciación crítica de valores artísticos barrocos sobre el íntimo fundamento de la *ilusión formal* ('ilusión' en su sentido característicamente hispánico ¹⁹⁵) y

¹⁹⁵ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Caracteres primordiales* cit., págs. xx-xxi.

de la inderrumbable fe en el arte, de donde los equívocos y ambivalencias de tanta crítica entre clasicidad posrenacentista y gótico-romántico. Si existe un momento 'clásico' de la literatura barroca, está situado en el temerario e inestable equilibrio entre lo infernal y lo formal en su máxima y recíproca tensión; las pruebas más infortunadas denuncian la suprema miseria y la hinchada altanería de uno y otro polo del modo estéticamente más ingrato, y de ahí que la polémica antibarroca sea completamente justificable. En este sentido el barroco es arte de excepciones raras y calibradísimas, como demostró por primera vez Croce, si bien recurriendo a vías negativas. La misma pasión de Quevedo, próxima a la ruptura, pero no más, ha sido señalada por un Dámaso Alonso o un Parker en su esfuerzo y feliz resultado de concentración estilística: tensión, espasmo entre una colmada imitación y el dolor existencial y la lúdica y elegante recuperación de la forma aún escurriéndose fugitiva del peligro en una suprema y lúcida agonía. El interés semántico se ha dirigido con preferencia al conceptismo, como *logos*, entelequia y estilo del barroco español; es comprensible la intención historiográfica de acentuar el finalismo de la pasión barroca y de su dualismo constitucional; es esencial no confundir el ritmo de las tres generaciones de Góngora-Lope, Quevedo-Gracián-Tirso y Calderón: obsérvese que en la tercera se da una vuelta e incluso un aumento desmedido del aparato culterano, hasta los estratos más populares y su disolución en el *ballet* rococó.

5. La crítica más valiosa ha integrado el interés semántico con la idea y el sentimiento de la contemporaneidad; a menudo el reconocimiento de analogías y afinidades entre arte barroco y arte novecentista se ha verificado por obra de artistas y escritores del Novecientos, y después se ha transferido y ha sido elaborado por la crítica científica. En este sentido han influido, por ejemplo, Hofmannsthal sobre Vossler, el expresionismo sobre Spitzer, la propia generación del 25 sobre Dámaso Alonso y Valbuena Prat, Eliot sobre Parker, Unamuno sobre Curtius, Ungaretti

y Montale sobre la crítica hermética. En la inteligencia y finura del crítico está el encontrar un límite diferencial, y todos han experimentado las trampas y los riesgos de las falsas analogías entre barroco y novecentismo, riesgos y trampas de los cuales no son los menos importantes los referentes a la cualidad de lo infernal y lo monstruoso, de solución y destino a veces antitéticos: el barroco es obstinadamente, hasta el fondo, formal; el novecentismo, estéticamente sincretista y no pocas veces informal, iconoclasta, subreal con directa transcripción de figuras interiores (sobre un novecentismo clasicista la cuestión queda aún *sub iudice*, pero es clara la dirección existencial, como en el himno a Deméter de Machado o en el *Cementerio* de Valéry o en los *Cuartetos* de Eliot). De todos modos, no parece haber humanamente otro camino sino el de la contemporaneidad si se quiere fundar una categoría histórico-literaria. Con ello salen también beneficiados los estudios de comparativismo. Es absurdo, por ejemplo, comparar directamente el conceptismo español con los metafísicos ingleses si no existe una mediación en la consciencia artística novecentista de un Dámaso Alonso, por un lado, y de un Eliot, de otro; la proporción es sustancialmente válida, aunque estudios más recientes hayan reformado la visión crítica eliotiana de los metafísicos ingleses.

6. La atención a las teorías literarias seiscentistas, especialmente en lo que se refiere a España, no debe superar una mera función de comprobación de la prioridad de las obras creativas, e incluso del hecho creativo; Vilanova ha demostrado, confirmando un canon menéndezpidaliano, que las poéticas y retóricas barrocas son actos superfluos, y nunca determinantes, del legislador literario; en suma, la literatura barroca española es extraaristotélica, de deducción empírica, de modelos textuales e interpretaciones personales; pero no improvisada. La improvisación es un espejismo de situaciones exteriores particulares (tipos estilísticos del tradicionalismo, exigencia de originales y libretos teatrales, efectos de la tradición manuscrita, *status* satírico de algunos productos literarios, polimetría y poliestilismo, etc.).

7. Cuando fuere precisa una categorización del *manierismo*, no se deberá reducirla a un mero recipiente de deyección de algunos productos tardíos del Renacimiento y otros protobarrocos, sino que es menester construirla en sentido positivo y autónomo, con salto cualitativo a los dos extremos, incluso en el caso, como sucede en España, de contemporaneidad con el Renacimiento tardío y el Protobarroco. Medrano, Arguijo, Rioja, el primer Jáuregui (coetáneos de Góngora) no son ejemplos de epígonos o precursores, sino de una poesía autónoma, nueva, con notas distintas del barroco. En todo caso, no vale para la literatura el criterio del 'comitente', siempre que tenga valor para las artes figurativas; baste pensar en la ya señalada tradición manuscrita y en los elementos lúdico-satíricos de tanta poesía barroca; y tampoco la 'manera' puede reducirse a la 'langüidez' y al desenfreno subjetivo; sería suficiente recordar el temple moral de un Rioja. Propios del *manierismo* son, por el contrario, el severo recogimiento y el rigor del contenido ético-religioso, la probidad y mesura de la fe y de lo natural visible, la sufrida resistencia a lo monstruoso y a lo existencial: una fuerza y un límite...

8. Del mismo modo que renacimiento, neoclasicismo, expresionismo, surrealismo, etc., así también gótico, *manierismo*, barroco, rococó son términos convencionales adoptados por la historiografía literaria, aun cuando los conceptos figurativos hayan resultado intransferibles a la literatura. Sin embargo, sí son legítimos los cotejos con las artes figurativas sobre la misma base de la sinestesia barroca, en cuanto que se trata de un principio radical de la síntesis artística barroca, y comprobable, por lo tanto, a través del examen crítico; si, por ejemplo, el poeta ha signado la palabra "rojo" o "verde" con referencia intencional al signo pictórico "rojo" o "verde", el acto crítico correspondiente no podrá ir más allá de esa intención poética de relación interior con la supuesta realidad pictórica; de ahí el que el *manierista* Escorial se haga barroco en un famoso soneto de Góngora.

9. Por lo que respecta a los límites cronológicos, mi monografía sobre Herrera aspira a aclarar a través del drama textual el tránsito del *manierismo* al barroco. En un estudio de Dámaso Alonso ¹⁹⁶ se indica el 1592 como el año de la crisis intelectual y vital de Góngora: ese año se encuentra dentro de la zona de fricción 1582-1597 en que el viejo Herrera corrige y completa con técnica y pasión barrocas la última redacción de las rimas, publicada en edición póstuma por el pintor Pacheco; trátase de un barroco equívoco y dudoso, sobre el que la crítica aún ha de pronunciarse a través de los datos que he procurado ofrecer: el ímpetu de la sublimidad pindárico-neoplatónica es excesivo y no *manierista* (que no se escandalicen los historiadores del arte), pero el desesperado escepticismo estoico-bíblico anuncia la crisis existencial barroca; falta, del barroco, el variable humor lúdico, la multiplicación de planos de la consciencia y de la ilusión; la visión es tétrica y maciza, uniforme y severa. El fin de nuestra categoría es ilustrado por Valbuena Prat: anunciado por Cubillo y Moreto, coincide con las gracias extremas y barrocas disimulaciones de Bances Candamo, que, en los albores del siglo xviii, cierra el ciclo gongorino y calderoniano y señala la llegada del rococó europeo.

ORESTE MACRÍ.

Universidad de Florencia.

Versión española de Carmelo del Coso Calvo.

¹⁹⁶ DÁMASO ALONSO, *Estudios... gongorinos* cit., *La simetría bilateral*, págs. 138-148: "hacia los treinta años, el poeta parece caer en una sima de desilusión, digamos, picaresca" (pág. 140); "plano infrahumano" (*ibid.*); "algo ocurre en la vida de Góngora entre 1590 y 1596 que le lleva hacia la musa picaril y casi suprime la heroica" (pág. 141, nota). El año 1592 lo deduzco yo relacionando los datos estadísticos de Dámaso Alonso sobre la poesía en sonetos con los de los versos castellanos. Don Luis empieza (1580-1581) con *romances* y *letrillas* (núm. 10; 0,47%), y después prorrumpie (1582-1589) con el máximo de sonetos (núm. 40; 23,95%, más otras dos composiciones de *arte mayor*), continuando con *romances* y *letrillas* (núm. 23; 10,7%); en el período siguiente (1590-1596) dan un terrible bajón los sonetos (núm. 7; 0,42%), pero continúan, y aumentan, los metros castellanos (núm. 26; 12,15%); en particular, en 1590-1592 no tenemos ningún soneto (una sola composición de *arte mayor*) frente a catorce poesías castellanas; pero en 1592, solamente *dos letrillas* y ningún *romance* (!!).