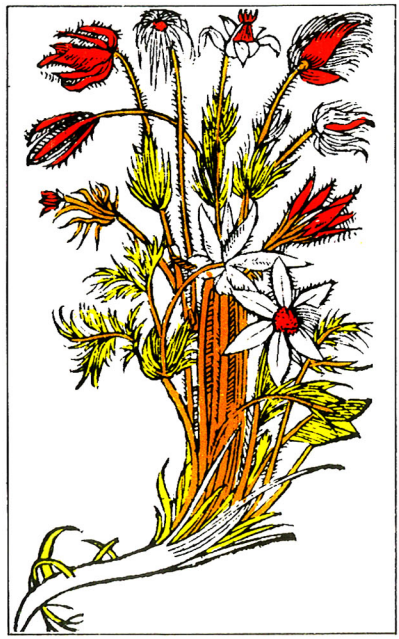
GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

EL ESPÍRITU DEL BARROCO



EDITORIAL CRÍTICA

PHILOLOGIA. ſ.f Ciencia compueſta y adornada de la Gramática, Rhetórica, Hiſtoria, Poesía, Antigüedades, Interpretación de Autores, y generalmente de la Crítica, con eſpeculación general de todas las demás Ciencias. Es voz Griega. Lat. *Philologia.*

Diccionario de Autoridades

EL ESPÍRITU DEL BARROCO

FILOLOGÍA

Director: FRANCISCO RICO

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

EL ESPÍRITU DEL BARROCO

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

Cubierta: Enric Satué
© 1983: Guillermo Díaz-Plaja, Barcelona
© 1983 de la presente edición para España y América:
Editorial Crítica, S. A., calle Pedró de la Creu, 58, Barcelona-34
ISBN: 84-7423-207-4
Depósito legal: B. 20.992-1983
Impreso en España
1983. — HUROPE, S. A., Recaredo, 2, Barcelona-5

EL ESPÍRITU DEL BARROCO

TRES INTERPRETACIONES
(1940)

Aquí se reproduce el ensayo de 1940 que da título a esta parte, seguido de una respuesta a la polémica suscitada por el mismo, con el título «Sobre *El espíritu del Barroco*».

PREÁMBULO

El Barroco es, tanto como una técnica, un estado de espíritu. Esta afirmación no encierra novedad alguna, porque ha podido ser intuida a través de eruditos y tratadistas. Más comprometido sería fijar las características radicales de este estado de espíritu. La desorientación es más notoria si comparamos esta incertidumbre con la definitiva valoración de los elementos formales del Barroco, que hizo brillante la conmemoración del centenario gongorino. Así, pues, si las líneas del molde han quedado fijas, queda por aclarar qué cosa sea lo que estos moldes contienen.

Estos tres ensayos sobre el espíritu del Barroco van —se aventuran— por este camino en que está todo, o casi todo, por hacer. Así, su trabajo es doblemente incierto por parcial y por provisorio. Parcial, porque del ámbito complejísimo del espíritu barroco no pueden alumbrarse ahora sino breves zonas; provisorio, porque el estudio general de ese estado de espíritu hará variar seguramente las conclusiones de esta simple finta de sondeo.

Así, pues, no caerá en la ingenua tentación de querer demostrar demasiado. Sus notaciones tienen el valor de apreciar la existencia de unos «ingredientes» sin que se arriesguen a valorar su peso específico dentro de la fórmula general.

Es muy probable que algunos de los elementos que dan pie a estos ensayos sean considerados como traídos por los pelos. El autor no protesta de ello porque le acreditaría de sutil. Pero cree que la objeción tendría verdadero sentido si quisiera explicar que, dada la complejidad espiritual del momento barroco, todo análisis espectral del mismo nos da tan mezcladamente tonos y contratonos que es realmente ardua la tarea de seguir el hilillo de la trama sin dejarse desorientar por los cruces y nudos que intentan desvirtuarla. Es posible

que aun esta mezcla sea característica. Toda crisis es una encrucijada; y el Barroco es el trance en que hace crisis el Renacimiento, porque las soluciones aportadas por el fervor grecolatino dejan de tener su equilibrada fuerza para dejar paso a un cúmulo de interrogaciones. Así, contiene este período el eco nostálgico de lo que se va, más la presencia real de lo que prevalece. Y, además, los nuevos fermentos específicos que actúan de factor disolvente de la vieja fórmula. El momento, pues, tiene el interés dramático que despierta toda caída. O todo salto. Ya que el Barroco, con su esencial insatisfacción, no es sólo —como de su paralelo romántico quiere D'Ors— el culto a las formas que vuelan, sino también el de las que se hunden.

Por un azar que a mí me parece muy significativo, lo estable es, en la literatura y el arte de España, lo que lleva fermentando en su intimidad esa sensación de vuelo o de caída. Lo pasajero es lo equilibrado. En esto se diferencia de modo radical de lo francés, que tan profunda y ampliamente se siente interpretado por lo racional. Entre nosotros todo clasicismo está como a precario, difícilmente huido de lo que fue y amenazado de lo que va a venir, y aun minado por los secretos microbios de lo personal, de lo torturado y de lo insatisfecho. Fijémonos en que los períodos que se acercan más a la clasicidad —el Renacimiento, el neoclasicismo— están flanqueados, asediados literalmente por el Cuatrocientos, el Seiscientos y el Ochocientos, que son tres horas de desequilibrio. La aproximación entre barroquismo y romanticismo se ha hecho más de una vez. Se da en ellos indistintamente el culto de lo individual y de lo escenográfico, la ausencia de límites y de sentido pedagógico, la devoción por el paisaje libre y por las fuerzas naturales. Todo ello ha sido notado ya de manera más o menos expresa, y sabido es que toda «forma final» de las artes clásicas suele cifrarse en lo que se llama «constante barroca». Recuérdese el arte alejandrino.

Menos valorado —y por eso lo traigo aquí— es el espíritu barroco que se desprende del Cuatrocientos. Hay en él una acumulación de elementos formales asimilable a la del Barroco en la arquitectura —gótico florido, plateresco— y en la literatura —hipérbaton, neologismo, imágenes en Juan de Mena; construcción latina, locución humanística, prosa cargada, en La Celestina, *en el Arcipreste de Talavera—. Pero sobre todo es barroca la actitud espiritual de la época. Actitud —como de encrucijada— incierta. El sólido edificio del racionalismo católico medieval se cuartea. Por los resquicios entra la*

independencia de lo personal y de lo cismático. Entra, también, la duda. A la manera como el Barroco del Seiscientos echa a rodar la tensa actitud del espíritu renacentista, así este barroco anticipado destruye la organizada máquina espiritual de la Edad Media. Sobre el espíritu de los poetas no vemos sino un gran interrogante. Observad este grupo de estatuas funerarias: las medievales están tendidas hilo a hilo a la tierra, en un pleno abandono; estas del Renacimiento son orantes; el muerto está en pie, *como una llama, en una actividad no desmentida, aun cuando sea una actividad religiosa. Pero la espada pende todavía del cinto y no es, como en las yacentes, un cadáver más sobre la tierra. Recordad ahora, si os place, la estatua del Doncel de Sigüenza. No está tendido; no está en pie. Está incorporado. Se apoya en el codo y lee, melancólicamente, un libro. No se abandona a la muerte ni reclama la vida; estudia. No es que reúna en sí, como ha meditado Ortega y Gasset, la dialéctica y el coraje, sino todo lo contrario: lo específico de esta escultura es su alejamiento, su expectante perplejidad, su indecisión. La duda es siempre problemática, y de los caminos de la vida este doncel no renuncia a ninguno porque los quisiera todos. Actitud doble, de ilusión y de escepticismo, que encontramos a lo largo de todas las constantes barrocas: «anhelo realista del mundo, fuga ascética del mundo», dirá del seiscientos español Leo Spitzer; «amor a la naturaleza, desesperación de lo real», he notado al enfocar nuestro espíritu romántico. Las interrogaciones que servían a los poetas medievales como torneo de maestrías retóricas se hacen a cada paso más profundas. Ya no se pregunta solamente si es mejor el agua o el vino, el verde o el azul, el clérigo o el caballero. Ni siquiera si es más feliz el que ama sin correspondencia que el amado sin querer. Ahora se plantean, sobre todo, los temas graves, eternos, fundamentales: el sentido de la vida, la «rueda de la fortuna», la predestinación. Como en el Barroco seiscentista —cargado de la profunda angustia religiosa de la Contrarreforma—, el poeta procura salvarse, cuando puede, cabalgando un infantil juego retórico de palabras. Pero todas éstas no son, en fin de cuentas, sino evasiones. La dramática lucha sigue en pie. Y la victoria —el lector lo sabe ya— es de la vida. El Renacimiento se tranquiliza el ánimo ahincando enérgicamente el pie sobre la tierra, irguiéndose orgullosamente y captando el mundo como un motín. La angustia no está vencida, pero está —casi— olvidada. En el Barroco vuelven a plantearse los temas eternos. Los juegos conceptuales del siglo XVII tienen su parecido más*

exacto —lo ha notado Lucien-Paul Thomas— en los problemas epigramáticos de los Cancioneros. *El espíritu se abisma —«monstruo de su laberinto»— en los más graves recovecos de la conciencia (algunos de ellos han de apuntarse en las páginas que siguen). La forma se tiñe de esta desorientada voluntad sujeta a los más bárbaros contrastes, y el Seiscientos es así un maravilloso espectáculo que, como una catarata, funde el más rugidor abismo al tornasol más bello. La confusión adquiere un instante de frenética intensidad. Europa —lo occidental razonado— hará todavía un supremo esfuerzo de recobramiento y articulará de nuevo las formas a los cánones. Es el neoclasicismo. Pero el virus ha contagiado ya su médula. Y, a través de las frías fórmulas precisas, bajo las líneas sobrias, corroe los fundamentos de la costosa arquitectura y acaba vistiendo de hiedra sus derribos. Y he aquí la ruina romántica bajo la luna. Y he aquí —a despecho de parnasianos y de cubistas— la vieja inquietud desvelada, el temblroso anhelo desnudo sobre el horizonte.*

Calar en la raíz de todo ello fuera tarea aparejada a la que ahora acometo, pero de superior empuje. Me limito aquí a señalar senderos en que hay mucha broza por talar. El acertar me es indiferente, pues acaso la más fecunda prole de un libro así se haga de rectificaciones. Van leídas con algún cuidado páginas de Quevedo, Gracián, Góngora, Saavedra Fajardo, que se dan por requetesabidas. No he de afanarme en búsquedas eruditas, puesto que las líneas generales que demanda este libro han de tener naturalmente un sentido elemental y genuino, ya que intentan caracterizar rasgos señeros de una época.

No tengo fe ninguna en haber acertado. Pero creo, por otra parte, que este libro no ha de ser completamente inútil.

1. LA NOSTALGIA DE UNA EDAD HEROICA

> Quien llamó hermanas a las armas y las letras poco sabía de sus abolorios, pues no hay más diferentes linajes que hacer y decir.
>
> QUEVEDO

LAS ARMAS O LAS LETRAS

Todo Renacimiento es un espejismo. Cuando se estudia el momento histórico que condiciona el «otoño de la Edad Media» no se tiene bastante en cuenta, me parece, que lo que el Renacimiento tiene de comprensión de la Antigüedad se colora de un fundamental error. Y es este: la clasicidad grecolatina se considera en bloque, con un ingenuo manierismo de cliché inalterable. Los rasgos que fijan el perfil del clasicismo restaurado participan de los que son esenciales en diversas circunstancias de tiempo y de lugar dentro del complejo cuadro de características del milenio esplendoroso de Grecia y de Roma. Así, por ejemplo, el arquetipo del hombre modélico se solicita de Grecia, pero simultáneamente de Esparta y de Atenas. El debate o cuestión de las armas y de las letras, que late ya en la más recóndita Edad Media —*Diálogo de Elena y María,* don Juan Manuel—, se corona en pleno Renacimiento delineando el tipo humano que concentre, con plena armonía, las dos actividades. Precisamente *esta concentración de las características clásicas en una sola fórmula es lo que se llama Renacimiento.* El oráculo manual de la cortesanía quinientista, *Il cortegiano,* de Castiglione, atribuye pues, al hombre ejemplar la excelencia en el militar ejercicio y en la actividad deportiva —equitación, carrera, salto, jabalina, juego de pelota, nata-

ción—;[1] pero pule y afina tan atlética vitalidad el conocimiento de las letras y de las artes, de la música y de la ceremonia de manera que se produzca un equilibrio pleno. Modelo griego: Alejandro, discípulo de Aristóteles y devoto de Homero; ejemplo romano: César, actor y autor de su historia. Desde Garcilaso a Cervantes, he aquí la pauta a que debe ajustarse el hombre que aspire a la plenitud. Porque si «en las cosas graves y peligrosas de la guerra la verdadera espuela es la gloria»,[2] ésta precisa de las letras para perpetuarse. Ésta es la clave de la armonía.

Pues bien: el tránsito al siglo XVII se caracteriza por la ruptura de esta paridad entre la milicia y la cultura. Las armas y las letras dejan de caminar al unísono. Y si bien sería sencillo agarrarse a una fácil explicación, la de una más acusada división profesional, al ritmo de nuevos tiempos, es lo cierto que la causa debe buscarse en estratos más profundos. Dice Quevedo: «Quien llamó hermanas las letras y las armas poco sabía de sus abolorios, pues no hay más diferentes linajes que hacer y decir».[3] Para mí es fundamental esta frase. Asistimos, leyéndola, a un desmoronamiento de la tipología humana del Quinientos. La ambición de totalidad, la vital apetencia de no dejar rincón alguno sin la huella del esfuerzo periclitan. «No hay más diferentes linajes que hacer y decir.» El sabio conoce el valor de las armas, pero no las ejercita con ahínco profesional. Sabe bien, sin duda, la lección de los antiguos. Dice también Quevedo:

> En los más ilustres y gloriosos capitanes y emperadores del mundo, el estudio y la guerra han conservado la vecindad, y el arte militar se ha confederado con la lición. No ha desdeñado en tales ánimos la espada a la pluma. Docto símbolo desta verdad es la saeta; con la pluma vuela el hierro que ha de herir.[4]

Los modelos son, ya lo sabemos, Alejandro y César. En la misma escuela ha aprendido Gracián a conocer la ambivalencia de las letras y de las armas:

> Advierte que el aceite de las vigilias de los estudiosos y la tinta de los escritores, juntándose con el sudor de los varones

1. Castiglione, *Il cortegiano*, I, cap. IV.
2. *Ibid.*, I, cap. IX.
3. *La hora de todos.*
4. *Marco Bruto.*

hazañosos y tal vez con la sangre de las heridas, fabrican la inmortalidad de su fama.[5]

Pero en Quevedo y en Gracián esta paridad es un puro sentimiento nostálgico, porque está referido a una edad heroica de la que no queda sino un breve y ahincado recuerdo en las mentes mejores. Ya volveremos sobre ello. Veamos ahora de fijar, para cargar con ejemplos nuestra sospecha, las características que son comunes a los tipos humanos que pueden darse como representativos del Seiscientos.

Crisis del arquetipo

Importa hacer notar, de modo previo, que faltan aquí los rasgos arquetípicos de carácter universal que se dan en *El cortesano* para el Quinientos (bien que el Renacimiento contenga además otras suertes de varones ejemplares). *Por el contrario, a la manera como de Miguel Ángel al Bernini pasamos por un proceso de individuación cada vez más enérgico, el tránsito al Barroco se marca por la aparición de una serie de perfiles humanos válidos para sí mismos, pero inválidos para arquetipos generales.* No de otra forma Eurípides hizo de las sombras míticas de Esquilo humanas criaturas de carne y hueso, nervios y sangre. En otro orden, de la abstracción filosófica del hombre a la figura histórica concreta: de Aristóteles a Plutarco. Pues bien: a través de las figuras gracianescas se advierte el individuo real y específico que las informa, al modo como el rey don Fernando es el explícito modelo de *El político.* Sin duda, Gracián sabe remontarse a planos más universales de arte, recogerse y centrar en un núcleo categórico las lecciones de cada anécdota. Pero importa fijar el momento en que el escritor se concibe a sí mismo como el espejo de un determinado espíritu, porque, paralelamente, la obra literaria que resulta se individualiza también y cobra un personal sentido. Pensemos en Montaigne; en Montaigne que, revolucionariamente, crea en las últimas décadas del siglo XVI sus *essais* de introspección personal como resultado de la línea de reacciones psíquicas provocadas por no importa qué cosa. *Este momento abre la historia de la literatura moderna, entendiendo por tal aquella que sabe darnos el perfil de una*

5. *Criticón,* I, crisi XIII.

intimidad laboriosa. Así, puesto que todo ensayo es una autoetopeya, precisa para su vitalidad que haya desaparecido la tendencia a reducir las cosas a arquetipos y no haya llegado todavía la «rebelión de las masas». Véase, pues, cómo la individuación del modelo humano y la libre expresión del espíritu del escritor se conjugan estrechamente.

Triunfo del intelectual

Para nuestra circunstancial rebusca, esta divagación es obvia. Como arquetipo ideal —potenciado— o como realidad existente, el hombre del Seiscientos alienta de todos modos en las páginas gracianescas. Y la primera comprobación, que ya esperábamos, es esta: *el hombre ejemplar se ha desequilibrado*; en Gracián, por ejemplo, lo mental se valora por encima de lo físico. En el mismo *Héroe* se sobrestiman paradójicamente los primores intelectuales: entendimiento, agudeza, corazón, gusto, religiosidad. Más todavía, como puede suponerse en *El discreto* y *El político.* Lo militar queda a un lado. Una nueva milicia, al modo como la expresa el *Libro de Job* («Militia est vita hominis super terram»), supera a la que servía un deportivo furor a la captura de una fama. Cairasco de Figueroa, en sus *Definiciones poéticas*, habla de la nueva soldadesca que ya no siente sobre sí el aguijón de la gloria, sino que, mirando al cielo, tiene este lema: «El mundo es poco». El espíritu, pues, se proyecta hacia arriba y se reconcentra. «No hay más diferentes linajes que hacer y decir.» Pero calemos más hondo para encontrar la clave de esta esencial disyunción. La clave es esta: la fusión de las letras y de las armas es válida mientras un programa de grandezas hermana las plumas y las espadas, la acción y la reflexión. Cuando la furia militar no alcanza el logro prometido, la mente se retrae calculadora y avisada; y si el fracaso sobreviene, se evade hacia la lamentación o el pesimismo. Las letras se apresuran a ponerse a distancia de las armas como cautas espectadoras de su caída. El verla, en un momento dado, hace oficio de presentimiento y la postura mejor es ahora considerar la inanidad de tanto esfuerzo.

La guerra no es ya el natural ejercicio del hombre que aspira a ser algo, puesto que es hijo de sus obras. El poeta judío Enríquez Gó-

mez escribe en su canción VI palabras que hubieran sonado a imposibles un siglo atrás:

Necio, a tus hijos ¿qué consejo has dado,
qué político estado
te llenó la memoria y fantasía
de la marcial y bélica osadía? ...

¿Qué sed, por insaciable que haya sido,
con sangre se apagó? ...
¿Qué cielo, di, ganaste
si tu mismo sepulcro conquistaste?

Y nótese bien que esta actitud no es comparable a las anecdóticas quejas por las fatigas de la vida del soldado —Garcilaso, Aldana, Rey de Artieda—, sino que se refiere a la raíz de la profesión militar y a la actitud espiritual que comporta.

«El mundo es poco»; el cielo no se gana con la conquista de un sepulcro remoto. Aun la literatura ascético-mística acusa este retroceso. No hay sino comparar el arrojo vital de santa Teresa con la ascética cautela de Nieremberg. La lucha no tiene ya brillo de espadas, fragor de cajas, estruendo de pólvora. Es sólo vigilancia contra el interior enemigo, que es el único que cuenta. «Contra malicia, milicia», predica Gracián.

Pues qué, ¿la gloria no espolea ya? La fama, esa tercera vida que justifica el esfuerzo desde las coplas manriqueñas, ¿ya no cuenta? He aquí los nuevos textos de Quevedo: «Llegado a ver lo que es la honra, no es nada».[6] Mateo Alemán: «Dime: ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita? El más o menos tener (dinero)».[7] Éstas son las miradas demoledoras de los satíricos. Los moralistas ayudan a la destrucción: la fama es dañina. «Fama nocet», dice la décima de las *Empresas* de Saavedra Fajardo: «¡Oh! ¡A cuántos lo sonoro de sus virtudes y de sus heroicos hechos les despertó la invidia y los redujo a dura servidumbre! No es menos peligrosa la buena fama que la mala».

6. *Sueño del infierno.*
7. *Guzmán*, segunda parte, III.

Cervantes y Quevedo

Ciertamente, la posición típica del Renacimiento consiste en valorar en un plano armónico de igualdad las armas y las letras. Ya hemos visto textos expresivos, a los que podrían añadirse muchos más. Esta armonía tiene su extremo límite en Cervantes. Cuando Américo Castro estudia la posición cervantina respecto de este tema, la sitúa en un sentido epilogal dentro de la corriente armónica. Algunos textos que cita, tomados principalmente del *Persiles*, parecen indicarlo así. Pero no queda en modo alguno resuelta la cuestión, como al final el mismo erudito confiesa. Acaso hubieran podido acercarnos a su ápice dos textos cervantinos que Castro, inexplicablemente, olvida. Uno es el prólogo a la parte segunda del *Quijote*; otro, el entremés de *La guarda cuidadosa.* El primero es —el lector lo recuerda— la réplica a las injurias de Avellaneda, el falsificador. Cierto que resplandece aquí una generosa ética, una admirable grandeza de ánimo. Cierto que la profesión militar es aún un motivo de orgullo y que las heridas son, todavía, estrellas que conducen a la gloria. Pero ¡cuánta melancolía está disuelta en este recuerdo militar! ¡Qué temblor en el gesto que quiere ser altivo!... Cervantes ve ya las armas «desde las letras», deformadas por la nostalgia romántica de la juventud; como una cosa ida para siempre, incompatible con la nueva profesión.

En el entremés de *La guarda cuidadosa*, la pugna está blandamente caricaturizada: un soldado y un sacristán pretenden, como sabe el lector, a una mozuela; exponen sus merecimientos, y el soldado trae muchas ejecutorias de proezas y muchas promesas vanas para el porvenir. La moza, empero, se decide por el sacristán. Aun en esta parodia, el *clerc* ha vencido al soldado. Al terminar el entremés, los músicos cantan:

Siempre escogen las mujeres
aquello que vale menos,
porque excede su mal gusto
y cualquier merecimiento.
Ya no se estima el valor
porque se estima el dinero,
pues un sacristán prefieren
a un roto soldado lego.

«Ya no se estima el valor / porque se estima el dinero.» Retenga el lector estos dos versos, que ha de ver copiosamente ampliados en la plenitud del Barroco.

Así, pues, de Cervantes partiría —como tantas cosas— la conciencia de la real incompatibilidad de las armas y de las letras, estableciendo la diferencia entre el tratamiento retórico del tema (típicamente, *Quijote*, I, XXXVIII) y su verdadera valoración sobre un sentimiento autobiográfico. De Cervantes nos llega también el recuerdo melancólico para las armas que anida en el que es ya, implacablemente, un «intelectual». Cuando la decadencia se acentúa, aquella conciencia de incompatibilidad y este recuerdo melancólico extreman sus conclusiones.

Quevedo es quien nos da un cuadro más completo de tal estado de espíritu. En su interesantísima fantasía moral *La hora de todos y la fortuna con seso*, nos presenta Quevedo [8] al Gran Señor de los Turcos, que recibe en audiencia a un morisco expulso de España. He aquí lo que este morisco, entre otras cosas, propone: que para

> premio de los invencibles capitanes y beyes en las memorias de sus hazañas, conviene, a imitación de Grecia y Roma y España, dotar universidades y estudios, señalar premios a las letras, pues por ellas, habiendo fallecido los monarcas y las monarquías, hoy viven triunfantes las lenguas griega y latina, y en ellas florecen, a pesar de la muerte, sus hazañas.

Si curiosa es la proposición del morisco, mucho más lo es la respuesta del renegado Sinan Bey, «encendido en coraje rabioso». Dice así:

> Perro, las monarquías, con las costumbres que se fabrican, se mantienen. Siempre las han adquirido capitanes, siempre las han corrompido bachilleres ... Las batallas dan reinos y coronas; las letras, grados y borlas. En empezando una república a señalar premios a las letras, se ruega con las dignidades a los ociosos, se honra la astucia, se autoriza la malignidad y se premia la negociación; y es fuerza que dependa el vitorioso del graduado, y el valiente del dotor y la espada de la pluma. En la ignorancia del pueblo está seguro el dominio de los príncipes: el estudio que los advierte los amotina.

8. *La hora de todos*, cap. XXXV.

Saavedra Fajardo advierte también el peligro de una cultura demasiado difundida: «con la atención en las sciencias se enflaquecen las fuerzas y se envilecen los ánimos». Pero sigamos el texto de Quevedo, un poco más allá:

> Roma, cuando desde un surco que no cabía dos celemines de sembradura se creció en república inmensa, no gastaba dotores ni libros, sino soldados y astas. Todo fue ímpetu, nada estudio. Arrebataba las mujeres que había menester, sujetaba lo que tenía cerca, buscaba lo que tenía lejos. Luego que Cicerón y Bruto, y Hortensio y César, introdujeron la parola y las declamaciones, ellos propios la turbaron en sedición, y en las conjuras se dieron muerte unos a otros, y otros a sí mismos; y siempre la república y los emperadores y el imperio fueron deshechos y, por la ambición de los elegantes, aprisionados.

La misma «carcoma de las letras» causó —según Quevedo— el hundimiento de Grecia.

El ejemplo de Roma

Claro que no se inventa nada. En Horacio es ya un recuerdo nostálgico la primera Roma de los conquistadores rudos. Esta edad heroica se caracteriza por una vida elemental, en la que el esfuerzo del campesino y el valor del soldado sirven a un estado que se basa en una rígida moral. Así, en la oda VI del libro III, dice Horacio, traducido por Lupercio Leonardo de Argensola:

> La juventud romana
> no fue de tales padres engendrada.
>
> Mas rústicos soldados
> que el campo con la azada revolvían,
> y de leña cargados
> (cual sus madres severas lo pedían)
> volvían cuando Apolo
> da sombras y descanso a nuestro polo.

Y en la oda XV del libro II leemos, traducida por Javier de Burgos:

Palacios suntuosos
pronto no dejarán tierra al arado;
estanques espaciosos
más que el lago Lucrino
aquí y allá veránse, y descollado
plátano estéril sobre el útil pino.

Y copudos laureles
doquier guarecerán de los ardores
del sirio los vergeles
y crecerán un día
verde arrayán y perfumadas flores,
do la oliva que al dueño enriquecía.

No esto ordenó Quirino
ni el Catón de la intonsa cabellera,
ni el antiguo latino
se dio a este lujo insano.
Grande el dominio del estado era,
pequeña la heredad del ciudadano.

No vasta galería,
al norte abierta, vano fabricaba;
pobre césped cubría
los privados hogares,
y a expensas del estado ornar mandaba
la ley con mármol, pórticos y altares.

Esta donación absoluta de lo individual a lo colectivo, del particular al estado, caracteriza la edad heroica, y ello hace del servicio patriótico un deber que sólo se compensa con el honor. La decadencia sobreviene cuando la función política se paga con bienes materiales; luego veremos varios ejemplos de esta constatación. Pero hemos de copiar, primero, un soneto de Quevedo en que, bajo la cifra de *Las causas de la ruina del Imperio romano*, nos muestra hasta qué punto está transido por estas ideas:

En el precio el favor; y la ventura
venal; el oro, pálido tirano;
el erario sacrílego y profano;
con togas la cudicia y la locura.

En delitos patíbulo la altura;
más suficiente el más soberbio y vano;
en opresión el sufrimiento humano,
en desprecio la sciencia y la cordura.

Promesas son, ¡oh Roma!, dolorosas
del precipicio y ruina que previenes
a tu imperio sus fuerzas poderosas.

El laurel que te abraza las dos sienes
llama al rayo que evita, y peligrosas
y coronadas por igual las tienes.

Y en el *Marco Bruto*, acaso el más noble y perfecto producto de la prosa de Castilla, le oímos perorar así:

> Por esto aquellos padres [los romanos] condenaron la plata y el oro a precio desautorizado de almas vendibles y de vidas mecánicas. Honraron con unas hojas de laurel una frente; dieron satisfacción con una insignia en el escudo a un linaje; pagaron grandes y soberanas vitorias con las aclamaciones de un triunfo; recompensaron vidas casi divinas con una estatua; y para que no descaeciesen de prerrogativas de tesoro los ramos y las yerbas y el márbol y las voces, no las permitieron a la pretensión, sino al mérito. Cobráronlas las hazañas; no las daban ni vendían la cudicia ni la pasión. Ricos fueron los romanos en tanto que supieron ser pobres: con su pobreza se enterró su honra. Dar valor al viento es mejor caudal en el príncipe que minas, cuando es mejor y más cerca ser Indias que buscarlas. ¡Cuántas almas inmensas satisfizo un ramo de roble y de laurel, que con toda la riqueza de Roma, dejándola empeñada, no quedaran ricas ni contentas!

No se ha sacado bastante partido, me parece, al claro expediente según el cual se polemiza anchamente contra el poder fingiendo ocuparse de cosas remotas. En otro lugar he intentado explicar lo que de alusión al indio americano tiene la fábula de *El villano del Danubio* que cuenta fray Antonio de Guevara. Quevedo se ocupa con el mismo sospechoso interés de la caída de Roma en los textos citados y en otros de fácil captura. Naturalmente, no le falta brío para acometer el tema cara a cara. Valga por todos el soneto *Al mal gobierno de Felipe IV*, que dice así:

Los ingleses, señor, y los persianos
han conquistado a Ormuz; las Filipinas,
del holandés padecen grandes ruinas;
Lima está con las armas en las manos.

El Brasil, en poder de luteranos;
temerosas las islas sus vecinas;
la Valtelina y treinta Valtelinas
serán del turco en vez de los romanos.

La Liga, de furor y astucia armada,
vuestro imperio procura se trabuque;
el daño es pronto y el remedio tardo.

Responde el Rey: «Destierren luego a Estrada,
llamen al Conde de Olivares *Duque*,
case su hija y vámonos al Pardo».

Esta melancólica consideración del instante, tan pertinaz en la literatura seiscentista, provoca un sentimiento nostálgico, cuyo sentido quiere analizar este ensayo.

La nostalgia de una vida ruda

Éste es un fenómeno opuesto al que se da en el Quinientos. Entonces la vitalidad militar lanzaba el intelectual al recuerdo de una idílica y serena «edad de oro». Ahora, en cambio, el abandono de las armas hace imaginable el provecho de una «edad heroica», en la que se exalta, como en Nietzsche, la grandeza de la vida ruda alterada por el constante peligro. Y adviértase que no se trata ahora de averiguar, como en las coplas manriqueñas, si

cualquiera tiempo pasado
fue mejor;

la nostalgia de las *Coplas* es intemporal; de los emperadores romanos a los infantes de Aragón, una sola tristeza se proyecta: la fuga de los tiempos. No es posible que, «a nuestro parecer», cualquier tiempo pasado sea mejor porque, precisamente, el pretérito no es, a los ojos de Jorge Manrique, sino una feria de vanidades. Valen en

cuanto recuerdo y aun en cuanto recuerdo ascético. En la *Ballade des dames du temps jadis*, Villon mezcla también en su lamento a Flora y Thais con Eloísa la enamorada y Juana,

> la bonne Lorraine
> qu'Anglois bruslèrent a Rouen.

Las nieves de antaño de Villon se han fundido para crear esas aguas que dan al mar de la muerte de Manrique. El autor de la *Epístola moral a Fabio* recoge, dos siglos después, la metáfora eterna:

> como los ríos que en veloz corrida
> se llevan a la mar, tal soy llevado
> al último suspiro de mi vida.

Pero esta que estudiamos ahora es absolutamente específica y tiene una ubicación exacta en el pasado. Quevedo, en efecto, recuerda el instante en que España, después de la invasión musulmana, «de cadáver se animó en portento». En esta época,

> más atendía en dar que escribir que en escribir; antes a merecer alabanzas que a componerlas; por su coraje hablaban las cajas y las trompas, y toda su prosa gastaba en Santiago muchas veces repetido.

He aquí, pues, que, curiosamente, el español del Seiscientos busca en la más remota Edad Media el perfil de su tiempo heroico. Que hay que buscarlo en esta dirección nos lo confirma la *Epístola censoria.* Quevedo —el lector lo recuerda— comienza arremetiendo contra el silencio que oculta la verdad. Un sermón moral de carácter bastante amplio le ocupa los ocho primeros tercetos. En el noveno desciende a la consideración concreta de su patria. Todo le inspira desolación, porque compara la edad presente con la edad heroica cuyo perfil buscamos:

> Yace aquella virtud desaliñada
> que fue, si menos rica, más temida,
> en vanidad y en ocio sepultada.
>
> Y aquella libertad esclarecida
> que donde supo hallar honrada muerte
> nunca quiso tener más larga vida ...

Ya volveremos sobre ello. Decíamos que Quevedo piensa en la Edad Media cuando recuerda el período heroico, y estos versos que siguen lo confirman; era el tiempo en que el mar interponía su masa entre el Viejo Mundo y el Nuevo:

Derramado y sonoro, el Oceano
era divorcio de las ricas minas
que volaron la paz del pecho humano.

Convendría aquí, sin que alargara en demasía, una alusión al concepto usual entre los moralistas de la posesión de las Indias como camino para la depravación, la excesiva riqueza, el vicio y la ociosidad. Hay textos de ello en fray Bartolomé de las Casas, en Quevedo, en Gracián. Pero en los seiscentistas esta lamentación tiene, además, un especial sentido. El oro indiano es imán de desdichas. Atrae sobre España a todos los mercachifles, que adquieren así, sin el esfuerzo heroico, cuanto se les antoja. Dice Quevedo: «Y ahora veo que los franceses sois los piojos que coméis España por todas partes y que venís a ella en figura de bocas abiertas, con dientes de peines y muelas de aguzar».[9] Y pregunta Gracián:

> ¿Qué Indias para Francia, como la misma España? Venís acá: lo que los españoles ejecutan con los indios, ¿no lo desquitáis vosotros con los españoles? Si ellos los engañan con espejillos, cascabeles y alfileres, sacándoles con cuentos los tesoros sin cuento, vosotros con lo mismo, con peines, con estuchitos y con trompas de París, ¿no les volvéis a chupar a los españoles toda la plata y todo el oro; y esto sin gastos de flotas, sin disparar una bala, sin derramar una gota de sangre, sin labrar minas, sin penetrar abismos, sin despoblar vuestros reinos, sin atravesar mares? [10]

Así, pues, para Quevedo, el oro indiano perjudica la virtud. Continúa la *Epístola censoria*:

No les trujo costumbres peregrinas
el áspero dinero, ni el Oriente
compró la honestidad con perlas finas.

9. *La hora de todos.*
10. *Criticón*, II.

Joya fue la virtud pura y ardiente;
gala el merecimiento y alabanza;
solo se cudiciaba lo decente.

La nueva —y vieja— pugna entre las armas y las letras renace otra vez:

No de la pluma dependió la lanza,
ni el cántabro con cajas y tinteros
hizo el campo heredad, sino matanza.

Los cántabros. De la Cantabria vienen a Castilla linajes y blasones. Ahí se origina, según Ortega y Gasset, la soberbia española. Cantabria militar, cuna del Imperio

Harto era Castilla pequeño rincón
cuando Amaya era cabeza
y Fitero el mojón.

Entonces ni el vivaz genovés tendía sus redes usureras, ni el varón se ejercitaba en el pasatiempo venatorio. Cualquier cosa bastaba a su ruda sobriedad; no se conocían las especias:

Carnero y vaca fue principio y cabo;
y con rojos pimientos y ajos duros,
tan bien como el señor comió el esclavo.

Quevedo vuelve los desolados ojos a su tiempo:

Vino el betún precioso que vomita
la ballena, o la espuma de las olas
que el vicio, no el valor, nos acredita.

Y quedaron las huestes españolas
bien perfumadas, pero mal regidas,
y alhajas las que fueron pieles solas.

La gran milicia española, que bajo la impronta del Gran Capitán moldea, a golpe de hierro, los contornos imperiales, es, al declinar el siglo XVI, un recuerdo nostálgico. Los técnicos avizoran el peligro. En 1568, Sancho de Londoño publica su *Discurso sobre la forma de*

reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado. En 1594, Marcos de Isaba describe atentamente el *Cuerpo enfermo de la milicia española.* En 1603, la cuestión toma estado oficial, según dice una ordenanza de Felipe III:

> Habiendo entendido que la buena disciplina militar que solía haber en la infantería española se ha ido relajando y corrompiendo en algunas cosas dignas de remedio, y deseando su conservación y aumento, mandé que se platicase en el mi consejo de la guerra sobre ello ...

Quevedo toca, en estos breves versos que he copiado, tema de tanta trascendencia; pero un poco al paso, dentro de la línea general de la obra, que es de una intención plural.

Sabido es —lo ha notado Borges— que la *Epístola censoria* desciende en ambición hasta el extremo de terminar, lo que empezó siendo amplia lección moral, en una denodada soflama antitaurina. Lo mejor de la sátira —lo que ahora nos interesa— es la rememoración de la edad heroica en el aspecto moral que precede a los tercetos que hemos resumido. La época heroica monopoliza todas las virtudes. Es valiente, pobre, ruda, libre, austera:

Nadie contaba cuánta edad vivía,
sino de qué manera; sola una hora
lograba con afán su valentía.

La robusta virtud era señora
y sola dominaba al pueblo rudo:
edad, si mal hablada, vencedora.

El temor de la mano daba escudo
al corazón, que, en ella confiado,
todas las armas desprecio desnudo.

Multiplicó en escuadras un soldado
honor precioso en ánimo valiente,
de sola honesta obligación armado.

Y debajo del sol, aquella gente,
si no a más descansado, a más honroso
sueño entregó los ojos, no la mente.

Estos soberbios tercetos dicen bien el ánimo viril de la edad heroica. Los que siguen completan la figura humana con la silueta de la mujer:

Hilaba la mujer para su esposo
la mortaja, primero que el vestido;
menos le vio galán que peligroso.

Acompañaba el lado del marido
más veces en la hueste que en la cama;
sano le aventuró; vengóle herido.

Todas matronas y ninguna dama;
que nombres del halago cortesano
no admitió lo severo de su fama.

Cultura y natura se contraponen con claridad en el espíritu del Seiscientos. En el Renacimiento, lo bucólico es el paradigma literario de lo natural. El canto de los pájaros de Garcilaso y de fray Luis es bello porque es «no aprendido». Góngora, en los primeros versos de su *Polifemo*, cuida, en cambio, de marcar la distinción:

Éstas que me dictó rimas sonoras
culta, sí, *aunque* bucólica, Talía ...

La edad heroica a que nostálgicamente se refieren los poetas barrocos es, como es lógico, espontánea, natural, en contraposición a la artificiosa vida contemporánea.

El recuerdo de la Edad Media

A la luz de esta valoración cobra un nuevo sentido la denodada defensa que del apóstol Santiago hace Quevedo, como patrón de las Españas (*Su espada por Santiago*), oponiendo este viril y tradicional patronato al «modernista» y femenino de santa Teresa de Jesús que quieren imponer los nuevos tiempos. Ya hemos visto anteriormente cómo aquel nombre «muchas veces repetido» es la jaculatoria de honor de la edad heroica.

Ésta es la época que «más atendía en dar que escribir que en

escribir». Don Quijote, el caballero, cuenta siempre con la presencia de un historiador que narre sus hechos gloriosos. (El pícaro, en cambio, no tiene más remedio que escribir de sí mismo si quiere que reparen en él.) Dice Spengler: «En todas las culturas, los signos son propiedad de la clase sacerdotal, en la cual debemos incluir al poeta y al sabio. La nobleza desprecia la escritura. Manda escribir a otros». Sólo en la época medieval tienen realidad plena estas palabras, puesto que en ella se diferencia cuidadosamente el *clerc* del soldado. En el Seiscientos aparecen también esta distinción, y más vivamente, el recuerdo de lo antiguo.

Esta nostalgia devuelve al lírico habitual la referencia a los godos. Las alusiones a la Reconquista se encuentran ya en las poesías de fray Luis de León. Pero son una breve y armónica visión de la pérdida de España, debida al pecado de Rodrigo, y de su recuperación, debida a la virtud de Santiago Matamoros. Cuando Quevedo termina la *Epístola censoria* que estamos comentando, no halla figura que pueda parangonarse a la del rey (si éste escucha su sermón) que la de Pelayo.

Mandadlo así; y aseguraros puedo
que habéis de restaurar más que Pelayo,
pues valdrá por ejércitos el miedo
y os verá el cielo administrar el rayo.

Es inútil buscar la figura de Pelayo en la literatura quinientista. Pero al iniciarse el desmoronamiento del Imperio su sombra se hace figura y cobra bulto. Quevedo mismo la utiliza en su *Advertencia a España de que así como se ha hecho señora de muchos, así será de tantos enemigos envidiada y perseguida, y necesita de continua prevención por esa causa.* El bien conocido soneto tiene más de visión que de profecía, y dice así:

Un godo, que una cueva en la montaña
guardó, pudo cobrar las dos Castillas;
del Betis y Genil las dos orillas,
los herederos de tan grande hazaña.

A Navarra te dio justicia y maña;
y un casamiento, en Aragón, las sillas
con que a Sicilia y Nápoles humillas,
y a quien Milán espléndida acompaña.

Muerte infeliz en Portugal arbola
tus castillos. Colón pasó los godos
al ignorado cerco de esta bola.

Y es más fácil, ¡oh España!, en muchos modos,
que lo que a todos les quitaste sola,
te puedan a ti sola quitar todos.

Voy a anotar, como curiosidad bibliográfica, las obras literarias en las que se cultiva el tema de Pelayo, para que se vea cuál es su punto de partida y cuál su descendencia. De 1602 y 1607 son los primeros romances —ambos artísticos— que centran en don Pelayo su interés. En 1605 se publica el *Pelayo* del humanista Alonso López Pinciano, y en 1607, *La restauración de España*, con idéntico protagonista, obra de Cristóbal de Mesa. A partir de esta fecha, pueden notarse como afectas al mismo tema obras de Ferreira de la Cerda, Montellano, Alonso de Solís, Lasala, Moratín, Jovellanos, *Quintana*, Montengón, Espronceda, Ruiz de la Vega, Príncipe... Podrían añadirse, apurando notas eruditas, todavía algunos nombres. Pero sin desconocer la importancia que, como síntoma, tiene la afloración de tema tan olvidado a la literatura seiscentista, es lo cierto que es sobre todo en Quevedo donde encontramos el verdadero sentido nostálgico de una edad heroica que registra este ensayo.

Acudimos tanto a Quevedo, además, no sólo porque su obra gigantesca es el más completo repertorio de las ideas y de las formas del seiscentismo español, sino por su genial capacidad de condensarlas en síntesis fulminantes. Pensemos, por ejemplo, en la vieja simbología de la nave. Desde Horacio, los poetas le reputan un ejemplo vital: es, alternativamente, boyante y acosada; representa la ambición de vivir y el riesgo de morir. En sus arboladuras leen los poetas esta doble cartela. En la *Canción real*, de Mira de Amescua, el bello espectáculo naufraga: es la pérdida de la belleza. En las odas de fray Luis de León, la nave fatiga el mar, pero no resiste la sirte que la traga: es la pérdida de la ambición. Pero en Quevedo todo ello se resume en este formidable cierre del duodécimo de sus sonetos morales.

Se describen en él, en brioso contraste, la soberbia espectacular del navío y los riesgos que le ciñen. ¿Sabéis, en suma, lo que son las velas? Son

¡mortajas a volar introducidas!

(Gracián dirá «una nave no es otro que un ataúd anticipado».) [11] Es la pérdida de la vida. Así, las páginas de este libro son, en gran parte, glosas marginales a la obra quevedesca. Carecemos —avergüenza decirlo— de un buen análisis ideológico del autor del *Buscón*, de tal manera que a estas breves anotaciones no puede añadirse una indicación sobre su predominio en la obra total. Pero sí podemos señalar su formidable vigor, que se impone de manera contundente en el pensamiento de sus contemporáneos.

Así, por ejemplo, en la obra del conde de Rebolledo he señalado hace poco la huella quevedesca que precisamente atañe al tema que nos ocupa. Se copian estos tercetos:

Toda la ostentación de este tesoro
sirve, en usos y modos indecentes,
mucho a la vanidad, poco al decoro;

cotas se visten ya resplandecientes,
imitación de militares petos,
empleadas en lides diferentes ...

Y en otro lugar:

En cuanto los pastores leoneses,
gallegos, asturianos,
navarros, vizcaínos, castellanos,
las hondas y cayados
ejerciten cual sus antepasados,
los pastos y rebaños
seguros estarán de ajenos daños.

Todavía podríamos espigar en otros autores esta nostalgia de una edad heroica cuyo sentido hemos intentado subrayar en este ensayo. En la *Epístola moral a Fabio*, por ejemplo, esta nostalgia está como diluida a lo largo de toda la lamentación que despiertan las cosas que pasan ante los ojos del poeta.

Más concretas son las alusiones que figuran en la epístola en tercetos que Bartolomé Leonardo de Argensola dedicó al conde del Val-

11. *Criticón*, II.

derréis. Su temática ha de ser familiar para quien venga siguiendo el hilo de estas notas. Son unos consejos pedagógicos con los que el poeta alecciona al prócer sobre la educación de su hijo. He aquí algunos:

Haz que en sus aposentos no consienta
un paje disoluto; ni allí suene
canción de las que el vulgo vil frecuenta;

Canción que de Indias con el oro viene,
como él, a afeminarnos y perdernos
y con lasciva cláusula entretiene.

El curioso inventor de usos modernos,
copete y goma, que lo carguen de heno
como el buey coceador sobre lós cuernos.

El cuadro que no fuere casto y bueno
en ningún caso por sus puertas entre,
porque parece almíbar y es veneno ...

En otros versos dentro de la misma composición encontramos la obligada comparación con la vida romana heroica:

Pero si agora en este tiempo vienen,
¿qué piensas que hallarán, sino ocasiones
adonde pierda el candor que tienen?

¿Qué Fabios toparan o qué Cipiones?

Por el contrario, hallarán el parangón de las peores inmoralidades de la Roma de la decadencia: las de Tiberio, Calígula y Nerón. Todavía otra vez, al principio del último tercio de la *Epístola*, se insiste en el paralelo pasándola siempre en la actual depresión española:

El gran Cipión solía en la campaña
peleando oponerse al sol y al hielo,
como lo saben África y España;

y se preciaba de saber del cielo
causas y efectos, y la agreste ciencia
que fructífero vuelve el rudo suelo.

Los triunfos que adquirió en su adolescencia
vio Roma, y en el cómico procenio
por él edificado, su elocuencia;

con quien sus convidados Lelio y Enio,
al tiempo que en la olla hervían las coles,
conferían en pláticas de ingenio.

Y entre nuestros preciados españoles,
no robustos ni dados al trabajo,
ni curtidos por hielo ni por soles,

el que con traza escribe es hombre bajo,
y estiman, por ilustre a quien figura
por letras unos pies de escarabajo ...

La pintura es tan interesante como eficaz para el estudio del estado de espíritu que hemos analizado. Todavía de la epístola IV del mismo autor podríamos extraer este expresivo deseo que bien pudiera interpretarse como un recuerdo nostálgico del momento más rudo o montaraz de la Reconquista:

¡Oh, si naciera yo en el siglo rudo
que en bellotas libró el común sustento
hasta que en trigo convertirlas pudo!

Una noción se hace finalmente clara, puesto que todo tiempo —y todo ser— sueñan con aquello de que se sienten más vacíos. La nostalgia de una edad heroica adquiere un sentido evidente de conciencia de caída. Y éste es un signo más para establecer, de modo definitivo, la radical disyunción entre el cuadro espiritual del Quinientos y el del Seiscientos. Entre el Renacimiento y el Barroco.

2. UN POSIBLE FACTOR RACIAL EN EL BARROCO

> Antes acuérdate de Jehová tu Dios, porque Él te da el poder para hacer las riquezas, a fin de confirmar su pacto que juró a tus padres, como en este día.
>
> *Deuteronomio,* VIII, 18.

> Vanidad de vanidades, dijo el Predicador; vanidad de vanidades, todo vanidad.
>
> ¿Qué provecho tiene el hombre de todo su trabajo con que se afana debajo del sol?
>
> *Eclesiastés,* I, 2-3.

La actitud judaica

El autor reclama, al comenzar el segundo de sus ensayos sobre el espíritu del Barroco, aquel mínimo de libertad divagatoria a que por el cultivo del género tiene derecho. La ubicación de su tema es un poco difícil si una especial flexibilidad, que no solicitó hasta ahora, no le acompañase en el ánimo del lector. Se trata de que una breve excursión histórica que debe hacerse de modo previo no halle obstáculos anecdóticos, sino que, en todo caso, la oposición se erija en resistencia fundamental cuando la mereciera.

No tengo noticia de que la aptitud espiritual del pueblo judío para la creación artística haya sido objeto de juicio general. Se conoce de él su vasta y doliente peregrinación histórica. Se sabe que es el único pueblo que, dotado de una excepcional sensibilidad, no ha

alcanzado en ningún momento de la historia una posición cenital. No ha conocido el imperio, ni a la cauta manera de Inglaterra y de Roma, ni al vigoroso estilo de Arabia y de España. Su estado político es, *ab ovo*, una constante de fracasos.

> Ni en los tiempos de Josué, ni bajo David o Salomón, ni cuando reinaron los Macabeos, lograron los judíos ejercer sobre los pueblos circundantes, sobre tantas pequeñas naciones afines, aunque tan débiles, una superioridad un tanto duradera. Gozaron unos días, solo unos pocos días, de poderío, y la igualdad, por lo demás, fue completa a sus rivales.

Esta frase de Gobineau es valedera para lo material. En el campo del espíritu, el pueblo judaico, en posesión de una religión distinta de un gran libro, de una formidable conciencia mesiánica, se levanta como un islote soberbio sobre la pululación histórica del pequeño Oriente. Y, de modo matemático, a mayor sensibilidad histórica, mayor tragedia espiritual. Lo judaico está cargado de lamentaciones en las que el quejumbroso *se agacha ante la fatalidad adversa* considerándola como un providencial e indesviable azote. Los profetas, decía con mucho garbo Ángel Ganivet, «se pasan siempre al enemigo». Conformes, si no generalizamos demasiado. Precisamente es también característico de lo judaico el arte singular de superar las adversidades, de atravesar infiltrándose —indemne el espíritu— las mayores torturas. Por cada Jeremías no falta un Ezequiel que fortalezca el afligido pecho y ayude a atravesar el cautiverio más duro.

Su estado moral se acera con la persecución, que es también eterna, ya que la irrupción en el gueto medieval o la llama inquisidora no son sino breves eslabones anecdóticos en la larga cadena que va desde el faraón a Hitler. Ello da al perfil judaico este gesto negativo y rencoroso para la sociedad que le rodea, y que ha quedado fijado en la literatura desde Ahasverus, el judío errante, al Daniel Morton de Galdós.

En efecto, *lo característico del alma judía es el deseo consciente o inconsciente, pero que se lleva disuelto en la sangre perseguida, de liquidar o de atacar las formas clásicas, es decir, resueltas en equilibrio estable, de la sociedad en que vive.* Lo que el cristianismo tiene de judaico se me ha aparecido con claridad abrumadora visitando las catacumbas de Siracusa y de Roma. La polis griega y la Ciudad Imperial aparecen literalmente *minadas* por el nuevo espíritu. Una obra

lenta y tenaz de socavación da al traste con los fundamentos, mientras una voluntad de vuelo derriba los arquitrabes y acaba poniendo sobre sus columnas los arcos ojivales que apuntan hacia lo más alto. Voluntad de destrucción, voluntad de superación. No es anecdótico hacer notar que Karl Marx es un judío muy característico, y que en la URSS los judíos tienen un papel de minoría preponderante. Como nota Berdiaeff,

> el mismo afán de una bienaventuranza terrenal, propia del pueblo hebreo, lo hallamos en el socialismo de Marx... Pero la idea mesiánica de antaño, en que el pueblo hebreo era el pueblo elegido de Dios, se conserva siempre, con la diferencia de que ahora su peso cae sobre una clase determinada: sobre el proletariado.

Marx ataca los fundamentos de la forma política estabilizada desde el Renacimiento: la nación. De la misma manera, la tradición clásico-aristotélica, que durante la Edad Media se alía a la Escolástica para construir un edificio firme de razón y de método, se agrieta a los golpes del neoplatonismo, que busca la infinitud —lo absoluto— a través de una cadena judaica: Filón, Ibn Gabirol, León Hebreo, Espinosa.

Su repercusión en el arte

Reducido este esquema al aire de la literatura, podríamos paradigmatizarlo así: *caracterizan de modo eminente las producciones de la literatura hebrea dos fuerzas contrapuestas que tienen su origen coincidente en la condición social del escritor: son el impulso de infinitud y el afán de sabotaje.* El primero opera por sublimación del segundo en los espíritus más amplios. El afán de sabotaje, en cambio, es una forma primaria de reacción ante la vida cotidiana. Ahora bien: infinitud y sabotaje caracterizan extraordinariamente el ambiente intelectual del espíritu barroco. La filosofía de Espinosa es una forma de sabotaje —precisamente por evasión— del racionalismo cartesiano. Y Espinosa es el filósofo del espíritu barroco. Su orientación intelectual puede proceder de su sangre portuguesa —es decir, doblemente española por meridional y por occidental— y su conocimiento de la poesía gongorina. El ambiente que le rodea —en el arte y en la religión— es también específicamente barroco. Karl Gebhardt ha no-

tado cómo en la filosofía espinosiana se encuentran las tres características que conceptúa fundamentales del Barroco: lo informe, la sustancialidad y la potencialidad. Ahora bien: el primer concepto —lo informe—, en el que Gebhardt coincide con el concepto wölfliniano del Barroco, tiene en Espinosa un especial matiz que coincide, más que con la idea de lo informe, cara a Gebhardt, con la idea de sabotaje que he intentado exponer. Uno de los textos espinosianos —magníficamente elegidos por el ensayista— dice así: «Ser finito significa, en verdad, una negación parcial, y ser infinito, en cambio, la afirmación absoluta de la existencia de una naturaleza». Estas palabras no son sino la proyección, en la ética, del concepto fundamental de la filosofía de Espinosa, según el cual la sustancia infinita es el supremo concepto y, por tanto, las cosas finitas, las figuras, no son sino negaciones. «Como que, por tanto, figura no es sino determinación, y determinación es negación, no podrá ser, como queda dicho, más que negación.» He aquí, pues, en ayuda nuestra, unidos los dos conceptos: afirmación de lo indeterminado, negación de lo determinado; exaltación de lo infinito y sabotaje de lo real.

Ahora bien: *lo esencialmente judaico es la convivencia, con alternado ímpetu, de ambos elementos.* Dice Renan: «El verdadero israelita es un hombre continuamente atormentado por el descontento y que vive en un perpetuo deseo de porvenir».

Esta dúplice actitud anímica resulta de una doble postura vital. Lo judaico se caracteriza justamente por la singular coincidencia del más arrebatado sueño metafísico y del más realista sentido comercial. Pueblo de teólogos y de usureros, el mundo es para ellos, alternativamente, trampolín para el vuelo y volumen de botín. Lo intermedio no existe. Y el mundo representativo, *social*, externo, se ignora. Así, con el *Deuteronomio* para la esperanza y con el *Eclesiastés* para la desesperación, el judío se remonta unas veces al afán de lo absoluto abstracto y se revuelve después contra la vanidad de las cosas concretas que son eso, vanidades, cuando fallan como presa.

Élie Faure ha hendido bien la intimidad del arte de Rembrandt en un ensayo sobre su religión. Hay, ciertamente, en el gran pintor barroco mucho aire de gueto y, sobre todo, esa valoración indistinta de la luz y la sombra, de lo amable y lo adusto, que es, a la vez, específica de la obra rembrandtiana y del ambiente entenebrecido por la miseria o el menosprecio. Faure señala a la vez, con elegante ligereza, ciertos detalles de las pinturas en que Rembrandt revela escenas

evangélicas. Estos detalles son esguinces irónicos, muecas de incredulidad, rincones grotescos. Y bien: ¿no es todo esto un acto de sabotaje? Véase que acudimos a los rasgos espirituales porque, desde el punto de vista formal, no hay que dudar ya, después de Wölfflin, en la consideración de Rembrandt como paradigma del barroquismo. Veamos nuevas tonalidades de su espíritu. La realidad no tiene para Rembrandt consistencia alguna: es una forma pasajera, sumida habitualmente en el oscuro silencio de lo ignoto, y aireada y puesta a la luz en un momento dado. Un descuido, un olvido, y las formas se hunden hacia adentro, hacia su no ser.

La huella española

Se trata ahora de delinear todos estos elementos característicos dentro de la cultura española del Seiscientos. Ver qué huella deja lo judaico en nuestro espíritu barroco.

A partir del edicto de expulsión (1492), el judío no tiene existencia jurídica; no hay, por tanto, guetos que le aíslen. Sino que se entrelaza a la sociedad que le expulsó, infiltrando en ella unas veces su religión tradicional, sólo exteriormente abjurada; cuando no, su manera espiritual, persistente a pesar de su cambio de credo. Como nota Kahn,

> aquellas familias sefarditas, que en los siglos XV y XVI se volvieron católicas, y que llevan en parte nombres que ostentan todavía sus parientes en la diáspora sefardita, emiten, por muy católicas que sean, aún *comportamiento judaico*.

Cree Kahn en el orgullo como una característica del judaísmo sefardí. Todavía hoy, «el mendigo sefardita en la judería de Esmirna no pide, sino que exige». Añadiré un recuerdo de viajero. Una tarde caliente, andábamos por las calles de Jerusalén que descienden hacia el Muro de las Lamentaciones. El codo de un callejón estrecho nos hizo pasar junto a un fétido mechinal donde se oía plañir. Una vieja sefardí —que hablaba nuestro viejo romance— asomó la faz: «Éste es el lugar de los probes, siñor». Así, simplemente. Reclamando la atención, pero sin pedir moneda. Ésta es la orgullosa miseria cuyo paradigma literario es el hambriento escudero del *Lazarillo*. Quevedo —otra vez y siempre— ha calado también en este trazo esencial. En

su *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo* atribuye a los judíos el monopolio de la soberbia: «Desta enfermedad adolecieron mortalmente los judíos». Algunos de los términos que siguen nos servirán maravillosamente para caracterizar el espíritu judaico:

> Que los judíos fuesen entregados a la soberbia, y que della proceda la dureza de su corazón, san Jerónimo lo dice del sagrado Evangelio, tratando de la soberbia, epístola XLV: *El pueblo judío, porque pedía las primeras cátedras y las primeras salutaciones en las plazas, fue borrado.*

Lo que Quevedo quiere ver, a través de tan claros cristales, lo ha descubierto la crítica sociológica de hoy. El judío es orgulloso —soberbio— porque cree bastarse a sí mismo; porque su espíritu, y el de su gente, se centran en una ley a la vez incitante y limitadora, que empuja y encuadra —personal y socialmente— el ánimo judío. Es ese *orgueil plein de dépit* con que un novelista judaico de hoy, Josué Jéhoudá, caracteriza el personaje central de unas de sus narraciones.

Ahora bien: *¿no es todo barroquismo un orgulloso bastarse a sí mismo?* La espiral salomónica, el arabesco, ¿son algo más que un escudriñamiento de las posibilidades que cada forma encierra dentro de sí misma? El jugueteo verbal, las cópulas sonoras de vocablos, el hipérbaton, son, asimismo, un ejercicio de agotamiento de posibilidades; un juego problemático en que se obtiene todo dentro de una limitación que, orgullosamente, no necesita franquear sus fronteras. Dice Camón Aznar:

> Parece que el orgullo español, al no poder derramarse por Europa, se concentra, se encrespa, se insolidariza con el resto del mundo y, como el ímpetu vital es el mismo, crea esas aparatosas máquinas que pudieran servir de pedestal a su voluntad de poder.

En otras palabras, y acudiendo a un mote filosófico: *el arte barroco, desde un punto de vista formal, es inmanente.* Nace, vive y muere dentro de sí mismo, ensimismado. Y nótese que ello no invalida sus posibilidades interpretativas; así es cierto de toda certeza el sentido de imprecisión y de infinitud que apunta Wölfflin. Pero fíjese el lector en que esta interpretación no surge de la forma misma —como la aspiración de infinito que irradia el gótico—, sino de una suerte de análisis psicotécnico que le aplican los ojos de hoy.

Pero aquí se trata de proyectar qué debe al fermento judaico el espíritu español del siglo XVII. Equivocaría largamente sus cálculos quien creyera que eso —lo judaico— es, a un siglo largo de la expulsión, un recuerdo anacrónico o un peligro vago para los españoles del Seiscientos. Los súbditos de la Católica Monarquía intuyen que una «internacional judía» ronda peligrosamente el edificio político que los sustenta. Gacetas de la época, como los *Avisos* de Barrionuevo, traen frecuentes alarmas por la presencia de manejos de judíos y judaizantes. Se conocen sus tentáculos y sus infiltraciones, y se recela de los rastros que quedaron indelebles sobre el solar. Por ello se afanan en discriminar la limpieza de sangre de los que han de ejercer magistratura. Y la Inquisición colecciona una cantidad insospechada de procesos contra judaizantes. Quevedo —hay que volver siempre a Quevedo—, en su obra *La hora de todos* —también hay que acudir mucho a este libro-clave del barroco español—, Quevedo, pues, en un capítulo de esta obra que se titula «La isla de los monopolios», describe figurativamente una asamblea internacional del judaísmo que tiene lugar en Salónica, que ya entonces era considerada como una encrucijada máxima de la diáspora sefardí. Asisten a esa reunión representaciones de Venecia, Ragusa, Constantinopla, Roma, Liorna, Rouen, Orán, Praga, Viena, Amsterdam y —dato importante— «los hebreos disimulados que negocian de rebozo, con traje y lengua de cristianos».

Las palabras que Quevedo pone en labios de estas delegaciones acreditan su vigilante recelo. Toda la obra quevedesca es, en efecto, una guardia montada sobre las grietas del imperio; una escrutadora previsión de la catástrofe que se avecina. Los personajes que asisten a la fingida asamblea de Salónica tienen, como ha demostrado sagacísimamente Aureliano Fernández-Guerra, carne y sangre de realidad, y a través del nombre hebraico de uno de los conjurados puede leerse nada menos que el del conde-duque de Olivares, de quien se suponían, acaso por secreta afinidad de sangre, misteriosas relaciones con los sefardíes expulsos.

No hay, pues, exageración al valorar el hecho judaico dentro del espíritu español del Seiscientos. Alertados por esta conclusión, intentamos solamente establecer con la necesaria cautela su presencia en la caracterización del Barroco.

Efectivamente, las ya notadas actividades espirituales de lo judaico —anhelo de infinitud y afán de sabotaje— se dan en el texto

quevedesco tan vigorosamente expresadas que parecen la clave de nuestro ensayo. Quevedo hace decir a uno de los rabinos: «Confieso que el captiverio y las plagas y la obstinación en nosotros son hereditarios; la duda y la sospecha, patrimonio de nuestros entendimientos». Aun los mejores reyes de Israel sufrieron la desconfianza y el rencor de su pueblo, y dice: «Comúnmente, nos tienen por los porfiados de la esperanza sin fin, siendo en la censura de la verdad la gente más desesperada de la vida ...; ni esperamos ni hay qué esperar de nosotros».

(«Filosofía de la desesperación» es para Unamuno la filosofía de Espinosa.) He aquí el rencor, el sabotaje, frente a lo vital, visto a través de la fulminante mirada de Quevedo. ¿Qué queda, pues, para justificar el esfuerzo del hombre? Queda el dinero, como instrumento satánico. Leemos más abajo:

> Ha considerado esta sinagoga que el oro y la plata son los verdaderos hijos de la tierra que hacen la guerra al cielo, no con cien manos solas, sino con tantas como los cavan, los funden, los acuñan, los juntan, los cuentan, los reciben y los hurtan.

Así, la crítica contra el poder del dinero, tan corriente en la literatura satírica del Seiscientos, tiene una clave filosófico-social de suma importancia. Algo de ello hemos visto al tratar la nostalgia de una edad heroica: el dinero se contrapone allí al honor; es el grosero pago con que se compra, en la hora decadente, el esfuerzo heroico. Aquí, en cambio, el dinero se critica porque desplaza a la espiritualidad. El mismo Quevedo satiriza esto en el *Diálogo de galán y dama*:

> —Si queréis, alma, Leonor,
> daros el alma confío.
> —¡Jesús, qué gran desvarío!
> Dinero será mejor.

Los moralistas de la época barroca lanzan sus encendidas soflamas contra el afán de lucro. En los poetas —Quevedo y Góngora, sobre todo— es un tema que, por su frecuencia, sería pueril ejemplificar. Léanse los curiosos ejemplos que exhuma Azorín al delinear *El alma castellana.*

El caso Góngora

No se ha reparado bastante en el gran porcentaje de los epítetos que aceran la polémica antigongorina que tienen un contenido judaico. Quevedo, sobre todo, hace hincapié en este sentido. Son conocidos estos tremendos ataques:

En lo sucio que has cantado
y en lo largo de narices,
demás de que tú lo dices,
que no eres limpio has mostrado...;
muy dificultoso eres,
no te entendiera un letrado,
pues aborreciendo puercos,
lo puerco celebras tanto;

«poco christiano», se llama en otro lugar. El más expresivo compendio de vejaciones es el conocido soneto en que dice:

Yo te untaré mis versos con tocino
porque no me los muerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas qual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdote indino,
que aprendiste sin christus la cartilla,
hecho carnero en Córdoba y Sevilla
y bufón en la corte a lo divino.

¿Por qué censuras tú la lengua griega,
siendo solo rabí de la judía,
cosa que tu nariz aun no lo niega?

No escribas versos más, por vida mía,
que aun aquesto de escribas se te pega,
pues tienes de sayón la rebeldía.

Ciertamente, el perfil aquilino del poeta da que pensar. ¿No será Góngora —deducida la grotesca caricaturización— ese «hombre a una nariz pegado», esa nariz «sayón y escriba» que «en la cara de Anás

fuera delito»? El retrato del cordobés hecho por Velázquez es muy expresivo. Pero más valor tiene la investigación realizada por Artigas respecto al linaje gongorino, en la que no se excluyen de manera alguna las más vehementes sospechas, que dan pie de realidad a la mordacidad de los satíricos.

Pero todos estos datos resultarían baldíos si no halláramos en el espíritu y en la obra de Góngora las características que corresponden a esta genealogía. Toda ruptura de moldes —y en Góngora aun la misma hinchazón verbal nos da siempre una inminencia de rompimiento— es doblemente sospechosa de evasión o de sabotaje. Digamos que en Góngora hay más de esto, todavía, que de aquello. Lo que el poeta cordobés sabotea es el equilibrio clásico entre la intención y el decir, que Lope —tan arrolladora pero tan equilibradamente vital— defendía con tanto brío varonil como femenina sensibilidad seducida al cabo. Góngora acentúa adrede la desproporción entre la forma y el fondo, acentuando la victoriosa presencia de la primera, porque en realidad es un nihilista a quien no interesa el mundo de las ideas ni el de los sentimientos. La vida no tiene para él sino una serie continua de chascos, es decir, de desproporciones entre la realidad y el deseo. Leyendo la desolada composición «¡Qué de invidiosos montes levantados!», nos damos cuenta de cómo el mundo sentimental de Góngora no es sino un espantoso vacío hecho de las más radicales ausencias. El poeta se sitúa en él en una posición de tipo romántico cuyos dos momentos característicos son: sueño ilusionado de poseer y decepción inmediata ante la realidad. Copio las estrofas primera y última de la composición, que contienen un momento de arrebato amoroso —excepción señera en la obra gongorina— y la desilusión del no favorecido que ve el goce del amor como una cosa imposible:

¡Qué de invidiosos montes levantados
de nieves impedidos
me contienden tus dulces ojos bellos!
¡Qué de ríos de yelo tan atados,
del agua tan crecidos,
me defienden de ya volver a vellos!
¡Y qué burlando dellos,
el noble pensamiento
por verte viste plumas, pisa el viento!
.....

Dormid, copia gentil de amantes nobles
en los dichosos nudos
que a los lazos de amor os dio Himeneo;
mientras yo, desterrado de estos robles
y peñascos desnudos,
la piedad con mis lágrimas granjeo.
Coronad el deseo
de gloria, en recordando
sea el lecho de batalla campo blando.

Dice Vossler:

> Había en Góngora tela para formar un Arquíloco o Juvenal español ... Don Luis era un entusiasta extravagante y virtuoso de toda suerte de reveses, catástrofes, descalabros y fracasos. Tenía el gusto de conflictos y contrariedades, de las porfías y afrentas literarias, del desagrado y de todo lo repugnante. Era un espíritu lleno de contradicciones, jocosamente sarcástico:
>
> cuando pitos, flautas;
> cuando flautas, pitos.

Y en otro lugar explica los temas queridos del poeta:

> ... goces interrumpidos, dicha perturbada, impedido deleite, desengañada esperanza, amor burlado; o bien dádivas de amor no deseadas, enfadosas, molestas, repulsivas; placer torturante, amoroso veneno en bella boca, embarazoso beneficio ...

Recorriendo su obra, aun su obra primeriza, esta sensación es constante. He aquí los primeros romances: el poeta se lamenta de la cárcel de amor que le hizo llamar

miel dulce al amargo acíbar,
principio al fin, bien al mal.

El estribillo reclama insistente:

Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz.

El poeta tiene ahora diecinueve años. ¡Sólo diecinueve años! Y ya

está aquí su desabrido gesto. Ninguna fortuna conduce el amor, sino lágrimas.

> Dejadme llorar,
> orillas del mar;
> dejadme triste a solas
> dar viento al viento y olas a las olas,

así claman los presos en el dulce y engañoso lazo. Y en seguida, con una dureza obsesionante, el guiño picaresco, agrio, cínico, que opta por ver el amor por su lado turbio. Aun el tema del *carpe diem* («¡Que se nos va la Pascua, mozas!») adquiere en él un giro desgarrado y sarcástico. El amor es para el poeta un desvarío inútil de cuyo fracaso se alegra. No merece, pues, el soplo de su poesía; éste habrá de circular con sonora música por las cosas, por los colores, por los gestos que, vacíos de intimidad, ofrecen un perfil apto al contorno poético. Ésta es la clave de la sensualidad barroca que se estudia unas páginas adelante. Aquí nos interesa sólo señalar el cínico expediente con que se sabotea la idealidad amorosa. Las lides eróticas no son mucho más que esas «bellaquerías / detrás de la puerta» de las que se vanagloria el hermano de Marica después de jugar cañas en su caballito de guadamecí. La experiencia del poeta, forzosamente breve, le hace renunciar a la locura del amor.

> Y vame tanto mejor
> cuanto va de cuerdo a loco,

dice en otro avisado estribillo. Puesto que tan firmes tiene los pies el poeta, bien puede persistir en su irónico gesto o desarrollar hileras de brillantes cabalgatas moriscas o —al cabo— recrear mitológicos idilios sobre cuidados escenarios verbales. Sí; en estas minucias puede aplicarse, puesto que a nada grande le empuja su impulso. En cambio, ¡qué morboso placer en la ridiculización de los grandes gestos amorosos! (Léase, sobre todo, la versión grotesca del idilio de Hero y Leandro, que había estremecido a los poetas del Renacimiento.) Asistimos, pues, a una singular conspiración, no por brillante menos eficaz, para negar la existencia de un amor concebido como una proyección ideal del ánimo. La más conmovedora catástrofe espiritual de don Quijote proviene de la distancia que media entre Aldonza Lorenzo y Dulcinea del Toboso. Cuando en el capítulo XXXI de la

parte primera, Sancho regresa de llevar la misiva que el caballero ha dirigido a la dama de sus pensamientos, se produce acaso el diálogo más patético de toda la obra. Patético por la dramática tenacidad con que la realidad y el deseo esgrimen su derecho a vivir. En el capítulo VIII de la parte segunda del *Guzmán de Alfarache*, cuenta Mateo Alemán cómo el pícaro trató amores con unas damas. Nada más desolador que la repetida malaventura del siempre misógino una vez estremecido por la llama divina. He aquí cómo la circunstancia hiela el deseo: risas, chascos, desdenes, fracasos, ridículo. Paralelamente, Góngora nos ofrece también la doble imposibilidad del amor: doble porque, cuando es, no constituye más que la tortura del enamorado, y cuando no, es una pasajera ilusión que cruza fulminantemente por la vida del poeta y nos deja el recuerdo de una cosa soñada que se desvanece [1] o convertida,[2] transcurrido el feliz instante, en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Tras el beso está el veneno destilado, y tras la cortesía el gesto artero. Tal es el desolado sentir de don Luis, cuyos estribillos suenan la melodía de su desengaño:

Dineros son calidad,
¡verdad!
Más ama quien más suspira,
¡mentira!

El caso Gracián

Traer la figura de Baltasar Gracián a este análisis del influjo judaico sobre el espíritu del Barroco no ha de parecer excesivo si se tiene en cuenta que el apellido del autor de *El héroe* es, típicamente, un apellido de converso. Basta abrir la *Jewis cyclopedia* por el nombre de Gracián. De allí resulta que es la latinización del onomástico judío Gracia, que se transformaba así al abandonar los hebreos que lo llevaban su religión tradicional. A mayor abundamiento, se señala su presencia en la comarca bajoaragonesa donde vio la luz el célebre jesuita, cuyo apellido llevaron, antes que él, buen número de doctos

1. J. e I. Millé y Giménez, eds., Góngora, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1972[6], soneto 224, p. 445.
2. *Ibid.*, soneto 228, p. 447.

rabinos. Incluso la deformación del apellido «Galacian», que figura en su partida de bautismo, puede parecernos sospechosa...

Pero, como en el caso de Góngora, la genealogía importa menos que su actitud espiritual. Es ahí donde hay que buscar el rastro de su ascendencia.

Gracián muestra ante la vida un guiño inicial de recelo y un gesto póstero de rencor. «Hay que cautelarse», «hay que prevenir», advierte constantemente toda la obra gracianesca. Tan cautelosa conducta sólo tiene un hito terminal: el yo. La doctrina de Gracián es la teoría del egoísmo más desenfrenado. Cojamos el *Oráculo manual*, pío breviario de su egocentrismo:

> No hay mayor señorío que el de sí mismo. Nunca se ha de abrir la puerta al menor mal. La mejor treta del juego es saberse descartar. Saber excusar pesares es doctrina provechosa. Nunca acompañarse con quien le pueda deslucir. Saber tomar las cosas nunca al repelo, aunque vengan. Tener un punto de negociante. Saber obligar. Vivir a la ocasión.

He aquí el Decálogo del Perfecto Egoísta. Pero más interesante —por más típica— que la finalidad de este itinerario es la *manera* como esta finalidad se consigue. Todo el arte de Gracián consiste en eludir la franqueza. Así, el *Oráculo manual* es el vademécum de la doblez.

Continuemos espigando:

> El jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto. No se han de negar de rondón las cosas; vaya a tragos el desengaño. Excuse el varón atento sondarle el fondo, ya al saber, ya al valer, si quiere que le veneren todos. No se ha de echar todo el resto al primer lance. El más plático saber consiste en disimular. Hurte el cuerpo a los ocasos para no reventar de desaires. Nunca competir. Consiste el crédito en el recato, más que en el hecho; que si no es uno casto, sea cauto. Hay torbellinos en el humano trato, tempestades de voluntad; entonces es cordura retirarse al seguro puerto del dar vado. No descubrir el dedo malo, que todo topará allí. Todo lo favorable obrarlo por sí; todo lo odioso, por terceros. Es treta para alcanzar las cosas despreciarlas. Nunca se ha de fiar; pero si alguna vez, sea con tal arte que pueda ceder la prudencia a la cautela. No ser todo columbino; altérnese la calidez de la serpiente con la candidez de la paloma.

«Hay que cautelarse»: los sentidos son engañosos; no debemos fiar de apariencias. «Persuádase la otra linda que no es tan ángel como la mienten, ni es ámbar lo que alienta; sino que es un albañil afeitado.» [3] También Argensola tiene razón:

> Porque este cielo azul que todos vemos,
> ni es cielo ni es azul ...

¿Qué queda, entonces? Queda el último reducto insobornable: el intelecto, saciado de sabiduría, ambicioso de saber, superior a los sentidos. Pero la sensación es la noción de compañía, y la inteligencia es la conciencia de soledad. Eugenio d'Ors ha dicho: «Nadie como Gracián y sus personajes nos dan la impresión de estar atrozmente solos en el mundo».

Los paisajes de *El criticón* son, como los de una luna, deshumanizados, helados de inexpresión. El alma gracianesca lo conoce todo menos la efusión; sabe todas las cosas, pero ignora el arte de derramarse sobre los demás hombres. Por eso Gracián es, a pesar de sus primores, inhospitalario para el lector. Está hecho de aristas esquinadas —aun su personal estilo refleja esto— y se limita en sus orgullosas fronteras.

Anhelo de infinitud, afán de sabotaje. Gracián sabe de las dos cosas y aun de su catastrófica interpolación, porque dibuja mundos imposibles —esquemas de razón pura— y tropieza con la vida natural, a la que odia por su fresca espontaneidad. Por eso dice: «No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin ayuda del artificio ...»,[4] y reclama «buen arte contra la imperfecta naturaleza». O sea que, por un lado, anhela una perfección dentro del más irrespirable racionalismo, y por otro, se revuelve contra las cosas en su normal existencia, porque carecen de aliño, porque son como son. Anhelo de infinitud, afán de sabotaje. Cierto que, para salvarse, Gracián —como Góngora y como Rembrandt— se vale también de la valoración circunstancial de las cosas: «Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen».[5] El mundo es aparencial y fugitivo; en otro lugar dice: «Los objetos vistos una vez gustan más que los vistos constantemente».

3. *Criticón*, I, p. 155.
4. *Oráculo manual*, cap. XVIII.
5. *Ibidem*.

Así, Gracián elude los categorismos porque los cree prácticamente imposibles. Nada se cuaja ante la cruda luz de su razón. Pues qué, ¿la vida es caprichosa, espontánea, desenvuelta, alternativa? Así nos la dan los sentidos, esos traidorzuelos. Habrá que olvidarlos implacablemente:

> Gusten unos de jardines; hagan otros banquetes; sigan éstos la caza; cébense aquéllos en el juego; rocen galas; traten de amores; atesoren riquezas con todo género de gustos y de pasatiempos, que para mí no hay gusto como el leer ni centro como una selecta biblioteca.[6]

Todo libro es una versión intelectualizada del universo. Un mundo que inmuniza su fresca presencia al prensarla entre los renglones tipográficos. Entre las culturas sensoriales de tendencia *visual*, como la del Renacimiento (o como la que nos trae la nueva expresión plástica —fotografía y cine—), se interpolan las culturas intelectuales que tienden a la abstracción literario-filosófica —como en el Barroco— o musical —como en el Romanticismo—. Sin embargo, dentro del mismo Barroco, la cultura de lo sensorial realiza un desenfrenado esfuerzo por prevalecer al margen —o en contra— de la razón. Lo veremos en el próximo ensayo.

Queda ahora por apurar este sentido rencoroso que Gracián siente ante lo vital. Si ya no su genealogía, un análisis psicofísico de su personalidad nos daría la clave. Recordemos, resumidas por Vossler, las características de la silueta de este hombre «desmedrado, agobiado y encorvado por el estudio ...; tenía quebrado el color y era, además, dispéptico y miope». No es un bagaje para sentir la vida como una presea, sino para odiar al mundo en que le tocó nacer. De ahí su pesimismo radical ante el hombre y ante la vida. En este punto podría enhebrarse el hilo de nuestra meditación a la idea del rencor que, como una suerte de filosofía derivada de las actitudes vitales de la picaresca, hace específica la obra de Gracián. Esta noción —intuida por Castro y desarrollada por Montesinos— es muy sugestiva. Gracián habría heredado, según ella, la moral de los pícaros que aspira a «una desvalorización de las actividades humanas». A diferencia del hombre del Renacimiento, que siente la vida como un palenque en que quedará escrita la asombrosa caligrafía

6. *Agudeza*, cap. XII.

de sus proezas, el hombre del Barroco considera con un rictus de amargura la inanidad de su esfuerzo. Ya hemos aludido a algo de esto en el primer ensayo. Aquí se intenta buscar, si no la raíz de todo este pesimismo seiscentista español, *uno de los ingredientes posibles*, aun cuando haya sido inadvertido hasta hoy. Este fermento judaico, actuante sobre el espíritu del Barroco, no lo explica sino parcialmente. Sería ingenuo extender a todo un período los elementos que han sido analizados sólo en dos escritores —Góngora y Gracián—, aun cuando sean los más representativos del mismo. Con todo —como ilustración adicional—, importaría añadir los nombres de los poetas específicamente judíos —Enríquez Gómez, Leví Barrios, Miguel Silveyra— fugitivos de España y agrupados en la sinagoga de Amsterdam, que unen a su sangre y a su religión judaicas las características de un estilo barroco perfectamente logrado.

3. LA SENSUALIDAD BARROCA

> Léase con un poco de buen sentido nuestro Parnaso del siglo XVII, e inténtese, partiendo de él, reconstruir el tipo de alma que lo ha fraguado. El que haga esta experiencia acabará echándose las manos a la cabeza, sobrecogido de espanto.
>
> JOSÉ ORTEGA Y GASSET

LOS CINCO SENTIDOS

Nunca he tenido una sensación tan exacta de lo que es el Barroco como una tarde de primavera —hace unos años—, en trance de contemplar, de sorber con los ojos, el famoso santuario portugués de O Bom Jesus do Monte, a unos pocos kilómetros de Braga. Está la iglesia empinada sobre un alcor. Y el arquitecto concibió el edificio como una parte de la natural prominencia. Esto es ya un claro síntoma. Sabemos que toda obra de arte barroco se nos presenta inmersa en un ambiente que la condiciona y, en cierto modo, la define. En otro lugar he demostrado que todo teatro barroco —o romántico— se caracteriza por el predominio de la escenografía sobre la acción. En el paisaje pictórico, cada objeto viene explicado por los demás y por el aire que lo rodea. Nada sabía de ello —naturalmente— quien izó el palacio de Carlos V junto a la Alhambra. En cambio, el santuario que digo está formando parte del paisaje que lo envuelve. Continúa la naturaleza sobre la que se asienta y, en vez de la línea dura del geómetra, le añade blandos, redondos, orgánicos recovecos. La ladera del monte no es, pues, sino una gran escalinata que zigzaguea para que no olvidemos su condición de sen-

dero. Y la decoración de la piedra tiene un sentido vegetal. A lado y lado rompen su gesto las figuras de un monumental vía crucis. Pero, como contraste, representan la vida cinco figuras de mujer. Y sonoramente, porque de cada estatua femenina salen unos chorros de agua limpia, borboteante, esbeltísima, que tienen esta disposición: dos de ellos surgen de los ojos de la primera estatua; otros dos, de los oídos de la segunda; otro par se derrama de la nariz de la tercera; de la boca de la que sigue emerge a borbotones una breve cascada; de la última, diez hilillos acuosos que nacen en las yemas de sus dedos.

Yo he recordado recientemente esta escultura en trance de definir la poesía de Rioja. Nada más plástico para notar el culto de lo sensorial que la caracteriza. Los cinco sentidos —como en ciertos cuadros de pintura flamenca— tienen aquí su banquete. Vista, gusto, olfato, oído, tacto, cobran de pronto personalidad. Actúan empujados por su avidez, con una singular independencia. Análogamente a los contemporáneos autos sacramentales de Calderón, en los que se mueven con figura corpórea, los sentidos reclaman en todos los ámbitos un sitio y un festín:

De suerte que no hay sentido
que aquí no logre su objeto;
pues hallarás, con efeto,
música para el oído,
blandas telas para el tacto,
para el gusto híbleos panales,
para la vista cristales
y aroma para el olfato.

El amor, que era un paje del intelecto, se pone ahora al servicio de los nuevos tiranos. El mundo se reduce a un repertorio de sensaciones.

La mujer, espectáculo concreto

La mujer, por ejemplo, era en el Renacimiento una de las claves de la armoniosa contextura del mundo. Estaba en el ápice de los pensamientos del poeta porque remataba, con una fórmula visible, su aspiración a la belleza suma. En el Barroco, en cambio, la mujer

es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder. No encierra trascendentalismo alguno. Vale por sí misma, por la suma de primores que contiene, pero no trae mensaje ideal. La caracteriza su anecdótico perfil, su color preciso, su gesto. El poeta no puede hacer sino describirla rigurosamente en su encantadora intrascendencia. El Barroco liquida, con su distraído gesto, la cadena de ejemplares femeninos que —desde Beatriz a la condesa de Gelves— eslabonan la tierra con el cielo. Todo su brillante decorado es, en fin de cuentas, una cicatera caracterización de una realidad que no admite vuelta de hoja.

En Herrera, todavía la mujer cobra una mayúscula de majestad. Es un «divino esplendor de la belleza», es decir, un síntoma sensible de la belleza abstracta. Por eso la mayoría de los poetas quinientistas se queman en el culto de una figura única de mujer, porque única es también la idea de belleza que representa. El neoplatonismo sufre en este aspecto una radical detención. Lo que cesa es la sobrevaloración intelectual de la feminidad que Europa había aprendido de los trovadores y del Petrarca. Con ello el tratamiento retórico del amor sufre un golpe, puesto que no es posible reducir el amor a un arquetipo. Cierto que el artificio sentimental iba cada vez en aumento. En Petrarca hay todavía «claro fuego», pero en el Bembo ya no hay sino galantería. Lo que en Garcilaso hay de real quejumbre amorosa se atenúa sensiblemente en Cetina, en Figueroa, en Herrera. Al llegar ahí no sabemos ya cuánto se debe al verdadero amor y cuánto a la fórmula aprendida.

El Barroco termina, pues, con esta armoniosa —aunque falsa— arquitectura intelectual. Una vez más he aquí un acto de sabotaje. La mujer desciende de su alta cumbre y se acerca al poeta. Está ahí, viva, convertida en un repertorio de cosas bellas. Se ha pluralizado al concretarse. Ya no es la versión plástica de una idea, sino un conjunto de concreciones amables. Se materializa. Cierto que aquélla tenía claros ojos o dorados cabellos, pero la circundaba una exquisita aureola de distancia. Su gesto solía ser esquivo, o, por lo menos, lejano. Ahora tiene una proximidad de carne. Comparando las poesías de renacentistas y barrocos, se advierte pronto la diferencia que implica este cambio de actitud. En general, el Renacimiento es un proceso de idealización. Las cosas son emisarias de abstracciones egregias. El hombre es una voluntad de gloria; la mujer, el eco de una superior armonía; el paisaje, un reflejo de la divinidad. El Ba-

rroco constituye el desencanto de todo ello. Ya hemos visto en el primer ensayo cómo se desmorona el hombre arquetípico; la mujer, acabamos de verlo, desciende a la categoría de cosa concreta; el paisaje adquiere un mero valor de objeto plástico.

La belleza fungible

La liquidación del idealismo neoplatónico, valorada por Toffanin en su formidable libro, tiene para nosotros un valor preciso. El hombre, que era el centro del universo —que le quedaba sometido como la masa al molde—, se encuentra ahora —aristotélicamente— rodeado de cosas sensibles y concretas, prisioneras de sus límites. Una vez superada la encrucijada de Cervantes, que ve prodigiosamente y por un momento «que las cosas pueden ser yelmo y bacía, y que vivan como tales» [1] el arte no sabe encontrarse sino con las realidades concretas válidas por sí mismas.

La realidad existe, y en esta real existencia radica su mejor venganza. Las cosas son como son, espléndidas en su belleza y miserables en su derrumbamiento. Cada espectáculo encierra dentro de sí la clave de su íntima fealdad. *La belleza es fungible.*

Dice Ortega y Gasset:

> La Edad Media nos habla del espíritu como contradictor de la materia ... Pero el Renacimiento siente de otra manera la incógnita de la existencia. Se resiste, se niega a esa dualidad pesimista. No; el mundo es uno: no es sólo materia grosera ni sólo imaginaria espiritualidad. Lo que llamáis materia puede alcanzar una vibración rítmica —y esto es lo que llamáis espíritu—. El músculo llega por sí mismo, a lo sumo favorecido por el vino, a la danza, la garganta al canto, el corazón al amor, los labios a la sonrisa, el cerebro a la idea.

Pues bien: el Seiscientos marca un retroceso: la realidad ha dejado de ser una idealidad potenciada. No va más allá de sus límites. La especulación devota participa también de este retroceso. Los personajes místicos en la pintura quinientista irradian de la figura santificada; nada separa al piadoso ejemplar de los hombres

1. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1972².

que le rodean. En cambio, en la pintura del Seiscientos esta diferencia se materializa y el personaje místico se separa por su colocación en el cuadro, su aureola, su tamaño, con una subrayada sobrenaturalidad.

No tanta, sin embargo, que impida ver a través de dicha aureola el relieve humano. Nunca como en el Barroco se han interferido de modo tan visible las proyecciones amorosas de lo sacro y de lo profano. Las especulaciones freudianas sobre santa Teresa —y aun sobre la turbadora visión plástica que de ella trazó Bernini— no aluden sino a un breve síntoma contemporáneo. Ángel Valbuena cita esta curiosa estrofa de Calderón:

> ... san Sebastián,
> joven de flechas cubierto,
> es hoy para las mujeres
> el Cupido de los cielos.

A través de los andrajos que cubren a la Magdalena conversa hay una morbosa visión carnal, única posible acaso en el tiempo de la más espectacular actitud penitencial que se conoce.

La realidad cercana

Hasta ahora, la realidad se jerarquizaba alrededor de la nobleza. La divinidad, la mujer perfecta o el varón fuerte centraban la escenografía y, concéntricamente, el valor plástico de las cosas se iba perdiendo al alejarse. Con el Barroco, esta noción se pierde, y cada objeto, cada corpúsculo, reclama para sí, disgregadoramente, la atención más minuciosa y expresiva. Traducido a términos de historia pictórica, esto que digo equivale al auge del bodegón, puesto que todo bodegón es un ángulo de pintura renacentista que pasa a primer término, se independiza y reclama la atención plena. Además —notadlo—, todo bodegón *aproxima* el pintor al modelo.

Acaso podría trazarse una curva ambiciosa de interpretaciones considerando la historia de la pintura como una reducción progresiva del «campo de mira». ¿Recordáis los fondos de los retablos? Allí se agrupan montañuelas y casitas, ríos y bosques, caminos y multitudes.

En el Renacimiento, el objetivo del captador de plasticidades se aproxima, como es sabido, a la figura humana y la convierte en eje de la atención normal del artista. En el Barroco, lo estamos viendo, la retina del pintor se acerca golosamente a las cosas que pasan a un honorífico «primer plano». Más exagerada minucia hay en la descripción de los más sórdidos y escondidos rincones en los novelistas románticos —a la captura del «color»— y —ya sin criba— en los naturalistas (Waldemar George ha notado que esta atención por la naturaleza sin selección es pareja a la invención de la fotografía). Finalmente, de modo análogo al *gros plan* del cine, cuida la literatura de hoy de enfocar primeros términos en los que el campo de visión es reducidísimo. Recuérdense las descripciones de André Gide en *Les nourritures terrestres*; las deliciosas miniaturas de Azorín; el escarabajo que pugna por entrar en su cañuto, de Gabriel Miró; las abejas de Maeterlinck; y esos planos tan extraordinariamente cinematográficos con que Stefan Zweig o Rainer María Rilke presentan un personaje con la descripción —independiente— de sus manos. Pensemos también un momento en el *ralenti* —que no es sino un «primer plano» en el tiempo— y sus aplicaciones literarias (Joyce, Proust). En otro sentido, dice Ortega y Gasset:

> Según un cierto sesgo, el progreso de la cultura se nos aparece como un progreso desde lo lejano hasta lo próximo. El hombre ha empezado a no ocuparse sino de los dioses que son la mayor lontananza; luego ha ido tomando en consideración, deteniéndose sobre temas que parecían más humildes, demasiado humildes y consuetudinarios, y, con sorpresa siempre renovada, ha visto que en ellos encontraban su asiento y causa aquellos asuntos sublimes.

Pero volvamos a nuestro Seiscientos. La presencia del bodegón interesa ahora doblemente: primero, por esa reducción del campo de mira, que acabamos de comentar; segundo, porque la «naturaleza muerta» así concebida no puede sujetarse a los módulos de selección que imperaban otrora. No hay, en efecto, partes nobles en el bodegón. La avecilla desangrada o la calabaza suculenta no centran la tela por su calidad espiritual, sino por un mero capricho de técnica pictórica: porque *sientan mejor* en el centro del todo plástico que constituyen. Así, pues, al predominio jerárquico de los elementos nobles del cuadro sucede el mero interés plástico de los objetos. La cantidad de sentido revolucionario que este tránsito encierra es ex-

traordinaria. En adelante, las cosas no se valoran por lo que son ni por lo que representan, sino por su simple y escueta apariencia. El más bellaco de los objetos puede —en un momento dado— ser, plásticamente, superior a la más armoniosa de las formas. La propia idea de la belleza periclita, pues las cosas no son bellas cuando se sujetan a unas reglas rigurosas, sino cuando, incidentalmente, llenen un mínimo de interés dentro del cuadro. Interés que puede, incluso, dejar de ser estético, para ser, por ejemplo, meramente documental. Cuando Quevedo se ceba en la descripción de las asquerosas realidades de que está llena la *Vida del buscón*, o cuando Valdés Leal nos proyecta plásticamente la gusanera de la existencia humana, no hacen sino servir intereses de carácter documental que se miden por un rasero distinto al que servía para la estética fenecida. Ya no son, pues, fealdad y belleza módulos aplicables. Claro que esto no se comprende siempre. Bartolomé Leonardo de Argensola critica en una de sus *Epístolas* la inconcebible manera con que alguien procura centrar el interés:

> ... o piensa que es grandeza, y finge adrede
> no saberse vestir, porque el aseo
> solamente a los siervos se concede.
>
> Pone el rostro a lo turco o nabateo,
> mostachos y aladares se perfile
> (que es belleza tener algo de feo).

(«Que también en lo horrible hay hermosura», dice otro poeta barroco, Jerónimo de Cáncer, en su *Fábula del Minotauro.*)

Subrayemos estos versos, porque pueden servir de corolario al cambio de valoración que acabamos de observar.

Bodegones poéticos

La poesía tiende también al bodegón. Las *Soledades* gongorinas no son otra cosa que un fastuoso desfile de frutas, carnes, peces y aves. La *Égloga de Marcelo y Fenijardo*, de Pedro Soto de Rojas, es, también, una sarta análoga de objetos voluptuosos, a los que se añade una rutilante colección de piedras preciosas. El arte barroco

vuelca cuernos de abundancia sobre todos los elementos tectónicos del arte, y son, sobre todo, escultóricas frutas

cuanto se esculpe y se colora
sobre las cornucopias y grutescos.

Estos versos son de Bartolomé Leonardo de Argensola y encabezan esta deliciosa descripción de bodegón frutal:

Desde Valencia dan Pomona y Flora
la cidra y la naranja a nuestra Pales
con las limas que el sol adulza y dora,

cuando a breves tetillas virginales
imitan, conservando la figura
con que en fraterna unión crecen iguales.

El pero humilde entre las pajas dura
macizo y más cordial, cuyas virtudes
con el rescoldo lento el fuego apura.

Las castañas en forma de laúdes;
nueces y almendras que aman la madera
que les sirve de cunas y ataúdes ...

Es muy sabrosa también esta canastilla de frutas que nos ofrece el mismo Pedro Soto de Rojas, el finísimo poeta de Granada:

Gozarás de la guinda
el acedo sabor, que limpia el gusto,
la de semblante garrafal robusto,
y cereza que alinda
a la color del que con Baco brinda.

Y la fruta que engendra
el armenio albarcoque más temprano
será tierra del cielo de tu mano,
aunque te dé en su cendra
la blanca plata de su dulce almendra.

Tendrá tu mesa llena
en ancho plato la ciruela breve

como la endrina entre raspada nieve,
la honrada damacena
y la oblongada que en los dientes suena ...

Con todo, yo elegiría para mi personal regalo esta plástica, colorida, brillantísima enumeración de fray Plácido de Aguilar:

La pálida camuesa arrebolada
en fe de que el afeite la sazona,
la pechiabierta de su amor granada,
reina de frutas, pues que trae corona;
la guinda en dulce y agro delicada,
la amarilla toronja en quien Pomona
de la vejez retrata los pesares
con pálidas verrugas y lunares.

Etíopes endrinas, la grosera
bellota capilluda, el higo blando,
y emparedada almendra en primavera,
por atrevida cuerdos envidiando,
y la sin huesos breva a quien parlera
urraca sin cesar está picando,
pera rubia en limones amarillos
y pomos de Atalanta en los membrillos.

La religiosa nuez de carne blanca,
la erizada castaña, la avarienta
nudosa piña, con el fuego franca
del fruto que con muros acrecienta;
la calabaza que el septiembre arranca
custodia del licor que a Baco alienta;
el letrado melón que el necio alabe,
pues las letras profesa que no sabe.

El reverso de la belleza

Ahora bien: esta consideración de las cosas en sí mismas las hace válidas por su momentánea presencia; su belleza es accidental. No siendo emisarias de una realidad egregia y permanente, habrán de sentir la injuria de cada instante: así se pierden por el dolor y por la muerte. El mundo de los poetas barrocos —como el de los pinto-

res— es aparencial y fugitivo. En Góngora, o en Rembrandt, las cosas son solamente como parecen en el momento instantáneo de su elaboración artística. Dice Gebhardt:

> El Barroco es el arte de lo pasajero; el espectador no se halla ante un hecho consumado, sino que toma parte, como por acaso, en un acontecimiento. El Barroco no quiere que el acontecer, en su fluir, cuaje en formas definitivas; de aquí la repugnancia observada en él a pronunciar la última palabra.

Cierto que también en el Renacimiento se veía el mundo como una realidad fugaz que había que emprender en el momento propicio, como un botín que se aprovechaba al paso. Todas las imitaciones del *carpe diem* horaciano —Garcilaso, Ronsard, Poliziano— tienen este sentido... Pero, conforme avanzamos hacia el Seiscientos, el miedo de la muerte va dejando de ser un aguijón para la vida y se va convirtiendo en un objeto, cada vez más absorbente, de melancólica gravedad. Todavía en Rioja las cosas son lo suficientemente bellas para ser queridas, a pesar de su condición pasajera. Pero en Góngora, en Quevedo, en Gracián, ya no. Como en el Cuatrocientos —como en las *Coplas* de Jorge Manrique, por ejemplo—, la muerte y la nada aguardan indefectiblemente, con una obsesionada presencia. La vida es, acaso, una cabalgata de color y de música, pero sobre ella está suspendida la terrible espada. Así, el goce de las cosas es desesperadamente agudo, porque tiene un sabor de postrimería. Anda en ello, como es sabido, la Contrarreforma, que subordina implacablemente la vida a su último fin; que vierte a lo divino los libros de caballerías y las composiciones pastoriles. Pero no es menos cierto que, junto a esta preocupación ascética y este cerrado rigor, alienta la más despreocupada sociedad española que han conocido los siglos. El celo apocalíptico de los predicadores es, pues, más que justificado; por el resquicio de sus anatemas —y sobre todo a través de la picaresca y del teatro— sorprendemos el más turbio pudridero de vicios de toda calaña —sexualidad pervertida, incontinencia, juego, violencia, superstición, pereza— que es posible concebir. Nada tan lejano como esto de aquella embriaguez vital, dócil ciertamente a los sentidos, pero proyectada hacia metas distantes, que constituye el armónico secreto espiritual del Renacimiento. El vuelo se ha hecho corto y sin ímpetu, y el vicio es el refugio —consciente o inconsciente— del fracaso, ya que todo vicio es la posibilidad *inmediata* de un goce que se

da, además, *sin esfuerzo*. Así, pues, si falla el impulso hacia lo alto y prevalece el deseo de lo próximo, no ha de extrañar que el artista se disgregue en los más lamentables temas infrarreales. Leyendo alguna de las letrillas de Góngora, de Trillo o de Quevedo nos asombran una serie de locuciones obscenas o simplemente sucias. Una gran parte de ellas se refieren a la mujer, a la que el poeta presenta, morbosamente complacido (recuérdese lo que dijimos del sabotaje barroco), en las más lamentables actitudes íntimas.

El concepto de obscenidad no está resuelto desde un punto de vista estético. La teología moral llama obsceno a lo que es contrario al sexto mandamiento («no fornicarás») y al nono («no desearás la mujer de tu prójimo»). Pero es evidente que esto no deja resuelta la cuestión: puede haber un pasaje artístico que sea erótico y aun lujurioso y que, sin embargo, no sea obsceno. Y viceversa. Cierto que es difícil discernir entre uno y otro concepto: acaso lo obsceno especula sobre las zonas más bajas de la sexualidad, mientras lo erótico se salva —o puede salvarse— por una dignidad artística. Una Venus, en su armonioso estatismo, es difícilmente calificable de obscena; en cambio, un desnudo lo deviene con facilidad mediante una determinada actitud, guiño o movimiento. Finalmente, es probablemente obscena toda visión erótica vista en su mayor crudeza, es decir, sin elaboración artística de clase alguna. Así, la *actitud* y la *visión de la realidad* en su objetividad más clara favorecen la aparición de la obscenidad. Si añadimos ahora que estos dos conceptos —movimiento, realidad en sí— caracterizan una gran parte de la expresión artística del Barroco, la aparición de esta obscenidad se nos aparece curiosamente enclavada en su más propicio momento.

La sensualidad amorosa

En el ensayo anterior hemos visto —frente a Góngora— cómo se sabotea una de las formas de idealidad más típicas del Renacimiento: la idealidad amorosa. El amor no es nada, sino fracaso, humo, muerte. Lo que resta es una anécdota carnal que vale, no por la capacidad de ensueño que proyecta, sino por el grado de placer sensorial que procura. La poesía barroca en este sentido, es un síntoma de mayor evidencia que la pintura, por ejemplo. El único y maravilloso desnudo velazqueño se multiplica —velado por sus pre-

ciosos cortinajes metafóricos— en los poemas gongorinos. Galatea es un prodigioso repertorio de cosas exquisitas.

Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja
duda el Amor cuál más su color sea
o púrpura nevada o nieve roja.
De su frente la perla es, eritrea,
émula vana. El ciego dios se enoja
y, condenando su esplendor, la deja
prender en oro al nácar de su oreja.

En la canción «¡Qué de invidiosos montes levantados!», que he comentado antes, Góngora nos da este prodigioso cuadro erótico, de una plasticidad imposible fuera del momento en que se traza:

Tarde batiste la invidiosa pluma
    que en sabrosa fatiga
vieras (muerta la voz, suelto el cabello)
la blanca hija de la blanca espuma,
    no sé si en brazos diga
de un fiero Marte o de un Adonis bello;
    ya anudada a su cuello,
    podrás verla dormida,
y a él casi trasladado a nueva vida.

Desnuda el brazo, el pecho descubierta,
    entre templada nieve
evaporar contempla un fuego helado,
y al esposo, en figura casi muerta
    que el silencio le bebe
del sueño con sudor solicitado.

También alude al rapto amoroso la descripción del tálamo con que termina la primera de las *Soledades*, rematada por los conocidos versos:

bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campos de pluma.

El Barroco sensualiza, pues, el amor. Creo que ha sido De Sanctis quien ha notado, primero que nadie, que el papel que representan

los ojos en la poesía amorosa del Renacimiento lo tiene el beso en la poesía barroca. Los ejemplos que trae del Guarini y del Tasso son bien curiosos y significativos. También Góngora poetiza sobre este tema:

La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado ...

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa carmesíes ...

Y nótese —no creo que precise demasiada ciencia erótica para la advertencia— que la descripción del contacto amoroso tiene una sensualidad refinada, en manera alguna atribuible al simple roce de los labios... No, no es un beso casto el que el barroquismo pone en relieve. Sino que, como dice el Guarini,

son veri baci ove con giuste voglie
tanto si dona altrui quanto si toglie ...

La mujer —insisto— ha dejado de ser un objeto de ensueño, tal como Dante [2] había enseñado a los poetas del mundo, es decir, por un proceso de idealización. Por el contrario, en el Barroco la mujer soñada no sólo participa de la doble fugacidad de las «cosas» que son *además* «soñadas», sino que el breve tránsito en que las describe afecta las más realistas apariencias. Que la vida sea sueño, como cree Calderón, o que sea el

sueño autor de representaciones
en su teatro sobre el viento armado.

como escribe Góngora, no obsta a que, en su fugaz apariencia, las cosas y los seres tengan una real corporeidad, ya que es precisamente esta dualidad la característica esencial del Barroco. (De la misma manera, los pintores superrealistas de hoy ¿no nos sorprenden describiendo sus más descabellados temas soñados con la más minuciosa y analítica de las observaciones?) Sin salirnos del tema barroco del

2. *Vita nova*, XXIII.

amor, puede el lector comprobar lo que hasta ahora se dice leyendo este singular soneto de Quevedo:

¡Ay Floralba! Soñé que te..., ¿dirélo?
Sí, pues que sueño fue, que te gozaba.
¿Y quién sino un amante que soñaba
juntara tanto infierno a tanto cielo?

Mis llamas con tu nieve y con tu hielo,
cual suele opuestas flechas de su aljaba,
mezclaba Amor, y honesto las mezclaba
como mi adoración en su desvelo.

Y dije: «Quiera Amor, quiera mi suerte,
que nunca duerma si estoy despierto;
y que si duermo que jamás despierte».

Mas desperté del dulce desconcierto
y vi que estaba vivo con la muerte
y vi que con la vida estaba muerto.

Esta tenaz combinación de contrastes, *leitmotiv* persistente de todo lo barroco, no excluye (junto a la meditación de la muerte frente a la vida) la de las formas más extremas de la visión de la feminidad.

La rebelión de las cosas

Decía un poco antes que cuando leemos en Góngora, por ejemplo, como el romance que empieza:

A la fuente va del olmo
la rosa de Leganés;

en Trillo, la canción que comienza «Pasa el melcochero» o algunas de las letrillas satíricas de Quevedo, no podemos contener un movimiento de asombro. Parece inconcebible que tanta alusión, a veces bien zafia, a las cosas menos nombrables pueda coexistir con las más brillantes enumeraciones que se pueden imaginar. Luego, podemos darnos cuenta de que, en un caso u otro, el poeta ha *seleccionado* cuidadosamente —hacia arriba o hacia abajo— su repertorio huyendo

en ambos casos del término medio conocido: el intelectual manierismo que rige y sujeta a fórmulas la visión renacentista del universo. El Barroco asiste, como ya hemos notado, a una general sublevación de las cosas que aspiran a tener, sea cual fuere su valor espiritual, un relieve en el mundo. Así, cuando Américo Castro subraya que el pícaro es una porción de la sociedad que reclama desvergonzadamente la atención distraída, convendría extender la explicación del fenómeno en el sentido de valorarlo como síntoma, ya que con Guzmán y con Pablos se ponen en primer término todas aquellas cosas excluidas de la normal tabla de valores del Renacimiento. Éste es el gran sentido barroco de la novela picaresca.

Insisto, pues, en la generalización del fenómeno. Se trata, no ya de un tipo humano cuya cínica moral aspira al relieve (ni siquiera de seres que, como los bufones velazqueños, ansían poner a plena luz su embobada deformidad), sino de una total subversión de valores que oculta al más breve corpezuelo para aspirar a la inmortalidad artística, a la atención. Lo que en el Seiscientos *seduce* es lo *sensorial* —y también lo *sensacional*—, es decir, todo aquello que es capaz de percutir poderosamente los sentidos. En el Renacimiento, las «tentaciones» —así lo vieron Durero y el Bosco— eran imaginativas; lo pecaminoso era, en realidad, lo fantástico; es decir, lo irracional. En el Barroco, los «peligros» a que el alma está expuesta son los sentidos corporales. En los cuadros seiscentistas que reproduzco luego y en los autos sacramentales de Calderón se ve esto claro.

Es educativo un buceo en la plástica seiscentista para ultimar la comprensión de lo que digo. Lafuente Ferrari escribe:

> En el fondo de una concepción cristiana de la vida, el hombre es criatura frente al Creador, alma inmortal que vivirá eternamente después de la resurrección, personalidad responsable, ser libre cuyo destino está en sus manos y cuyo ideal supremo es la redención del pecado y su personal salvación. Estas ideas radicales son las que alientan en la vida española de los siglos XVI y XVII por encima de todo humanismo pegadizo, en ellas está en realidad la raíz de nuestro gran arte. Frente a todo ideal arquetípico, frente a toda idea de perfección, el arte español del siglo XVII encuentra su grandeza en esta exaltación del individuo, de la persona, única realidad de verdad, para un cristiano, la auténtica e irreducible mónada, el hombre —el «único», como

dijo un anarquista— cargado con su responsabilidad y su destino, con su cuerpo y sus pecados.

A esta doctrina, sagazmente apuntada, llama Lafuente Ferrari «estética de la salvación del individuo». La pintura, resume más abajo, se propone «la exaltación del valor *individuo* frente a cualquier *arquetipo*; la existencia, frente a cualquier *perfección*».

Estamos de acuerdo plenamente, si se amplía el mote de *individuo* con el de *objeto plástico*, y el de *existencia* con el de *apariencia*. De tal manera que la pintura barroca no es otra cosa que un repertorio de apariencias plásticas instantáneas. De ahí, no solamente el auge del bodegón, ya notado, sino el valor *cineplástico* de las obras más características de la pintura seiscentista, entendiendo por valor cineplástico, de un lado, la posibilidad de expresar el dinamismo de una figura; de otro, la facultad de acribillar el cuadro de una vitalidad tal que cada fragmento, idealmente desgajado del mismo, conserve —como los rabos de las lagartijas— su vitalidad y su movimiento. Por estas dos razones me parece el Greco el pintor barroco por excelencia. Su asombrosa dinámica es bien conocida; su vitalidad *total* lo es también. Coged, por ejemplo, un grupo de «primeros planos» de las manos del Greco y aisladlos —como en el cine— de la obra conjunta: las veréis allí suspirantes, extáticas, ansiosas, caídas, torturadas, creando mundos completos de pasión expresiva. Otros ejemplos que traigo a la parte gráfica de este libro convencerán, sin duda, al lector. No se me oculta que lo que ahora digo está, aparentemente, en pugna con una de las ideas más caras a Wölfflin: la de la *unidad* de la plástica barroca. Sin embargo, nótese cuánto piensa el autor de los *Conceptos fundamentales*, al expresar esta idea, en el Barroco del Norte. No cabe duda, en efecto, que las partes que integran un cuadro de Rubens, por ejemplo, actúan *sinfónicamente* para lograr la obra conjunta. Pero ¿diríamos lo mismo de un cuadro de Valdés Leal? Las composiciones del Greco en las que se sobrepone una visión celestial a una escena terrena —típicamente, *El entierro del conde de Orgaz*— ¿no llevan consigo, por lo menos, una esencial dualidad disgregadora? A pesar de estas objeciones, no obsta a la unidad wölffliniana esa vitalidad repartida por todos los rincones de la obra, que me parece fundamental, del arte barroco. Volvamos a la literatura: cuando Jorge Luis Borges adivina en la obra de Quevedo «una fusilería de miradas parciales», una serie consecutiva de aciertos de detalle

que deja en un segundo término la línea general, ¿no incide en una idea análoga a la que digo? Leyendo el *Guzmán* hacemos una comprobación parecida. Con Góngora acontece lo mismo: es una exquisita serie de primores la que nos hace tropezar en un dechado de placeres estéticos cuyo paladeo nos da un problematismo por etapas en el que acabamos dejando el ánimo.

El arte de no llegar

Y ésta es otra fundamental comprobación. Es barroca toda obra cuya temática es un puro pretexto para el artífice. Un mero juego de problemas sucesivos en que apenas se conserva la línea general de vida creadora. Cuando don Quijote dice estimar con más ahínco el camino que la posada, se sitúa en una específica actitud barroca; y no se ha señalado como convendría que el carácter seiscentista —barroco— del libro cervantino procede de la condición andariega del caballero, de ese *no llegar* —definitivamente— a parte alguna de don Quijote, puesto que arribar a la cordura y a la muerte no es sino truncar, escamotear, el verdadero camino de su ímpetu vital que es la locura. Lo mismo debe decirse de las novelas picarescas, desenvueltas hasta el infinito en trashumancias eternas, sin principio ni fin.

Toda postura barroca mira las volutas en que se desenvuelve, los accidentes de su tránsito, con más fervor que la meta a que se destina. De ahí que las obras características del Barroco se definan, en general, por una exuberante capa de escenografía cubriendo el más atroz nihilismo. Este sustancial contraste es, además, específicamente español y trascendente, puesto que el aparato de que se rodea la obra, oculta una cautelosa reserva —afianzada por unas sencillas normas de fe— frente a una Europa en que empieza a apuntar, erizada de escollos, la Duda.

4. SOBRE «EL ESPÍRITU DEL BARROCO» *

TRECE AÑOS DESPUÉS

La aparición de mi libro *El espíritu del Barroco* [1] tuvo la fortuna de despertar un amplio comentario crítico. Me apresuro a hacer notar que una parte considerable de esta repercusión se produjo en sentido adverso. Permanece en pie, con todo, el interés que la obra despertó, quedando cumplido el inicial objetivo de la misma. Temas nuevos entraron en la consideración crítica, creando —aun en el caso de formular interpretaciones diversas— una manera de fecundidad de la que no sabría dejar de sentirme satisfecho.[2] Y dije en el prólogo: «Acaso la más fecunda prole de una obra así se haga de rectificaciones».

Quisiera redactar —a los trece años de la publicación del libro—

* *Defensa de la crítica y otras notas*, Barna, Barcelona, 1953; reimpreso en *Estudios sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 446-469.

1. *El espíritu del Barroco. Tres interpretaciones* (La nostalgia de una edad heroica. Un posible factor racial. La sensualidad barroca), Apolo, Barcelona, 1940 (reproducido en este mismo volumen, caps. 1-3). Un volumen encuadernado en tela, con láminas. Se han publicado capítulos de esta obra en los libros antológicos del autor *Hacia un concepto de la literatura española*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 297), Buenos Aires, 1942, 1962[2] y *Ensayos escogidos*, Aguilar (Colección Crisol), Madrid, 1944.

2. «Leí con especial curiosidad —escribía Karl Vossler— sus tres ensayos sobre *El espíritu del Barroco*, tanto más porque ya conocía yo la rara disposición de usted en caracterizar el espíritu de una época; por ejemplo, el Romanticismo español. Claro está que en asuntos de este género siempre habrá discordias y discusiones, y es necesario que las haya y que sigan animosas. Por eso su tarea no podía ser la de un pacificador o conciliador. *Pero ha logrado usted señalar a la atención de los sabios algunos rasgos del Barroco hasta ahora poco observados ni apreciados en la medida que merecen.*» (Carta al autor.)

algunas aclaraciones con respecto al ambiente creado en derredor de esta obra mía.[3] Y ni aun éstas se publicarían de no creerme obligado a señalar, ampliar y completar el andamiaje de una tarea que en modo alguno ha podido aparecer como una mera e irresponsable divagación.

Por lo demás, las críticas que el libro ha motivado, aun las hostiles, demuestran el interés de los temas planteados. Las cincuenta y ocho apretadas páginas del padre Rafael María de Hornedo, S. I.; las inteligentes y comprensivas consideraciones de Enrique Lafuente Ferrari y la generosa y apasionada defensa de algunos de mis puntos de vista por José Camón Aznar me compensan —ellas solas—, con su generosa amplitud, de otros comentarios menos comprensivos. El segundo de estos críticos ha escrito:

> Démonos por satisfechos con la parcela de verdad que cada uno pueda alumbrar y queden aquí las observaciones a un libro escrito con ese afán tan noble de buscar triangulaciones cada vez más precisas en la definición del espíritu nacional. En esa dignísima línea están los ensayos de Díaz-Plaja ...[4]

Ensayos. Una serie de fichas eruditas organizadas por una arquitectura mental. Renuncio a todo lector que no sepa entender esto.[5] Que lo ha entendido bien Eugenio Montes lo prueba esta frase:

> Ejemplo de valor, de aventura y riesgo es su libro sobre Barroco, en el que anticipa una interpretación personalísima del di-

3. Prescindiendo, claro está, de los comentarios inciviles de algún pedantón de nuevo cuño, que llega a creer que las cosas existen sólo desde el nacimiento de su incuria mental.

4. He aquí las notas más importantes que se refieren a *El espíritu del Barroco*: E. Lafuente Ferrari, «Para la triangulación del Barroco español», *Escorial*, pp. 5, 466-472; *idem*, Prólogo a *El Barroco*, de Werner Weisbach, Espasa-Calpe, Madrid, 1942; José Camón Aznar, «Para un libro de Guillermo Díaz-Plaja», en *Misión* (1 de junio de 1941). Un extensísimo artículo ha dedicado a este libro el padre Hornedo, S. I., con el título «¿Hacia una desvalorización del Barroco?», en la revista *Razón y Fe* (enero de 1942), pp. 47-60; (abril de 1942), pp. 361-374; (junio de 1942), pp. 545-558; (agosto de 1942), páginas 37-52. Véase también M. Batllori, S. I., «Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del Barroco*», en *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XIV (1941), p. 13. Finalmente, E. Correa-Calderón comenta este libro en su trabajo «Etopeya de Gracián», en *Escorial* (febrero de 1944), pp. 229-341.

5. La consideración del tema en función del problema general de nuestra penuria de obra crítica nos llevaría muy lejos.

fícil e intrincado estilo. Otro menos valiente se hubiera quedado en la superficie de la anécdota. Él se ha atrevido a adentrarse en el fenómeno, queriendo agarrarse no a los pelos, sino a la raíz. De audacias así se hace una cultura.[6]

Defensa del ensayo

Ensayos, sí. ¿Por qué no? Permítaseme reproducir fragmentariamente la defensa del ensayo que he escrito para prologar una edición antológica de mis libros en el año 1944.[7]

> Al doblar el cabo de la edad en la que Dante se halló perdido entre la «selva oscura», importa mirar atrás para saber cuál sea el camino recorrido y hasta qué punto —tan frágil era— las brozas lo han cubierto de nuevo. Eterno afán y eterno desconsuelo de quien advierte el goce de descubrir junto a la desilusión por la inanidad del esfuerzo. Que quienes trabajan en tan frágil materia como el saber y el sentir han de hallar la sanción que corresponde a su angélico orgullo en el hecho de que el dato cierto de hoy será número incierto mañana, y que la idea que hoy parece resplandecer de evidencia pura será otro día recordada apenas como síntoma de un estado de espíritu —de una moda— pasajero. No hagan, pues, más hincapié en su verdad los eruditos que los pensadores un documento nuevo anulará el dato tenido por más firme, como un distinto ángulo y enfoque hará inútil la visión de la víspera. Con la diferencia de una mayor vida y personalidad en la idea que en el dato —hijo helado y escueto de la ficha sin alma.
>
> Un documento: he aquí la ciencia probable. Dos documentos: he aquí el ensayo posible. Puesto que entre dos realidades espirituales cabe siempre tener el hilo sutil de una idea, como entre dos realidades tangibles cabe siempre el puente audaz de la metáfora. Pero una y otra son ya poesía: es decir, creación, personalidad.
>
> Cabe opinar —habla la ciencia ahora— que la mejor sutura entre dos puntos lejanos la constituye el sólido andamiaje de datos ciertos, pacientemente ordenados, que nos ofrece la erudición. Pero sin duda cabe partir también de las seguridades que la cien-

6. En *Destino*, Barcelona (12 de julio de 1941).
7. *Ensayos escogidos*, Aguilar, Madrid, 1944.

cia ofrece para izarse a una mayor altura: aquella en la que participan a la vez el saber y la creación.

Medio siglo de positivismo científico nos da con bastante claridad la medida de su esfuerzo. Como el erudito de Anatole France, que murió ahogado por sus propias fichas, así cincuenta años de amarre al dato estricto nos han dado una cultura de vuelo corto que, en filosofía, ha frustrado muchas páginas creadoras. Ya hace muchos años que José Ortega y Gasset reclamaba el desamarre de la nota al pie de página, no en tanto —claro está— que los argumentos esgrimidos no partiesen de un sólido fundamento, sino en cuanto la obra realmente creadora los utilizase como punto de partida para el desarrollo de una realidad no contenida en el dato, pero que presenta, inequívocamente, su derecho a vivir. No es, pues, un salvoconducto a la arbitrariedad de la obra de arte lo que aquí se solicita, sino el respeto a la personalidad capaz de fecundar, con su intuición, un aspecto de una cuestión o tema, y entiéndase bien que utilizo el verbo fecundar aun en el caso probable de que el ensayista no acierte, pues que, en este caso, provocará una reacción que dará lugar al nacimiento de otras ideas hasta entonces no afloradas en la mente de sus contradictores.

Ésta es la ambición y ésta es la limitación del ensayo. Frente a la tranquila seguridad petulante del erudito, el ensayista lanza su cometa multicolor, que se balancea en el aire, amarrada a la realidad solo por un hilo. Pero si existe, como me gusta proclamar, una moral del riesgo que valora las acciones humanas en función del peligro en que se pone quien las realiza, la palma habrá de ser para quien se arroja con mayor ímpetu a la empresa. «El título de ensayos —ha escrito Gregorio Marañón— tiene en boca de la mayoría de autores un aire de petición de gracia que yo no quiero seguir. Yo creo, por lo contrario, que lo más serio —y, por tanto, lo más responsable— que hacemos los hombres es ensayar y ensayar.» [8] Que estas palabras digan, con su magistral autoridad, lo que yo acaso no tengo derecho, todavía, a decir.

8. *Tiempo viejo y tiempo nuevo* (prólogo), Espasa-Calpe (Colección Austral, 140), Buenos Aires, 1947[4].

«El espíritu del Barroco», libro ensayístico

Diré inicialmente que la crítica se ha sentido reacia a aceptar las protestas de humildad que, con ejemplar tenacidad, se hacen al comenzar el libro:

> Estos tres ensayos sobre el espíritu del Barroco van —se aventuran— por este camino en que está todo, o casi todo, por hacer. Así, su trabajo es doblemente incierto por parcial y por provisorio ... Sus notaciones tienen el valor de apreciar la existencia de unos «ingredientes» sin que se arriesguen a valorar su peso específico dentro de la fórmula general.[9]

Primera afirmación: éste no es un libro dogmático, ni aspira a captar la totalidad del espíritu barroco por la sencillísima razón de que este concepto se está fraguando en la historia de la cultura. Por el mismo evidente y meridiano motivo son prematuras las antiposiciones que la crítica ha adoptado frente a mis «fintas de sondeo».

Por el mismo motivo, este libro no puede ser un libro de erudición exhaustiva. No es, naturalmente, un libro ligero, meramente intuitivo. Mi conciencia académica me permite proclamar que ni un solo párrafo de mi libro carece de soporte erudito. Ello no implica, dado el tono de la obra, que me haya obligado a ocultar el andamiaje libresco sobre el que se levantan *mis interpretaciones*, dándolo así como la espuma última de un fruto largamente prensado. La actitud es perfectamente lícita y se aviene al tono literario de la obra, circunscrita al ámbito del ensayo. Con todo, me complazco ahora —trece años después— en descorrer el velo de los anaqueles que contienen una parte de la obra escrita en que se apoyan mis «interpretaciones».[10]

9. Véase *supra*, p. 9. Esta actitud ha sido interpretada como una habilidad polémica. En un libro, «envueltas en salvedades de excesiva modestia crítica, se insinúan finísimas observaciones que aspiran, aun sin quererlo, a una organización en teoría cuyos peligros rehúye, con elegancia no exenta de malicia, el propio autor. La fórmula de estas puntualizaciones requiere nuestra aquiescencia admirativa, mientras que estos peligros nos invitan a la polémica. En todo caso, amistosa polémica» (Lafuente, art. cit.). El artículo de Enrique Lafuente es, en efecto, modelo de corrección y de consideración amiga.

10. No olvidemos la definición orteguiana según la cual el ensayo es la ciencia sin la prueba explícita.

La nostalgia de una edad heroica

La primera afirmación del cuerpo de la obra hace referencia a la crisis del ejemplar humano del Renacimiento —hombre de armas y de letras— que se amolda a un modelo universal.

> Por el contrario, a la manera como de Miguel Ángel al Bernini pasamos por un proceso de individuación cada vez más enérgico, el tránsito al Barroco se marca por la aparición de una serie de perfiles humanos válidos para sí mismos, pero inválidos para arquetipos generales.[11]

La tesis es recibida sin protesta por Lafuente Ferrari, pero es, en cambio, ampliamente combatida por el padre Hornedo. Al producirse la crisis del tipo humano a que me he referido, el hombre se *desequilibra* en sentido de dar mayor predominio a lo intelectual. Hornedo opina que «tanto en el Renacimiento como en el Barroco hay partidarios de ambas tendencias».[12] Algunas frases de este crítico acusan, sin embargo, la huella de mi interpretación: «... los hombres de letras seglares empuñan casi todas las armas. Cierto, pero ¡en qué diversa proporción se unen armas y letras en Garcilaso y en Lope!».[13]

Ahora bien: mi primera interpretación del Barroco prosigue en el sentido de que el triunfo del intelectual trae aparejado el sentimien-

11. Recuérdese que el anhelo de arquetipo no se limita en el Renacimiento al *Cortegiano*. Se dibuja también el modelo universal de otros tipos humanos. El Barroco procede al revés. No se olvide que, según Spengler, la gran aportación del Barroco es el retrato; es decir, la máxima individuación. Los mismos esquemas personales gracianescos tienen detrás figuras concretas. Véase Vossler, «Introducción a Gracián», *Revista de Occidente* (septiembre de 1935), páginas 337-338. L. Rosales, en su prólogo al segundo volumen de *Poesía del imperio* (Madrid, 1933), p. XXI, escribe: «La poesía clásica del siglo XVI revela más acusadamente la conciencia sensible de una época que la conciencia individual». El tema de la decadencia del heroísmo no es, por otra parte, nuevo. Recuérdese la aserción de Werner Weisbach: «En el curso del siglo XVII se evaporó y debilitó el concepto de lo heroico al asociarse cada vez más a la actitud heroica exterior un sentimiento íntimo» (*El Barroco*, ed. española, página 39). Véase, en el mismo sentido, M. Muñoz Cortés, «El heroismo herido», en *Arriba* (25 de noviembre de 1943), y L. Rosales, «El cambio de sentido del heroismo en la poesía barroca», en *ibid.* (6 de junio de 1943).

12. Hornedo, *loc. cit.*, p. 37.

13. *Ibid.*, pp. 367-368. Cf. *El espíiritu del Barroco* (*supra*, pp. 13-23).

to nostálgico de la vida heroica. Tampoco esto le parece probable al padre Hornedo. Sin embargo, esto es un simple derivado de la afirmación anterior. El poeta sueña siempre el mundo antípoda: el ideal de la dulce Edad de Oro surge en los momentos de vértigo, y bien sabido es que la poesía del campo —desde Teócrito— ha nacido en la ciudad. No es operación difícil, por tanto, derivar de un período en que el mundo de las letras ha triunfado del mundo de las armas un tópico poético de nostalgia de una edad heroica.[14] Siguiendo el ejemplo ilustre de Horacio, el huerto y la nave simbolizan, respectivamente, el mundo de la *aurea mediocritas* y el de la azarosa aventura. Y parece evidente que, desde fray Luis de León, el primero de los mundos triunfa sobre el segundo:

en vano el mar fatiga
la vela portuguesa, que ni el seno
de Persia, ni la amiga
Maluca da árbol bueno
que pueda hacer un ánimo sereno.

En mi libro han quedado explicados con alguna extensión el proceso y significación de la valoración de la nave en el siglo XVII. A mí me es particularmente grato hallar estas ideas en el prólogo del segundo volumen de *Poesía del imperio*, la antología de Luis Rosales publicada en 1943:

> Coincide en ellos un hecho histórico, la posición ante la gesta marinera, que podía ser valorada desde los dos límites de interpretación del heroísmo que ahora nos interesa comentar: la del siglo XVI, definida aún por el esfuerzo; la que se inicia en el siglo XVII, ya definida por la prudencia.

Compárese con las páginas correspondientes de *El espíritu del Barroco*, libro curiosamente silenciado por el autor de este trabajo.

14. «Es patente el esfuerzo de D.-P. por mostrar la insistencia del tema y por contraponerlo a lo pastoril. Los resultados son los que no aparecen tan palmarios. El hecho de su aparición está plenamente justificado: el tópico de lo pastoril, de lo campestre, de lo idílico, estaba agotado y se imponía buscar otro.» (Hornedo, art. cit., p. 371.) ¿En qué quedamos? Además, esto no es cierto: toda la literatura del siglo XVIII insistirá en el tema del bucolismo con otra intención ciertamente: la sociológica (véase mi libro *La poesía lírica española*, Labor, Barcelona, 1937).

Lo mismo podríamos decir de las referencias que hace dicho autor a los conceptos básicos de resignación, prudencia, desilusión, que se esquematizan en el epígrafe «Descanso a la manera de resumen». He aquí los resultados a que llega el autor que citamos:

Primera conclusión:

> «Desplaza la moral heroica a la moral estoica; la moral social, a la moral individual.» Cf. *Espíritu del Barroco*: «... esta donación absoluta de lo individual a lo colectivo, del particular al estado, caracteriza la edad heroica» (p. 37).

Segunda conclusión:

> «Establece el orden de la naturaleza con independencia y aun oposición al orden del espíritu.» *Espíritu del Barroco*: «Cultura y natura se contraponen con claridad en el espíritu del Seiscientos. En el Renacimiento, lo bucólico es paradigma literario de lo natural. El canto de los pájaros de Garcilaso y de fray Luis es bello porque es "no aprendido". Góngora ... cuida, en cambio, de marcar la distinción» (p. 48).

Tercera conclusión de Luis Rosales:

> «Frente a las virtudes atractivas de la conformación social —fe, valentía, esfuerzo, espiritualidad, eficacia—, opone las virtudes de confirmación individual —ascetismo, prudencia, mesura, abnegación, tesón.» *Espíritu del Barroco*: «Las letras se apresuran a ponerse a distancia de las armas como cautas espectadoras de su caída ... La guerra no es ya el natural ejercicio del hombre ... Aun la literatura ascético-mística acusa este retroceso ... Los moralistas ayudan a la destrucción; la fama es dañina. «Fama nocet», dice la décima de las *Empresas* de Saavedra Fajardo» (pp. 28-30).

Cuarta conclusión:

> «Frente a la actitud esperanzada y creadora, postula una actitud de consoladora resignación.» *Espíritu del Barroco*: «De Cervantes nos llega también el recuerdo melancólico de las armas que anida en el que es ya, implacablemente, un "intelectual"» (página 19).

Me hubiese complacido que Luis Rosales —gran poeta y buen amigo— hubiese señalado estas zonas de personal proximidad.[15]

Quedamos, pues, en que existe una concepción desilusionada de la vida que está en vivo contraste con el ímpetu vital del Renacimiento. Lafuente estima que mi diagnóstico es certero:

> Con citas de Quevedo, de Gracián, de Cervantes y de otros escritores menores que la erudición y el arte de Díaz-Plaja saben habilísimamente[16] engastar, nos presenta un *leitmotiv* de pesimismo en la literatura barroca. Sería inútil luchar contra la evidencia; esa tónica existe. Pero habría que descomponer sus complejos factores, sagazmente anotados por el crítico; son, uno, individual («el hombre barroco tiene conciencia de su limitación y de sus pecados»); otro, colectivo, de carácter nacional («en nosotros coinciden Barroco y descaecimiento político»).

Y añade más abajo «... acaso esta coincidencia sea la que hace de nuestra literatura y nuestro arte el más puro y honrado exponente del espíritu barroco». Creo que, efectivamente, Lafuente Ferrari tiene razón al desdoblar el proceso hacia lo individual y hacia lo colectivo.[17]

Un posible factor racial

Las actitudes más ariscas han sido provocadas por el segundo de mis ensayos: *Un posible factor racial en el Barroco.* Título cauteloso, si los hay, acompañado de un suasorio exordio, en el que, una vez más, pide se dé cuenta el lector del carácter especial del asunto que

15. En cambio, alude, en la p. XLIV, con evidente ligereza, a una frase de mi libro *La poesía lírica española*, que hace referencia a la «aportación renacentista que, desde Garcilaso, se enraíza, y por espacio de tres siglos la poesía española se unifica con las demás líricas europeas en la tradición grecolatina». Esto no debe caberle duda a Luis Rosales. Desde Boscán a Alberto Lista hay una zona formal grecolatina evidente. En cuanto a las diferencias que señala, le bastaría consultar mi mismo libro, en su p. 168: «Todo ello no se contrapone, entiéndase bien, a la tesis según la cual es precisamente el italianismo el que aporta los motivos ornamentales que, exagerados o acumulados, dan lugar al Barroco», etc.

16. No es Lafuente el primero en aducir esta «habilidad», seguramente como un defecto de mi proceso dialéctico.

17. Lafuente Ferrari, art. cit., p. 467.

trata y del modo con que lo acomete.[18] La sorpresa que en algunos círculos ha producido esta segunda interpretación es especialmente curiosa, porque parte de un estupendo desconocimiento acerca de una cuestión perfectamente debatida y estudiada ya en todos los ámbitos culturales. La historiografía del Ochocientos está llena de este tema, que, a partir de Otto Weininger, ha tomado un carácter menos polémico y más científico. Weininger estudia, en efecto, lo judaico como actitud espiritual en un libro ya clásico: *Sexo y carácter*. Antes se hallan páginas importantísimas en Renan, en Wagner. Pero, como digo, hay que partir de Weininger para estudiar el tema a una nueva luz. Para este ilustre sabio, lo hebraico adopta en la vida una actitud «femenina», unida a una cierta tendencia a la dualidad, a la pluralidad y a la ambigüedad.[19] La proyección artística de esta psicosis está en Carl Gebhardt, cuyo artículo «Rembrandt y Spinoza» utilizo con

18. «La sugestión tiene tales riesgos que el propio Díaz-Plaja acentúa más aún en el pórtico de este ensayo las salvedades que viene haciendo a lo largo de su libro. Datos y observaciones de suma agudeza, pasajes y citas muy intencionadas y profundas esmaltan este capítulo del libro, cuya proyección tiene, no obstante, alarmantes consecuencias.» (*Ibid.*, p. 469.) Repito que el ingrediente hebraico es un lugar común de la estética contemporánea. Véase, por ejemplo, el excelente *Diccionario de los ismos*, de Juan Eduardo Cirlot (Argos, Barcelona), donde se estudia la dramática actualidad del tema en Alemania, donde el atonalismo musical y el expresionismo puro parecen ser típicamente judíos: «La aportación hebrea al arte —escribe Cirlot— consiste esencialmente en la hondura del pensamiento, en la inquietud y en la inserción de estas condiciones en las formas occidentales, por medio de procesos de creación racialmente híbridos. Que estos se han dado principalmente en Alemania [es lo] ... que irrita inconscientemente al ario ... Y, finalmente, que el materialismo hebreo conduce, a través de una u otra forma, hacia los estilos de desintegración» (p. 160). Otro lugar común es la presencia de elementos israelitas como creadores o como propagandistas del arte revolucionario desde el *fauvismo* hasta hoy.

19. Sexo y carácter, cap. XIII. Weininger llega a sostener que «el judaísmo debe ser considerado tan solo como una dirección del espíritu, como una constitución psíquica posible a todos los hombres que en el judaísmo histórico ha encontrado su realización más grandiosa» (ed. española, p. 405). El trágico dualismo estilístico que yo denomino «anhelo de infinidad» y «afán de sabotaje» se corresponde, en cierto modo, con este párrafo de Weininger: «Si bien en el judío quizá se dan aún las mayores *posibilidades*, en él se dan, sin embargo, las más insignificantes realidades. Es el hombre de más infinitos *anhelos*, pero al mismo tiempo es internamente el menos *poderoso*» (ed. cit., p. 441). La aproximación entre judaísmo y feminidad la hallamos también en Julien Benda, *Belphégor*, pp. 172 ss.

frecuencia en este libro. Véase también el volumen dedicado al filósofo, del que hay edición en castellano.[20] Finalmente, la polémica acerca del elemento judaico en las formas extremas del arte y la poesía llamadas destructoras utiliza el arma de la actitud racial en una crítica que esgrime, no sin motivo, los nombres de Tristán Tzara, de Max Jacob, de Rosenberg, etc., al frente de las más turbadoras y negativas formas espirituales de nuestro tiempo. Todo ello, para algunos críticos, es una novedad que se debe a mi fértil inventiva. Camón Aznar, no obstante, partiendo de los nombres utilizados como bandera en el escrito gebhardtiano, se adhiere a la valoración negativa de Spinoza, en cuya «metafísica no hay sitio para la caída ni para la salvación», y de Rembrandt, «que agita sus formas en el único elemento que puede deshacerlas ..., en la luz». Es decir, dos actitudes emparejadas a lo que yo llamo «afán de sabotaje».

La polémica adquiere nueva acritud al proyectar, en mi libro, esta actitud anímica sobre el espíritu español del Seiscientos. El tema es, en realidad, alarmante. Se trataría, nada menos, según la crítica, en convertir a Góngora y a Gracián en dos judíos.[21] Cosa evidentemente grave, pero que yo no he dicho jamás.

Lo que yo he hecho ha sido, sencillamente, plantearme un problema que, aunque hoy parezca insólito, era, en el siglo XVII, perfectamente normal y posible. Los textos de Quevedo acerca del peligro de una «internacional judaica» contra España son rotundos. De su posición polémica puede responder la leyenda negra, y de su eficacia polí-

20. Losada, Buenos Aires, 1940. «La filosofía de Spinoza se revela como la auténtica expresión de su tiempo, porque los principios fundamentales del Barroco son también sus principios fundamentales. El espinozismo es la filosofía de lo amargo, de lo infinito: "toda limitación significa negación"» (p. 117). Sobre Spinoza recuérdese el texto de Unamuno: «Aquélla no es la filosofía de la resignación, sino la de la desesperación». (*Sentimiento trágico*, cap. II, p. 37.) El artículo de Gebhardt se publicó en la *Revista de Occidente* (1929), pp. 307 ss. Como ejemplo de la persistencia del tema, véase Hans Joachim Schoens, *Philosemitismus im Barock*, J. B. Möhr, Tübingen, 1952.

21. Incluso en un libro de fantasía, *Amadís*, del malogrado Ángel M.ª Pascual, se me presenta con esta obsesión. Don Quijote está leyendo la vida de Amadís de Gaula. «Alguien viene por el camino entre la vaga neblina. Suenan cascos menudos entre las cosas transfiguradas por los destellos del agua y del sol. Un asnillo y un hombre en la grupa. Algo le brilla en la cabeza. ¿Será un yelmo? El viejo caballero se atiranta en su silla frailera. ¿Será el Mambrino? No. Es Guillermo Díaz-Plaja, que viene, desde Sevilla, de medir las narices a don Luis de Góngora» (p. 151).

tica, la curva de nuestro descenso imperial. No veo, pues, que la cosa sea escandalosa. Existe una base histórica real, evidente. Sin embargo, Lafuente, que la reconoce, se alarma ante la posible creación de un *tizón* literario que tiene ya un precedente en las sospechas que Maeztu puso en circulación acerca del autor de *La Celestina*. Y yo he de decir que la alarma me parece perfectamente natural y que la comparto.[22] Pero invito a leer el importante libro de Américo Castro *España en su historia* para tener una idea de la tremenda dimensión del influjo semita en el espíritu nacional.

Con todo, repito que en mi libro no se afirma ni una sola vez el judaísmo de Góngora ni de Gracián. Sólo hay una sospecha vehemente para el Greco y, publicado mi libro, he visto la misma actitud suspicaz en un ensayo humano y hondo, magnífico, de Gregorio Marañón.[23]

22. Sorprendente y turbadora acerca de estas cuestiones es la nota de María Rosa Lida, que atribuye ascendencia judaica al barroco del Cuatrocientos Juan de Mena, en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires (1941). «De sumo interés —escribe Lafuente— es el hecho de la posible pervivencia en nuestro país de focos actuantes de manera *conscientemente judaica* a lo largo de nuestra vida nacional. Este sí que es un tema apasionante para un historiador que recogiese datos y textos como algunos de los que exhibe Díaz-Plaja de Quevedo, Barrionuevo y Enríquez Gómez, podría tener en cuenta en ese estudio pasajes tan enigmáticos e intrigantes como aquel de Borrow en su *Bible in Spain*, en el que nos da noticia de la existencia de alguno de esos brotes perviviendo en la tierra de Toledo en pleno siglo XIX» (Lafuente, art. cit., 469). (Sobre la inminencia del peligro judío y la defensiva vigilancia de Quevedo, basten estos textos: «A un alguacil de corte portugués, se dice prendió anoche la Inquisición. A cada paso retornan aquí hebreos». Barrionuevo, *Avisos*, 27 de noviembre de 1655. «He sabido por cosa cierta que se trata de restituir y traer los judíos que están en las sinagogas de Holanda y otras partes; para lo cual se han propuesto en un papel veintiocho medios. Opónese a ello constantemente la Santa Inquisición.» Pellicer, *Avisos*, 12 de marzo de 1641.)

23. «El secreto del Greco», *op. cit.* Posteriormente he tenido la fortuna de conocer el criterio del ilustre pensador a propósito de este aspecto de mi libro: «Mi querido amigo: No puede imaginarse el interés con que he leído su ensayo sobre el Barroco. Sí, se lo imaginará usted porque en él he encontrado, desarrollada y convincente, la idea embrionaria que, al pensar en el Greco, había tenido. Es seguro que tiene usted razón al atribuir una influencia judaica en el Barroco y por los motivos que certeramente explica usted. Los sefarditas, con muchos de los cuales he tratado estos años, tienen una curiosa predilección por Góngora. No sé si recuerda usted que cuando el capitán Toral llegó a Alepo encontró un judío que sabía de memoria sus versos y le tenía por el mejor poeta del mundo. Lo de Gracián es igualmente justo. Fue el es-

En cuanto a Gracián y a Góngora, mi libro se limita a señalar algunos rasgos espirituales que coinciden con claros coeficientes anímicos del judaísmo. Estos rasgos se confrontan con algunos aspectos fisiológicos y sociales de la personalidad de Góngora y de Gracián, dando lugar a una sorprendente coincidencia. Me parece innecesario, después de esto, que el padre Hornedo se esfuerce en demostrarme que Góngora y Gracián son dos católicos a machamartillo.[24] Yo he hablado de un «fermento judaico», disuelto en la sangre, quién sabe a través de cuántas generaciones, dando lugar a un *posible factor racial*, que acaso sea «uno» de los ingredientes del pesimismo español del Seiscientos y nada más. Que este pesimismo existe me parece cosa fuera de duda. Los textos por mí recopilados dan —sin necesidad de rebusca erudita— un índice convincente y abrumador. Claro que esto choca con una concepción muy arraigada. Pero yo no tengo la culpa. Durante muchos años las historias de la literatura han solido confundir el culto de las obras literarias con el culto del escritor. Todo gran poeta había de ser, necesariamente, un hombre ejemplar, y un novelista de genio debía ser, siempre, un excelente ciudadano. Un mayor rigor en la propia obra considerada como documento autobiográfico ha arrojado mucha luz sobre la psicología y sobre la ética de los grandes creadores, y hoy el hallazgo de abismos tortuosos es considerado como nueva luz para el estudio de ciertas facetas literarias poco conocidas. Valga para todos el análisis del epistolario de Lope de Vega, que ilumina tantas zonas turbias y —desde nuestro punto de vista poco dignas— sin detrimento de su ingente personalidad literaria.

En una reciente edición[25] de los *Tratados políticos*, de Gracián, el prologuista arremete contra mi interpretación de la psicología gra-

---

critor español más influido por Antonio Pérez, y el judaísmo de este personaje, literariamente lleno de interés, casi tanto como su interés humano, es seguro. Y luego, el Greco». (Carta al autor.)

24. Evaristo Correa-Calderón (*loc. cit.*) me recuerda también que Gracián, miembro de la Compañía de Jesús, era un ferviente católico. Por lo visto, cuesta mucho trabajo entenderme. Veamos. Yo aludo a una *actitud judaica* análoga a la que, todavía hoy, los mallorquines creen hallar en los ademanes cotidianos de los *chuetas* de origen judío y hoy fervientes católicos por cierto. Cierta *predisposición* empujada por quién sabe qué oscuras fuentes: relacionar esto con una época, una circunstancia histórica y un estilo. He aquí lo que yo me propuse.

25. Miracle, Barcelona, 1940.

cianesca. No la estudia, pero la combate llamándola «errónea, parcial y apasionada», y a mí me hubiera gustado que precisara mejor los motivos de su disparidad ideológica.[26]

La interpretación que tiende a explicar por un posible «fermento judaico» la indudable amargura y el atroz nihilismo de Gracián y de Góngora parece, en suma, arriesgada a Lafuente Ferrari, que la explica por el carácter general de la gente española.[27] Igualmente parece equivocada mi hipótesis al padre Hornedo, quien afirma que «no hay tal» nihilismo barroco,[28] aun cuando acepta, con restricciones, mis ideas acerca de la valoración meramente aparencial de los objetos.[29]

En cambio, Camón Aznar acepta plenamente el valor probatorio de mis dos ejemplos:

26. Probablemente se tiende a confundir, como decía antes, la obra con el autor. Mi interpretación va hacia la psicología de Gracián, reflejada, claro está, en su obra; es, en realidad, un poco de autobiografía gracianesca, sin duda poco simpática en cuanto refleja un cauteloso egoísmo, pero evidente, en los textos que se citan. Su pesimismo escéptico era, por lo demás, cosa averiguada por los estudiosos de las relaciones entre Gracián, Schopenhauer y Nietzsche.

27. «Un imperativo de prudencia nos impone no sutilizar en materias tales ni buscar tres pies al gato. Seamos sinceros. Si, como dijo Unamuno, y no andaba probablemente muy descaminado, la envidia es el vicio nacional, no necesitaremos ciertamente recurrir al análisis químico de nuestra sangre para comprender que un porcentaje fuerte de ingredientes corrosivos —resentimiento, soberbia, insolidaridad y pasión— han sido ingredientes constantes de nuestra psicología nacional.» (Art. cit., p. 430.) Considero que Lafuente une aquí adjetivos muy dispares. Desde luego no creo que, aparte la visión de Unamuno, la psicología española sea la del resentimiento. Véase, además, el siguiente texto de Américo Castro, «Para Pfandl, Mateo Alemán es un patriota leal y valeroso y un verdadero español del siglo XVI (p. 304); para mí es un feroz resentido, lleno de la peor hiel, espíritu sagaz, a veces prodigioso escritor, un fruto más bajo el amargo sino que trituraba a las familias descendientes de los conversos israelitas» (*Revista de Filología Española*, XXI, 1934, pp. 73-74). El estudio de los poetas judíos españoles del siglo XVII, como grupo exento, de caracteres espirituales homogéneos, ha sido realizado por primera vez en mi *Historia de la poesía española*. Para una visión general del tema véase el artículo de J. A. van Praag, «Almas en litigio», en la revista *Clavileño*, Madrid, n.° 1 (1950).

28. Art. cit., p. 558.

29. *Ibid.*, pp. 554-555. El padre Miguel Batllori, S. I., estima, en cambio, que «buscar también en España una actitud judaica del Barroco es algo simpáticamente audaz. ¿Y será también el grano de audacia hermano y compañero de la locura? Conforme que la filosofía de Espinosa, el judío rembrandtiano, sea una forma de *sabotaje* del *racionalismo* cartesiano. Pero ¿es también un "sabotaje de lo real"?». (Art. cit.)

> Otro tema de meditación en el libro de Díaz-Plaja, y este a costa de nuestra sangre y de muchos misterios de nuestra evolución histórica, es el sedimento judaico en la raza hispánica. Hay un puro valor sensorial en la imaginería gongoriana completamente semita. Pero donde esta rabiosa mirada sesgada del desterrado adquiere fulgores de una genial perversidad es en Gracián.

El autor de esta frase la continúa con dureza muy superior a la que en mi libro ha despertado tantos comentarios incomprensivos. Pero hay más.

Nada de lo que parece escandalizar a la gente es cosa nueva. Está, en primer término, meridianamente expuesto en su obra. Gracián muestra ante la vida un guiño inicial de recelo y un gesto póstero de rencor. «Hay que cautelarse», «hay que prevenir», advierte constantemente toda la obra gracianesca. Tan cautelosa conducta sólo tiene un hito terminal: el yo. La doctrina de Gracián es la doctrina del egoísmo más desenfrenado. Cojamos el *Oráculo manual*, pío breviario de su egocentrismo:

> No hay mayor señoría que el de sí mismo. Nunca se ha de abrir la puerta al menor mal. La mejor treta del juego es saberse descartar. Saber excusar pesares es doctrina provechosa. Nunca acompañarse con quien le pueda deslucir. Saber tomar las cosas nunca al repelo, aunque vengan. Tener un punto de negociante. Saber obligar. Vivir a la ocasión.

He aquí el Decálogo del Perfecto Egoísta. Pero más interesante —por más típica— que la finalidad de este itinerario es la *manera* como esta finalidad se consigue. Todo el arte de Gracián consiste en eludir la franqueza. Así, el *Oráculo manual* es el vademécum de la doblez.

Continuemos espigando:

> El jugar a juego descubierto ni es de utilidad ni de gusto. No se han de negar de rondón las cosas; vaya a tragos el desengaño. Excuse el varón atento sondarle el fondo, ya al saber, ya al valer, si quiere que le veneren todos. No se ha de echar todo el resto al primer lance. El más plático saber consiste en disimular. Hurte el cuerpo a los ocasos para no reventar de desaires. Nunca competir. Consiste el crédito en el recato más que en el hecho: que si no es uno casto, sea cauto. Hay torbellinos en el humano

> trato, tempestades de voluntad; entonces es cordura retirarse al seguro puerto del dar vado. No descubrir el dedo malo, que todo topará allí. Todo lo favorable obrarlo por sí; todo lo odioso, por terceros. Es treta para alcanzar las cosas despreciarlas. Nunca se ha de fiar; pero si alguna vez, sea con tal arte que pueda ceder la prudencia a la cautela. No ser todo columbino; altérnese la calidez de la serpiente con la candidez de la paloma.[30]

«Hay que cautelarse»; los sentidos son engañosos; no debemos fiar de apariencias.

Contra esta tesis se rebela el artículo de Evaristo Correa-Calderón.[31] Pero me parece superlativa inocencia alinear, frente a los innegables textos que yo presento, otra serie que está de acuerdo con la moral general cristiana, con el criterio ético de todo el mundo. Lo que individualiza a Gracián, lo que en él tiene carácter e interés, es, precisamente, lo que se aparta de la moral al uso, lo que se encuentra en él y no en los demás: es decir, los textos que yo he señalado, que muestran irrefragablemente el ángulo rencoroso de su visión del mundo y de la vida, su cautelosa actitud resentida.[32]

En su vehemente defensa de la concepción tradicional de la historiografía gracianesca ha ido el señor Correa-Calderón tan lejos que nos ofrece una cándida epopeya de varón ejemplar. Pero si salimos del ámbito histórico-literario peninsular, veremos que esta visión es fruto de un automatismo defensivo de los valores literarios entendidos en una simplista totalidad de hombre-obra.

Estudiemos la impresión que produjo en Francia la reedición del *Oráculo manual*, obra de André Rouveyre, en 1924. El editor describe a Gracián como un hombre que penetra

> avec un tel cynisme glacial dans les combinaisons morales les plus purement dégagées de l'intérêt d'autrui, et qui donne à des semblables, en des résumés concrets si bien taillés, les pires armes empoisonnées pour les combats psychologiques pratiques les plus serrés, les plus subtils et les plus âpres.

30. *Oráculo manual*, p. 87.
31. «Etopeya de Gracián», art. cit.
32. Copiamos del comentario a mi libro de Camón Aznar: «No se ha metido bien el abismo de humillación contenida, de triunfante amargura, de ansia de envenenamientos, que hay en esta retorcida y biliosa figura de nuestro siglo XVII; es el alma más rencorosa, más intelectualmente reseca y árida de las letras universales» (*loc. cit.*).

Los textos pueden multiplicarse.[33]

No hay, pues, en mí «imperdonable precipitación y desconocimiento de su vida y de su obra», como, protectoramente, me indica el señor Correa-Calderón; sino, simplemente, el subrayado de una actitud espiritual que, curiosamente, ha sido confirmada por la alta investigación histórica.

Efectivamente, el insigne investigador de la Compañía de Jesús, padre Miguel Batllori, ha descubierto la preocupación despertada en la Compañía por la posible falta de limpieza del apellido.[34] Lo único que yo he hecho, pues, anticipando la intuición crítica a la erudición confirmadora, ha sido poner esta actitud en relación con otras, con el sencillo objeto de ver de extraer alguna conclusión histórico-literaria. Nada más. No creo que de ello se derive mengua de gloria para el genial creador de *El criticón*, ni estimo que, caso de ser cierta mi hipótesis, fuese llegada la hora de desgarrarse las vestiduras.

En cuanto a Góngora, dice Camón Aznar, «hay un puro valor sensorial en la imaginería gongorina completamente semita».

Es curioso señalar que Astrana Marín ha denunciado alguna vez el abuso de metáforas de la poesía actual como un vicio judaico.[35]

Nada tengo que añadir a mis notas sobre la psicología gongorina, los ataques de que fue objeto —de perversa intención desde el punto de vista genealógico—, su constante desilusión ante lo vital (ya notada por Vossler) y ante lo amoroso, porque en otro libro —con el

33. *Mercure de France* (15 de marzo de 1924). Es interesante el eco periodístico de esta aparición de Gracián en Francia. Pierre Loewel consideró la obra de Gracián como poseída «d'une parfaite connaissance du coeur humain et d'un certain mépris pour la morale»; su obra es un «manuel d'individualisme féroce, concentré, hautain» (*L'Éclair*). Gerard Bauer, bajo el título *Baltasar Gracián, l'inmmoraliste espagnol*, escribe, entre otras cosas: «Que d'astuce, d'égoïsme, distillé, d'adroite prudence, dans ce manuel!». Para Léon Delamarche, la obra es un «breviaire d'arrivisme et de dissimulation». Las citas podrían multiplicarse.

34. «La vida alternante de Baltasar Gracián», en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, XVII (1949), p. 7 (notas 3 y 4), con referencia a otro artículo publicado contemporáneamente en *Razón y Fe*, «donde hago ver —dice— cómo no ha sido el primero en dudar de ella [de la limpieza] G. Díaz-Plaja en *El espíritu del Barroco*».

35. La prosa recamada de imágenes, el pensamiento expresado mediante imágenes, aparte de ser un pésimo método, revela sangre judía. ¡A cuántos escritores de ahora habría de aplicárseles la frase de Quevedo de «untar los versos con tocino»! (Entrevista publicada en *Arriba*, 21 de mayo de 1944.)

título de *El alma de Góngora*— se ha podido leer un breve análisis de esta curiosa psicología humana.[36]

La sensualidad barroca

La tercera interpretación del espíritu del Barroco está encabezada por una frase de Ortega y Gasset que reza así:

> Léase con un poco de buen sentido nuestro Parnaso del siglo XVII, e inténtese, partiendo de él, reconstruir el tipo de alma que lo ha fraguado. El que haga esta experiencia acabará echándose las manos a la cabeza, sobrecogido de espanto.

Esta frase tiene un enorme interés, pero ofrece el grave inconveniente de que no continúa. Es una de las «notas urgidas» publicadas por el autor de *La rebelión de las masas* con ocasión del centenario de Góngora,[37] apenas si deriva a un breve párrafo que citaré luego. En cierto modo, mi tercera interpretación es algo así como el desarrollo del breve postulado orteguiano.

Se titula *La sensualidad barroca* y ha sido objeto también de graves impugnaciones. Comienza valorando la importancia de lo sensorial en el arte y en la literatura del siglo XVII:

> Los cinco sentidos —como en ciertos cuadros de pintura flamenca— tienen aquí su banquete. Vista, gusto, oído, tacto, cobran de pronto personalidad ... El amor, que era un paje del intelecto, se pone ahora al servicio de los nuevos tiranos. El mundo se reduce a un repertorio de sensaciones.

De ahí que todos los temas poéticos del Barroco *desciendan* del plano mental al plano sensitivo:

> La mujer, por ejemplo, era en el Renacimiento una de las claves de la armoniosa contextura del mundo. Estaba en el ápice de los pensamientos del poeta porque remataba con una fórmula visible su aspiración a la Belleza suma. En el Barroco, en cam-

36. Véase *Poesía y realidad*, Revista de Occidente, Madrid, 1952, páginas 95-107.
37. *Espíritu de la letra*, Revista de Occidente, Madrid, 1927, p. 181.

> bio, la mujer es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder.[38]

El padre Hornedo considera un acierto esta interpretación de un «descenso del ideal femenino durante el Barroco».[39] Pero, como veremos luego, se niega a aceptar el recrudecimiento de la visión sensual de las cosas, que es consecuencia lógica de este descenso. Mas antes mi libro ha de extraer una conclusión más inmediata. Si la belleza se refiere a cosas concretas y limitadas, la belleza es pasajera y, por tanto, fungible. Ya Wölfflin —lo recuerda Lafuente— hace del Barroco el arte captador de lo instantáneo; también Gebhardt. Esta noción se apareja a la de que la realidad —no sometida a jerarquía trascendente— exige, disgregadoramente, la atención estética.[40] Éste es el secreto del bodegón. Así, el Barroco es un arte de «primeros planos», en el que, frente al canon estético, hay el interés concreto —documental, diríamos hoy— de cada cosa. Nada hay, pues, permanente, ni en la belleza ni en el tiempo.[41] «El mundo de los poetas barrocos, como el de los pintores, es aparencial y fugitivo.» De ahí que sólo queda ante ellos el goce inmediato, la valoración erótica, lo sensual. Cito, al efecto, textos de Quevedo y de Góngora que son muy significativos. Pero ello es objeto de la decidida réplica del padre Hornedo, para quien

> no puede admitirse la inferioridad moral del Barroco respecto al Renacimiento. Cuantas notas peyorativas se achacan al Seiscientos español tienen su correlato en las cortes italianas del Renacimiento.[42]

38. *Ibid.*, p. 100.
39. Art. cit., p. 40.
40. Mi libro está, en cierto modo, dentro de esta tónica. «En pintura y en poesía el Barroco tiene, viene a decir Díaz-Plaja, una vocación por los primeros planos. Es curioso que su libro todo sea a su vez una serie de primeros planos, de detalles captados con ágil cámara» (*loc. cit.*).
41. Sobre estas citas mías, véase el prólogo de Lafuente al libro de Weisbach, p. 41. Partiendo de estas ideas, Emilio Orozco Díaz ha publicado un largo artículo en *Escorial* sobre esta poesía de bodegones y primeros términos. Sólo en un libro posterior se utiliza la obra como fuente de comentario. Sobre el sensualismo barroco, véase también Croce, *Studi sul Seicento*, Laterza, Bari, 1911.
42. Art. cit., p. 38.

Análogamente, Lafuente escribe:

> Que haya una sensualidad típicamente barroca es cosa que ya hizo notar Weisbach; pero que haya que cargar al Barroco la obscenidad y la desvalorización de lo erótico es cosa difícil de aceptar.

Cita al Aretino, *La lozana andaluza*, etc., y dice que las páginas significativas de Quevedo tienen «algo de fustazo flagelatorio». Esta última consideración no es válida: el Arcipreste y Fernando de Rojas escriben una y otra vez que moralizan. En cuanto a la comparación de la moral renacentista con la del Barroco, me ocurre recordar que no se trata aquí de comparar el grado de depravación de la vida de cada época, sino en tanto que tenemos de ella una proyección artística o literaria. Y si las páginas del Aretino reflejan un aspecto depravado de la sociedad, tenemos toda la poesía idealizadora del amor, que, bajo la impronta lejana de Petrarca, eleva el erotismo a formas ideales. No se trata, pues, de analizar estados morales, sino la proyección estética de los mismos; y lo significativamente aterrador es que en el Barroco no hallamos la visión elevadora que el Renacimiento podía contraponer a las zafias visiones picarescas. No en vano *Lazarillo* es un ser secundario en la vida social del siglo XVI, mientras *Guzmán* es papel de primera importancia en el siglo XVII.

La visión poética de la feminidad no sobrepasa ya los límites concretos de la mujer de carne y hueso, y, lo que es más penoso, se ceba en lo infrarreal. «Cuando Góngora quiere tocar lo humano produce un lirismo canalla», dice Ortega y Gasset.[43] Se ha perdido —escribo— [44]

> el intelectual manierismo que rige y sujeta a fórmulas la visión renacentista del universo. El Barroco asiste, como ya hemos notado, a una general sublevación de las cosas que aspiran a tener, sea cual fuere su valor espiritual, un relieve en el mundo.[45]

Lo sensorial es lo que pesa. Me parece de gran interés la comprobación, no recogida por mis críticos, de que en el Renacimiento las «tentaciones» —en Durero, en el Bosco— son lo irracional, lo mons-

43. *Loc. cit.*
44. *El espíritu del Barroco*, p. 65, *supra*.
45. Utiliza sus mismas palabras. Pero viceversa.

truoso; mientras en el Barroco —en Zurbarán, por ejemplo— son simplemente los sentidos corporales. De ahí que el arte seiscentista tienda a captar la apariencia sensorial de las cosas, no su dimensión trascendente. Aquí, Lafuente me manifiesta también su disconformidad, «en este punto, absoluta». Él opone a mi hipótesis el realismo de un Velázquez —ejemplo, en verdad, poco barroco—, y nosotros pensamos, ciertamente, ante un retrato de Velázquez que nos hallamos *ante la apariencia sensible de un modelo*, no «*ante el cuerpo geométrico, tridimensional y arquetípico*» [46] al que tiende, precisamente, el mundo clásico. El mismo Lafuente se acerca justamente a mi punto de vista cuando escribe a continuación:

> Eso podremos pensarlo, sin duda, ante un retrato impresionista *cuya técnica tiene*, en efecto, *antecedentes y afinidades con la de los pintores barrocos*. Velázquez, precisamente por ser un gran pintor barroco, se siente interesado por el individuo,

tesis defendida por el propio Lafuente, en otro lugar, con el título de «Estética de la salvación del individuo»,[47] que yo he incorporado fervorosamente a estas tres interpretaciones.

Quedaría, finalmente, como tema polémico en el que no ha caído ninguno de mis comentaristas, la contradicción que se encuentra entre esta valoración concreta e individualizada de la realidad con la visión de Gracián, para quien las cosas que llegan a través de los sentidos no tienen valor junto a las que capta la inteligencia. Es la misma actitud de Spinoza.[48]

46. Art. cit., pp. 171-172. El subrayado es mío.

47. Apéndice al volumen *El realismo en la pintura española*, de la *Historia del Arte* de Labor.

48. «Este encontrarnos con el todo es encontrarnos con nosotros mismos, es reconocernos, es identificarnos en nuestra idea; pero es también encontrar la verdadera relación que nos vincula a las demás cosas, se entiende a las cosas con las que esencialmente estamos vinculados, si es que hay alguna. Pero Espinosa más bien entiende que no existe ninguna cuando dice: "Sólo el amor intelectual es eterno".» M. Zambrano, «La salvación del individuo en Espinosa», *Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras*, Madrid (febrero-marzo de 1936).

ENSAYOS

5. EL ALMA DE GÓNGORA *

A Dámaso Alonso

La biografía de Góngora está conclusa. No podríamos aportar, seguramente, un nuevo documento decisivo a la denodada tarea de los eruditos; gracias a ellos nos es posible reconstruir casi paso a paso la melodía vital del gran lírico. Sin embargo, agotada la lectura de los datos, algo queda flotando, inaprehensible, en el aire. Falta, para que el perfil espiritual se complete, el soplo de la intimidad. Su huella externa, recamada con una de las más fastuosas escenografías poéticas que han existido jamás, oculta muchas veces el fondo anímico. En otras ocasiones hemos notado la atroz sequedad de nuestro pasado literario: con unas realizaciones formales sencillamente espléndidas carecemos de datos reales auténticos acerca de la intimidad de los escritores. Es proverbial nuestra pereza epistolar; no poseemos este precioso tipo de literatura confidencial que son las «memorias», tan abundantes en otras literaturas. No nos cabe, pues, apoyarnos en una ancha zona de intimidades. Y sólo a través de una tarea adivinadora nos es posible acercarnos a la realidad espiritual de nuestros escritores.

Agotados los problemas formales de la poesía gongorina, gracias al esfuerzo de una falange ejemplar de eruditos, convendría ahora acercarse al contenido de la obra gongorina en demanda de un perfil auténtico del alma de don Luis.

La poesía más antigua de Góngora data de 1580.[1] Figura con el

* *Poesía y realidad*, Revista de Occidente, Madrid, 1952; reimpreso en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 1.086-1.094.

1. Foulché-Delbosch, José María de Cossío y Millé Giménez coinciden en la fecha. En adelante citaré por la edición de este último, Luis de Góngora, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1972[6].

número uno en las ediciones autorizadas de los romances gongorinos. El poeta tenía, pues, al escribirla, diecinueve años. Es conocida composición, que empieza:

Ciego que apuntas y atinas,
caduco dios y rapaz
vendado que me has vendido
y niño mayor de edad:
por el alma de tu madre
—que murió, siendo inmortal,
de envidia de mi señora—,
que no me persigas más.

Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz.

Estilísticamente, la estrofa sería ejemplar para demostrar la tesis de José María de Cossío, según la cual el culteranismo aparece, tanto como en sus poemas de alto énfasis, en sus composiciones de tipo popular.[2] Las forzadas antítesis de cada uno de los cuatro primeros versos, la ampulosa hipérbole de los tres subsiguientes son muy significativos. La tesis de un fenómeno culterano de formación lenta[3] podría apoyarse ya en esta primera estrofa.

La tesis de la composición es un ataque contra el amor, al que se repite una y otra vez el malhumorado estribillo:

Déjame en paz, Amor tirano,
déjame en paz.

Los apóstrofes se suceden: «foragido capitán», bajo cuyas inquietas banderas se malgasta su tiempo; ciego, rapaz y desnudo del que no puede esperarse nada bueno. «Labrador de amor», sólo cosechó el poeta vergüenza y afán.[4] Todos los sentidos se trastornan:

2. Ed. cit., p. 42. Igual comprobación en Artigas, *Góngora*, Revista de Archivos, Madrid, 1923, p. 257: «No hay en Góngora titubeos de aprendiz».
3. Véase mi estudio acerca de *La creación del lenguaje en el siglo XVI*, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1939.
4. Extrema precocidad es ésta:

Diez años desperdicié,
los mejores de mi edad,
en ser labrador de amor ...

gloria llamaba a la pena;
a la cárcel, libertad;
miel dulce, al amargo acíbar;
principio al fin, bien al mal.

El amor conduce al fracaso. Así, la viudita que llora su perdida felicidad:

dejadme llorar
orillas del mar

(romance número 3); el pescador que «suspiros y redes lanza» canta también su malaventura amorosa (romances 5 y 6). ¿O es el amor pura y zafia picaresca a la sombra de un celestineo descarnado y repugnante?

Érase una vieja
de dudosa fama.

De 1582 —los veintiún años del poeta— es un importante romance, autobiografía jocosa, donde hallamos ya una significativa etopeya de don Luis, que corresponde exactamente —y esto es lo interesante— con el estado de ánimo que —bajo alusiones mitológicas o literarias— hemos señalado anteriormente. Ahora se trata de una confesión en estilo humorístico. ¿Qué le acontece al poeta? ¿Cuáles son las ansias de su juvenil corazón? ¿Hacia qué alta meta se siente lanzado? Veamos: estaba el poeta en la aldea; con su perro y su hurón salía de caza; dormía descansado —si no le molestaban las pulgas—; charlaba con el alcalde y el cura de guerra y de libros; otras cosas menos espirituales lleva a cabo —ahorremos al lector su descripción—. Vida, pues, regalona, blanda, tranquila:

No en balde recuerda don Luis en el famoso romancillo «Hermana Marica»:

Las *bellaquerías*
detrás de la puerta,

junto a los juegos infantiles (romance 4).

Ésta era mi vida, Amor,
antes que las flechas tuyas
me hicieran su terrero
y blanco de desventuras.

De pronto, todo se ha perturbado. No cesan las angustias, incomodidades y molestias; no respeta Amor su epicúrea existencia, ni siquiera su condición de clérigo: [5]

Sé que para el bien te duermes
y que para el mal madrugas.[6]

Todo se mantiene en este tono. Nada ha de extrañarnos en adelante. En su romance número 10, «En la pedregosa orilla», también de 1582, encontramos la parodia de una endecha de amor, por donde el tono suspirante —ya que no la forma— de la *canzone* se destroza sin piedad alguna. He aquí la versión crónica del elogio a la amada:

La paciencia se me apoca
de ver cuán al vivo tienes
la frente entre las dos sienes
y los dientes en la boca.

Como se hace una zafia versión del *carpe diem* horaciano en la poesía «¡Que se nos va la Pascua, mozas!», que trae la misma fecha que la anterior.[7]

Si de las composiciones ligeras pasamos a los sonetos de la misma época, podremos completar de algún modo este momento biográfico del poeta. Sabido es que corresponde al período menos documentado. Entre Córdoba y Salamanca se le supone cursando estudios de humanidades, no siempre coronados por la fortuna.[8] El intento de reconstruir el alma gongorina de este momento a través de la propia

5.
Perdona, pues, mi bonete, válgame esta vez la Iglesia;
no muestres en él tu furia; mira que te descomulga.

Artigas considera que esta alusión a 1585 (cuando don Luis va ya racionero de Córdoba) pudo ser una alusión al destino de sus estudios...

6. Edición Millé, p. 53.
7. *Ibid.*, pp. 59-60.
8. Artigas, *op. cit.*, pp. 33 ss.

obra del poeta —único documento importantísimo— [9] ha sido esbozado por Miguel Artigas, quien alteraría el orden de las fechas, colocando primero los sonetos amorosos —expresión de un adolescente amor a la manera petrarquesca— y más tarde los satíricos y a veces desgarrados romances y letrillas de la desilusión amorosa.[10] No creo que sea ello necesario: no hay aquí sucesión, sino coetaneidad; nada extraordinario acontece respetando la cronología de Chacón y dando como contemporáneas las letrillas que acabamos de comentar de los sonetos que ahora estudiaremos. Ni creo que haya necesidad de buscar el verdadero sentimiento del poeta solamente en las alusiones mitológicas; [11] a mi juicio, toda la producción lírica gongorina de 1580 a 1582 constituye un todo solidario, ya que la íntima contradicción que contiene es sumamente característica de la psicología gongorina.

Veamos sus sonetos amorosos: el poeta los encabeza con un trivial elogio de la amada, que cogiendo flores («de flores despejando el verde llano») se las coloca en forma de guirnalda, con lo que las flores semejan estrellas (soneto 219); o suplica al arroyo no refleje alborotadamente la imagen de la amada, «por quien helar y arder me siento» (soneto 220); o cuando, más pomposamente, ruega al sol orne y colore el prado donde Flérida ha de retozar (soneto 221); versos que constituyen una breve introducción a un grupo de sonetos en los que se juega el contraste temático amor-dolor, con gran sinfonía de lágrimas y suspiros; el sufrimiento de la amada, capaz de ablandar un «duro canto», cuanto más el tierno corazón del poeta (soneto 222), cuyo dolor se derrama ampliamente en el soneto que sigue (223). Bien pronto vemos de qué fugitiva materia se hace el amor de don Luis. Una dulce sinfonía de besos [12] y ternezas queda interrumpida por el «sol envidioso» que hiere en los ojos al poeta que estaba soñando (soneto 224). Podría cerrarse este grupo temático con el conocidísimo

9. No hay tampoco cartas de esta época.
10. *Op. cit.*, pp. 45 ss.
11. *Ibid.*, p. 47.
12.

> ... ya cogiendo de cada labio bello
> purpúreas rosas sin temor de espinas.

Sobre la importancia del tema del beso, véase, en este mismo volumen, el capítulo 3: «La sensualidad barroca», y también De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*. B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, pp. 369 ss. y W. Weisbach, *El Barroco*.

soneto que marca la admonición suprema: el amor debe gozarse con nerviosa prisa, porque —versión latina del *carpe diem* horaciano— se previene sobre su fugitiva fortuna:

> Goza cuello, cabello, labio y frente
> antes de lo que fue en tu edad dorada
> oro, lirio, clavel, cristal luciente;
> no solo en plata o vïola trocada
> se vuelva; mas tú y ello juntamente,
> en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.[13]

He aquí la triple ordenación del mundo gongorino:

a)	cuello	cabello	labio	frente;
b)	lirio	oro	clavel	cristal;
c)	tierra	humo	polvo	sombra.

Es decir, un plano aparente (plano *a*) en el que las cosas son descritas, de modo vigoroso, por su nombre. Poéticamente surge un desdoblamiento de imágenes en dos direcciones: la primera (dirección *b*) consiste en la sustitución de cada objeto por su equivalente metafórico; es decir, aquella realidad imaginada que, apoyándose sobre la realidad inicial por medio de una afinidad sensorial —preferentemente de color—, la transforma en una calidad más egregia.[14] Pero inmediatamente el poeta nos conduce en una dirección contraria: de modo brusco cierra el soneto con una hilera de objetos que representan una metáfora de sentido contrario; una metáfora descendente, porque ya no tiende al enriquecimiento sensorial de nuestra visión, sino que pasa del mundo de los sentidos al de la razón, y, consecuentemente, de la sensibilidad a la ética. Si *sobre* la realidad estaba la metáfora brillante, *debajo* de la realidad no hay nada, sino angustia y soledad.[15]

13. Ed. cit., soneto 228. El último verso obtuvo fortuna. Cf. «el cuerpo envuelto en humo, en sombra, en nada». Mira de Amescua, *El esclavo del demonio*, Ángel Valbuena Prat, ed., Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 70), Madrid, 1971[4], acto II, p. 94.

14. Es la clásica metáfora estudiada por Dámaso Alonso en su edición de *Soledades*, Madrid, 1927, pp. 19 ss. El tema de los versos correlativos y plurimembres, en su indudable importancia tectónica, ha sido objeto de amplia atención por el mismo ilustre investigador.

15. «Pero esta segunda transformación, distinta del habitual juego metafórico —que consiste en "mejorar" la realidad inmediata (dientes: perlas; la-

La lección terrible está extraída por Góngora —si es cierta la cronología aceptada— cuando el poeta tenía veintiún años.[16]

De 1582 es otro importante texto gongorino: la canción [17] «Corcilla temerosa», cuyo tema fundamental viene reflejado en tres versos:

---

bios: rubí; ojos: estrellas; etc.)— para llegar a una conclusión mental y nihilista, puede tomar un quiebro sensorial, ofreciendo la visión inesperada de una realidad vista en su aspecto más canalla. "La mujer —he escrito en otro lugar— era en el Renacimiento una de las claves de la armoniosa contextura del mundo. Estaba en el ápice de los pensamientos del poeta porque remataba, con una fórmula visible, su aspiración a la belleza suma. En el Barroco, en cambio, la mujer es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder" [cap. 3 de este mismo volumen]. El mensaje neoplatónico de la belleza ideal, *desciende* al repertorio sensocial que captan no la mente, sí los sentidos, personajes importantes ahora de la pintura de la época y de los autos sacramentales. Esta captación directa o inmediata intentará sorprendernos —"il barroco è l'arte di stufire"— con el ángulo más inesperado. Así acontece en las alusiones groseras a la carnalidad más repugnante en las letrillas de Góngora o de Trillo; en las descripciones asquerosas de la novela picaresca.

»Así acontece con la presencia de ejemplares femeninos contrafiguras de la belleza. Hoy ya sabemos todo lo que hay de intención paródica, por ejemplo, en las selváticas "serranas" del Arcipreste de Hita, caricatura consciente de la remilgada pastorela provenzal. También podemos entender así la visión de Aldonza Lorenzo, tal como Sancho la describe a su ilusionado señor, en aquel terrible pasaje (*Quijote*, I, XXXI), despidiendo "un olorcillo algo hombruno; sudada y algo correosa", como contraposición a la mujer ideal del Renacimiento (que es Dulcinea), y eco lejano, según Martín de Riquer, de aquella "laide demoiselle" del *Perceval*, de Chrétien de Troyes. Otro tanto podríamos decir de Maritornes, a la que Joaquín Casalduero ha llamado "la Venus barroca del desengaño". "La monstruosidad en el barroco —añade certeramente— no se apoya en la visión apocalíptica de lo sobrenatural como hace el gótico, sino en una visión grotesco-naturalista del cuerpo humano ... que necesita dar a esta faceta del mundo de la carne un tono irónico." ("El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media", *Clavileño*, n.° 22, 1953.) La fealdad tiene, pues, una categoría estética.

»En el libro citado aduzco dos versos igualmente significativos de uno de ellos, de Bartolomé Leonardo de Argensola, se dice:

que es belleza tener algo de feo

»Y en otro de Jerónimo de Cáncer se asienta:

que también en lo horrible hay hermosura

»Recordemos la complejidad del concepto de humor, y ampliemos hasta el máximo un concepto que yo he usado repetidamente: el de *sabotaje*.» (*El reverso de la belleza*, Barna, Barcelona, 1956; reimpreso en *Ensayos sobre lite-*

huyendo va de mí la ninfa mía,
encomendando al viento
sus rubias trenzas, mi cansado acento.

La fugitiva deidad huye «cruel y ligera», y el poeta la advierte del ejemplo de otras ninfas, singularmente Dafne,

a quien ya sabes que el pastor de Anfriso,
con pie menos ligero,
la siguió ninfa y la alcanzó madero.

La poesía —que tiene una leve resonancia de la canción V de Garcilaso— termina con la petición del poeta de un discreto silencio que corte el «fugitivo canto».

El período que va desde este momento de su obra hasta 1591, es decir, hasta los treinta años, viene marcado, en cuanto a los romances, por el tono autobiográfico —velado apenas por los temas del forzado y del morisco— melancólico y desolado. Así, en el romance 14 se dirige al río,

porque no solo en las selvas,
mas los que en las aguas viven,
conozcan quién es Daliso
y quién es la ingrata Nise.

De 1584 es el romancillo que empieza:

Noble desengaño,
gracias doy al cielo,
que rompiste el lazo
que me tenía preso,

---

ratura y arte, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 540-541.) Véase González de Escandón, *Los temas del «carpe diem»: la brevedad de la rosa en la poesía española*, Publicaciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona, 1937.

16. En fin de cuentas, las pequeñas correcciones propuestas por Artigas no afectan a la línea general de la biografía del poeta.

17. Verdadera *canción* a la italiana, que contiene el característico «envío final». Ed. cit., pp. 566-568.

cuya importancia es conveniente señalar [18] en relación al tema agridulce del amor y a la fecha que indica. El poeta habla, en efecto, del tiempo perdido en sus lides amorosas, para terminar:

Adiós, mi señora,
porque me es tu gesto
chimenea en verano
y nieve en invierno,
y el bazo me tienes
de guijarros lleno,
porque creo que bastan
seis años de necio.

El último verso alcanza a toda la obra poética de fecha anterior y se constituye el eje de una serie de conjeturas contemporáneas al poeta, y aun posteriores, acerca de la figura real que movía el sentimiento amoroso del poeta.[19] El tono escéptico ante este sentimiento resplandece especialmente en el romancillo «Hanme dicho hermanas».[20]

El soneto de este período que mayor interés tiene para la etopeya de don Luis es el famosísimo de 1584 que comienza «La dulce boca que a gustar convida», cuyo final puede parangonarse al soneto 224, que hemos comentado anteriormente:

No os engañen las rosas que a la aurora
diréis que, aljofaradas y olorosas,
se le cayeron del purpúreo seno;

manzanas son de Tántalo, y no rosas,
que después huyen dél, incitan ahora,
y solo del amor queda el veneno.

18. Artigas, p. 45. Hay, sin embargo, un dato contradictorio. En un romance de 1590 («¡Qué necio que era yo antaño!») nos dice:

Serví al amor cuatro años,
que sirviera mejor ocho
en las galeras de un turco
o en las mazmorras de un moro.

19. Artigas, *loc. cit.*, pp. 42 ss.
20. Ed. cit., pp. 87-93

No existe aquí metáfora sensorial, sino derivación por contraste (rosas-veneno) puramente mental. El *carpe diem* ha desaparecido, incluso en el frenesí desesperado que comentábamos en el citado soneto. Definitivamente, en el alma de don Luis la realidad es la gran engañadora.

6. LOS ÚLTIMOS APUROS DE VILLAMEDIANA *

A Antonio Rodríguez Moñino

NOTAS A UN DOCUMENTO INÉDITO

El documento que hoy damos a luz [1] se refiere a uno de los innumerables pleitos en que anduvo metido el magnífico señor don Juan de Tassis y Peralta, cuya biografía, conocida en sus líneas generales,[2] tanto ha sido removida en estos últimos tiempos.[3]

El interés que este texto documental pueda tener de por sí no estriba tanto en el breve rayo de luz que derrama sobre la vida del conde, tan complicada y tan oscura, sino por el hecho de ser éste acaso el más tardío de los documentos biográficos de que hay noticia.

* *El estilo de san Ignacio y otras páginas*, Noguer, Barcelona, 1956; reimpreso en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 831-837.

1. Tres folios manuscritos. El folio 1 recto es original y autógrafo del conde de Villamediana y lleva su firma. Al folio 1 verso va la diligencia del juez, que corresponde a la petición de Villamediana; dicha diligencia se cumplimenta a lo largo de los folios restantes. Papel de hilo, con marcas. En mi biblioteca.

2. Es fundamental la consulta del *Catálogo del teatro español*, de C. A. de la Barrera, pp. 485 ss. Muy importante el discurso de J. E. Hartzenbusch en contestación al de don Francisco Cutanda, *Recepciones públicas de la Real Academia Española*, vol. III, 1861, pp. 41-93. Continúa conteniendo datos muy importantes el libro *El conde de Villamediana*, de don Emilio Cotarelo, Victoriano Suárez, Madrid, 1886.

3. El tema de la homosexualidad de Villamediana está ya señalado por Hartzenbusch (*loc. cit.*, p. 91) y ha sido probado con los textos concernientes a su progreso, por Alonso Cortés, *La muerte del conde de Villamediana* (Valladolid, 1928), y acompañado de nuevos datos por Luis Astrana Marín, *El cortejo de Minerva* (Madrid, s. f.). Véanse principalmente pp. 192 ss.

En efecto, los que publicó Pérez Pastor [4] no abarcan más que hasta 1621, siendo el nuestro de 6 de abril de 1622, es decir, pocas semanas antes de hallar dramática muerte en la calle Mayor frente a la callejuela de San Ginés.[5]

En 31 de marzo de 1621 falleció Felipe III, y su sucesor levantó el castigo de destierro que pesaba sobre muchos caballeros hostiles al monarca fallecido o a sus ministros: entre ellos, nuestro conde. «Mandaron volver los desterrados: el almirante de Aragón, marqués de Velada, don Pedro de Toledo, Alcañices, *Villamediana* ...»,[6] motivando ello un poema laudatorio de este último al nuevo rey.[7] Artigas sospecha que ya antes debió de haber regresado, más o menos clandestinamente, a la corte. Por otra parte, Pérez Pastor [8] publica un documento que demuestra que estuvo en la corte ya en febrero de 1621. Dice así el documento en cuestión:

> (XXIX). Cesión de Juan Bautista Petrelli correo de a caballo, a Pedro de León también correo de a caballo de S. M., del derecho que tiene a cobrar del «alférez Rodrigo Sanchez a cuyo cargo están las estafetas de la corte y la paga de los alimentos que están señalados al conde de Villamediana, correo mayor de S. M., y de Josepe Suarez de Carvajal, administrador de las rentas de sus estados», 1.898 reales que el licenciado Juan de Aguilera, del Consejo de S. M., alcalde de casa y Corte y juez para los negocios del dicho Conde, me mandó pagar de los alimentos que le están señalados por dos libranzas firmadas a su nombre y refrendadas de Blas García, escribano de provincia (11.250 y 798 reales) sin embargo de los embargos que en los dichos alimentos y demás hacienda del dicho conde están hechos por mandato del Contador de S. M. Simon Vazquez por los [reales] que debe a la real hacienda de S. M. Madrid, 26 de febrero de 1621.

Nos permitimos reproducir íntegro este documento porque en él figuran varios de los personajes que se citan en el texto inédito que hoy publicamos, y porque refleja el tono general de los asuntos pecu-

4. *Bibliografía madrileña*, vol. III, pp. 481 ss.
5. Cotarelo, *op cit.*, pp. 135-143. Alonso Cortés, *op. cit.*, pp. 73 ss.
6. Ms. H., 4, Biblioteca Nacional. Véase Hartzenbusch, *loc. cit.*, p. 51.
7. Ms. 17.545 de la Biblioteca Nacional. Lo publica Astrana, *op. cit.*, páginas 188-191.
8. *Op. cit.*, p. 486.

niarios del conde, ya siempre muy complicados por su extraña generosidad.[9]

El regreso de Villamediana a Madrid no traduce en lo exterior, estos agobios; ni, ciertamente, de clase alguna. Díganlo los desvergonzados versos:

Llego a Madrid y no conozco el Prado
y no le desconozco por olvido,
sino porque me consta que es pisado
por muchos que debiera ser pacido.[10]

Sin embargo, repasando su cancionero satírico vemos cómo los problemas de toda suerte le agobian; y no en pequeña proporción, los pleitos y trámites judiciales.[11]

No es difícil encontrar entre estas poesías satíricas alusiones a sus malaventuras con los tribunales:

9. Cervantes, que conoció a Villamediana en Nápoles, cita ya su magnificencia (*Viaje al Parnaso*). El libro de Pérez Pastor es abrumador en cuanto a los datos de la administración de Villamediana: concierto entre el conde de Villamediana y sus acreedores (ya en 1615); arreglos con doña María Otero, sirvienta; con Cosme Valero, criado; con Gregorio de Rueda, mercader; con Jusepe de la Cruz, espadero, etc., todos mediante aplazamiento de pago (*loc. cit.*, pp. 483 ss). En 1621, y a pesar de estas inequívocas señas, escribía Góngora a su amigo Cristóbal de Heredia: «Entró su Majestad aquel día por el parque a las tres de la tarde con treinta y seis caballos gallardos, mucho de plumas principalmente; y todos los que corrían, tan galanes como honestos ... Villamediana lució mucho, *tan a su costa como suele*: y fue de manera que, aun corriendo, se le cayó una venera de diamantes valor de seiscientos escudos; y por no parecer menudo ni perder el galope, quiso más perder la joya» (Reyes, *Cuestiones gongorinas*, Madrid, 1922, pp. 11-12).

10. Hartzenbusch, *op. cit.*, p. 51.

11. Por desgracia, y aunque imposible parezca, no poseemos reducido a unidad impresa, el *corpus* satírico de Villamediana. Las ediciones antiguas (a partir de la de Zaragoza, 1659) no publican estos textos, prohibidos por la censura. A este propósito dice La Barrera: «Corrieron manuscritas varias colecciones de las poesías prohibidas del célebre satírico». Una de ellas, con título de *Obras poéticas*, tomo II, se conservaba, dice Latasa, en la rica biblioteca del duque de Lafoens, que fue del cardenal de Souza, en Lisboa. Existen copias de estos versos en diferentes códices, ya de bibliotecas públicas y de particulares; y puede asegurarse que la mayor parte de ellas han visto por fin la pública luz en nuestra época, más o menos parcamente esparcidas en obras históricas o por medio del periodismo. Publican también obras satíricas sueltas don Adolfo de Castro (BAE volumen XLII), don Emilio Cotarelo (*op. cit.*, apéndices II, III y V) y Astrana (*loc. cit.*).

Para mi condenación
votaron en pleito mío
un borracho y un judío,
un c... y un ladrón.[12]

Pero vayamos al documento:

El Conde de Villamediana digo que para tener en guarda de mi derecho me conviene se me dé testim[onio] en manera que haga fee de como a mi pedimento, en contradictorio juyc[io] con mis acrehedores per autos de vista y resulta de los señores del Conse[jo], se me mandó entregue mi hacienda con el ofrecimiento que hice de pagar en cada un año a los otros acrehedores veinte y dos mil ducados en conformidad dellos pedimentos que pres[té]. Y de como habiéndolos consignado se me a entregado toda mi acienda. Por tanto a V. M. sup[lico] mande me dé el dicho testimo[nio] en la forma que le pido para el dicho efecto pues es justa y para ello V.ª.

El Conde de Villamediana

De la parte de el Conde de Villamediana en testimonio que por esta petición piden el señor alcalde don pedro díaz romero Juez para los negocios de el dicho Conde lo probeyo en madrid a cinco dias del mes de abril de mill y seiscientos y veinte y dos años.

Blas García [13]

12. Hartzenbusch, *op. cit.*, p 46.

13. Este Blas García, que figuraba ya en el documento reproducido anteriormente, se encuentra citado en las poesías inéditas que publicó Cotarelo en el apéndice II de su obra. «Blas García —dice (p. 249, nota)— fue secretario del alcalde Aguilar y hombre muy intrigante; Villamediana, después de una larga y terrible composición dirigida contra él, pone al final:

... Blas yace aquí sepultado,
de cuyo mañoso enredo
vive en la memoria el miedo
de cuantos ha escarmentado.

De Blas el túmulo sella
mucho falso testimonio;
su alma se llevó el demonio
¡y va engañado con ella!

Y en otro lugar (p. 252):

A TRES MINISTROS

Tres dones jugando están
poco *argent* y tiempo harto,
y todos maten a cuatro
Don Blas, Don Jorge y Don Juan.

En cumplimiento de lo mandado Por el señor alcalde don Pedro Díaz Romero por el auto de a Vma yo Blas Gar[cía] secretario de Prov[anzas] de la casa y corte de su Mag[estad] Certifico y doy fee: que por parte de don Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, Correo Mayor general de Su Maj[estad] se hiço pedimento ante los señores del consexo de Su Mag[esta]d ofreciendo veinte y dos mill ducados en cada un año para que sirviesen para la paga de sus acrehedores en esta man[er]a: Los diez mill quatrocientos y cin[cuen]ta ducados para la paga de los réditos que fueron corriendo de los censos impuestos sobre sus bienes y hacienda; y quatromill y ciento y cinquenta ducados para la paga de los réditos que se deviesen de los Censos atrasados; y los mil y quatrocientos ducados restantes para la paga de deudas sueltas y para el cumplimiento dello ofreció fianças o que las Personas en quien arrendasen sus oficios se obligassen a depositar asta en la concurrente cantidad en la persona que por los otros señores del Consejo se mandase, para que de allí se hiciese pago a los acrehedores y pidió se admitiese y se le entregasse la administración de su hacienda y por los d[ic]hos señores del consexo se mandó dar traslado a los acrehedores de d[ic]ho Conde, y aviendo se les notificado en tres de diciembre del año passado de mill y seiscientos y veinte y uno proveyeron aviso en que dixeron que consignando el dicho Conde las rentas que ofrecía y dando las fiancas se hiciese como lo pedía y aviéndo-se-le notificado el dicho auto a los acrehedores alguno de ellos suplicaron de él y alegaron ciertas razones y estando el pleno concluso en veinte del d[ic]ho mes de diciembre los d[ic]hos señores del Consexo le confirmaron con que las rentas que se consignasen entrasen en poder del depositario general desta Corte para que de allí se distribuyesen por libranzas del señor alcalde don Pedro Díaz Romero aquí en esta cometida la paga de los acrehedores del dicho Conde y con que fuese sin perjuicio de los arrendamientos que legítimamente estuviese[n] echos para que passase por ello y los cumpliese el d[ic]ho Conde en execución de lo qual por su parte se presentó a mi el d[ic]ho señor alcalde don Pedro Díaz Romero. Relaciones de los oficios y renta en que consigna la paga de los otros veinte y dos mill ducados y de los censos y cargos que sobre sus vienes y hacienda tenía y juntamente con ellos petición ofreciéndola en los otros oficios y rentas y consintiendo que, en lugar de las fianças que avia ofrecido, el precio de los arrendamientos durante el tiempo de los que estaban echos se cobrase de las personas que tenían los otros oficios y rentas y de sus fiadores a los

plaços de ellos y que cuando cumpliesen los dos arrendamientos se hiciesen otros de nuevo con intervención de el d[ic]ho señor alcalde de manera q. se cumpliese con el d[ic]ho ofrecimiento y autos y pidió se declarase aver cumplido con el tenor de ellos y de su pedimiento y relaciones. Se mandó dar traslado a los acrehedores y se les notificó y no respondieron contra ello cosa alguna. Por lo cual visto por el d[ic]ho señor alcalde, don Pedro Díaz Romero en veinte y dos días del mes de febrero passado deste año proveyó auto en que dixo que en execución de los proveidos por los d[ic]hos señores de el Consexo admitía y admitió la consignación echa Por el d[ic]ho Conde para la paga de los d[ic]hos veinte y dos mill ducados en los efectos convenidos en su relación para que sirviesen para la paga de los réditos corrientes y atrasados, de los d[ic]hos censos y cargas y de las deudas sueltas y quitando de la d[ic]ha relación una partida de trescientos ducados en cada un año que se dice paga Antonio Voz Brandon.[14] Por la pinsion de las estafetas de la corona de Aragón y consignándose esta misma cantidad más en el precio del arrendamiento de las estafetas desta corte que están a cargo de el alferez Rodrigo Sanchez [15] y obligándose el d[ic]ho alferez a que pagaría lo que en el se consignara por los tercios de el año, conforme a la dicha relación ya que las demás partidas della serán ciertas y seguras y si no lo fuesen o alguna vaxa aviesse en los arrendamientos que de nuevo se hicieren lo que por esta razón faltase lo suplirá de lo que sobra del precio de las d[ic]has estafetas el tiempo que estuvieren a su cargo y mando las personas en quien van consignados los dichos veinte y dos mill ducados durante el tiempo por que estan obligados y se obligasen pongan en poder del depositario general desta corte cada uno la cantidad que deviere a los plaços que tuvieren obligación a hacer las pagas para que de allí se acuda con ello a los acrehedores que lo huvieren de hacer. Con esto declaró aver cumplido el d[ic]ho Conde de Villamediana con el tenor de los

14. Sabido es que el conde de Villamediana vendía o arrendaba (según sus necesidades) los servicios que tenía a su cargo por poseer el pingüe nombramiento de correo mayor. Entre los documentos que publica Pérez Pastor hay uno de venta del oficio de correo mayor de Aragón a Gabriel Leonardo de Albión (18 de abril de 1618, *op. cit.*, III, p. 412), hijo de Lupercio Leonardo de Argensola. Por otra parte, la figura de este Antonio Voz Brandon (seguramente corrupción del apellido portugués Brandão) es bien conocida; a él se debe la puesta en práctica de las «estafetas», es decir, postillones que se iban entregando las valijas por relevos. Véase Verdegay, *Historia del Correo desde sus orígenes hasta nuestros días*, Madrid, 1894, pp. 142-143.

15. Detentador de las estafetas de la corte. Véase el documento anterior.

d[ic]hos autos y mandó se diesen requisitorias y los recaudos necesarios para que las personas en quien va echa la d[ic]ha consignación acudan cada uno al d[ic]ho depositario con la cantidad que deviere a los plaços que estando obligado y para que el d[ic]ho alferez Rodrigo Sanchez acuda al d[ic]ho Conde con la demás cantidad que sobra del precio del arrendamiento de las dichas estafetas descontada la cantidad que en él se consigna el d[ic]ho Antonio Voz Brandon con lo corrido y que corriere de la d[ic]ha pension desde principio deste presente año: segun todo ello consta y parece por los autos de los d[ic]hos señores del Consexo cuyo traslado signado de Pedro Ortiz de Ipina scrivano de su Magd. que queda en mi poder y por el pedim[en]to relaciones y auto de la d[ic]ha consig[naci]on a que me refiero, y para que de ello conste. De mandamiento de el d[ic]ho alcalde don Pedro Díaz Romero y pedimento de la p[ar]te de d[ic]ho Conde doy la presente que es fecha en Madrid a seis días del mes de abril de mill y seiscientos y veintidos años = hatestado = n = Le = no vale = enmendado = o = Vale. — *Blas García.*

7. UNA INTRODUCCIÓN A GRACIÁN *

VIDA

Baltasar Gracián [1] y Morales nace en Belmonte, junto a Calatayud, en 8 de enero de 1601. Muere en Tarazona el 6 de diciembre de 1658. Muy joven todavía, es enviado a Toledo, cuyo recuerdo perdura toda su vida. Ultimada su educación, regresó a la tierra aragonesa, donde ingresó en la Compañía de Jesús —11 de mayo de

* *El estilo de san Ignacio y otras páginas*, Noguer, Barcelona, 1956; reimpreso en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 811-830.

1. El apellido Gracián ha sido objeto de una atención especial por el hecho de que la partida de nacimiento que se tiene, con grandes visos de probabilidad, por auténtica, escribe «galacian». Don Ramón Ortega, que la descubrió, y Liñán y Heredia, que la publicó en su opúsculo *Gracián* (Madrid, 1902), creen que se trata de una forma corrupta de *galaciano*, pudiéndose así aventurar una antigua descendencia galaica al gran escritor aragonés. Coster («Baltasar Gracián», en *Revue Hispanique*, 1913, 29, 35), apoyándose en Latassa, asiente a esa opinión. (Sobre Coster, López Landa, «Gracián y su biógrafo Coster», en *Curso monográfico sobre Baltasar Gracián*, Zaragoza, 1926.) Sin embargo, no me parece preciso acudir a la hipótesis de una corrupción de Galacián, por cuanto Gracián pudo ser un patronímico derivado de Gratianus. Además, el apellido Gracián era muy corriente en Cataluña y Aragón en familias de judíos conversos denominados *hen* (gracia), que latinizaban en *Gratianus*. Conocemos un rabí de Fraga que, a mediados del siglo XIII, firmaba Gracian (*The jewish encyclopaedia*, volumen VI, pp. 62-63). Esos datos, cuya tenuidad no disimulo, sirvieron de base a mi sospecha, tan mal interpretada (véase, en este mismo volumen, cap. 2), de que acaso pudiera haber en Gracián, en ciertos aspectos de su espíritu, «un comportamiento judaico». Curiosamente la erudición ha venido a dar nuevos motivos a esta sospecha (véase Miguel Batllori, «La vida alternante de Baltasar Gracián», en *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 1949). He resumido la polémica, a menudo desenfocada, en mi libro *Defensa de la crítica y otras notas*, Barna, Barcelona, 1953.

1619—, pasando su noviciado, probablemente, en Tarragona. De 1628 es un documento que le sitúa en el Colegio de Calatayud.[2] Por este tiempo traba relación Gracián con un personaje que ha de tener una gran trascendencia en su vida: Vicencio Juan de Lastanosa,[3] hombre nobilísimo, aristócrata de estirpe renacentista, magnífico ejemplar de mecenas, aficionado a la vida tranquila y culta en su palacio de Huesca, poseedor de una gran biblioteca y de una espléndida colección de pinturas —Rubens, Durero, Tiziano, Ribera, etc.—. Lastanosa representa, en suma, el enlace entre el *cortigiano* del siglo XVI y el «erudito» del siglo XVIII; imprimió muchas de las obras de Gracián y puso a su disposición sus vastos medios de cultura.

En 1635, Baltasar Gracián hace profesión solemne de los cuatro votos. En 1637, según la dedicatoria de *El héroe*, Gracián debía de estar en Calatayud, de donde pasó a Huesca en 1638. Sabemos también que se encontraba en Madrid en abril de 1640.[4]

El contacto de Gracián y la corte tiene para el escritor aragonés un valor trascendental. De su celda oscura, silenciosa, donde ya ha amasado varios libros —*El héroe* se ha publicado ya—, a los medios cortesanos que conocían su obra y la admiraban. Que le rodeaban de halagos y de elogios. Gracián fue en Madrid el hombre de moda. En palacio, en las mansiones aristocráticas, en las fiestas del Buen Retiro, su nombre y su palabra ingeniosa circulan. Pero a Gracián no le llenan estas cosas. Siente la nostalgia de su claro retiro. Escribe a Lastanosa: «Me volvería con mucho gusto al estudio de V. m.; todo es embeleco, mentiras, gente soberbia y vana, que les parece no hay hombres ni mundo sino ellos. Yo soy poco humilde y zalamero, y así los dejo estar».[5] *Poco humilde y zalamero*: hay mucho de la psicología de Gracián en estos dos adjetivos.

A finales de 1640 le encontramos de nuevo en Aragón.[6] Pero bien

2. Lafuente, *Historia de Calatayud*, vol. II, p. 285. Citado por Liñán; copiado por Coster, *op. cit.*, p. 365.

3. Véanse Coster, *op. cit.*, p. 367; Ricardo de Arco, «Gracián y su colaborador y mecenas»; sexta conferencia del *Curso monográfico*; *idem*, «Siluetas de Gracián», en *Estudio*, XXVII (1919).

4. Coster, *op. cit.*, p. 387.

5. Madrid, abril de 1640. Coster, apéndice I, p. 700.

6. Para atender a la enfermedad de su amigo el duque de Nocera, de quien se ha conservado una carta en la que se aconsejaba al rey que siguiera con los catalanes una política de clemencia. Véanse *Agudeza*, LV; Coster, *loc. cit.*, pp. 389-390.

pronto regresa a la corte. Graves sucesos se han producido en Cataluña y Portugal. Gracián lleva una vida febril. Predica con éxito extraordinario; trabaja en las últimas correcciones de su *Agudeza y arte de ingenio*. En 1641 se tramitaron las licencias eclesiásticas y el libro aparece en 1642.

Mientras, se ha encendido la guerra en Cataluña. Gracián nos informa sobre ella; ya en el campo de batalla, ya en la retaguardia de Zaragoza, aportándonos una documentada información que procede de su conocimiento de la corte.[7] Su posición es marcadamente centralista; antifrancesa. Acusa al ejército catalán de cometer desmanes en iglesias y conventos. Refiere con angustia el avance del mariscal La Motte y la caída de Monzón. Narra la llegada esperanzadora de Felipe IV a Zaragoza. Todo esto en un estilo familiar, rápido, periodístico.

En 1645 es nombrado rector del Colegio de Tarragona, más próximo si cabe al teatro de la guerra, que sigue con el gran interés que refleja su correspondencia. Interés parcialísimo, que se advierte en la intención general de las noticias que transmite y en el tono con que las comenta. En 1646 pasa a Valencia, deteniéndose en Sagunto para conocer sus ruinas y mandar algunas medallas antiguas a Lastanosa. En Valencia le ocurre el conocido incidente que le ocasiona un primer choque con sus superiores. Gracián había anunciado, antes de pronunciar un sermón, que había recibido una carta del infierno. Esta ingenua estratagema para lograr una afluencia de gente fue mal vista por sus superiores y sarcásticamente comentada por los valencianos.[8]

La guerra de Cataluña, favorable hasta entonces a las armas francesas, entra en 1646 en un giro favorable a Castilla. El cerco de Lérida es levantado por las tropas castellanas. Gracián arenga a los soldados centrales y los enardece. Ingenuamente se arroga una parte de la victoria.[9]

Terminada la guerra, Gracián distribuye su tiempo entre la predicación y la labor literaria que le preocupa. En 1652, en efecto, aparece la primera parte de *El criticón*. Por este tiempo (sin duda no fue ajena a ello la consideración de estimarse recompensa merecida

7. Véase Coster, apéndice I, pp. 704-706.

8. A lo largo de la obra de Gracián se nota una persistente dureza en los juicios contra los valencianos. Acaso esté aquí el punto de partida que pueda explicarlo.

9. Véase Coster, p. 406; apéndice I, p. 715.

por los relevantes servicios prestados durante la guerra) es nombrado catedrático de Sagrada Escritura en Zaragoza.

Publica *El comulgatorio*, obra que se ha reimpreso pocas veces; libro de piedad que le granjea la benevolencia de sus superiores. Mientras, va preparando la tercera parte de *El criticón*, que publica con el seudónimo habitual de *Lorenzo Gracián*. Pero una denuncia le da a conocer como autor de la obra. El provincial de Aragón, padre Jacinto Piquer, condena a Gracián a una reprimenda pública, a la destitución de la cátedra de Sagrada Escritura y a un destierro a Graus. Enterado del caso el general de la Compañía de Jesús, padre Goswin Nickel, aprobó lo hecho por el padre provincial en los términos ya conocidos:

> Si él tiene juizio y temor de Dios, no ha menester otro freno para no escrivir ni sacar a luz semejantes libros que el que le ha puesto V. P. de precepto y censura: pues se sabe ya que no ha guardado el que le puso, cuando sacó dicha 2.ª parte, conviene velar sobre él, mirarle a las manos, visitarle de quando en quando su Aposento y papeles y no permitirle cosa cerrada en él; y si acaso se le hallasse algún papel o escrito contra la Compañía o contra su govierno, compuesto por dicho P. Gracián, V. P. le encierre y téngalo encerrado hasta que esté muy reconocido y reduzido, y no se le permita mientras estuviese incluso tener Papel, Pluma ni Tinta, etc.[10]

Gracián, profundamente humillado, solicitó del general de la orden el pase a otra religión. El padre Nickel eludió la respuesta, y envió a su subordinado a predicar a Alagón. Bien pronto le fue prohibida esta labor, por los éxitos estruendosos que lograba en aquellas tierras; y destinado a Tarazona, lugar considerado como un destierro en la Compañía de Jesús, olvidado de muchos y rodeado de la desconfianza de sus superiores, lleno su espíritu de amargura, el padre Baltasar Gracián murió en 6 de diciembre de 1658.

10. Véase Coster, apéndice III, p. 740.

Obras

Cronológicamente, la primera obra de Gracián es *El héroe*, publicado en Huesca en 1637.[11] Es un conjunto de máximas o consejos —entre los que predominan los que solicitan prudencia y habilidad— para llegar a serlo. Fue publicado por Lastanosa.

En 1640 —bajo el mismo mecenazgo— se publicó, también en Huesca, *El político don Fernando el Católico*. Conviene tener en cuenta que estas obras —*El héroe*, *El político*, *El discreto*—, junto con dos que se han perdido —*El galante*, *El atento*—, formaban una obra conjunta de plan preconcebido, en la que habían de cifrarse todas las prendas de un hombre perfecto. Esta unidad fue ya señalada por el profesor Navarro Ledesma en su *Historia literaria*.[12]

En 1642 se publica la *Agudeza y arte de ingenio*, libro antológico de retórica culterana y conceptista, plagado de citas y de definiciones.

El discreto aparece en 1646.[13] Es también un libro de máximas de cortesanía y habilidad diplomática. El libro no está dividido en *primores*, como *El héroe*, sino en discursos académicos; y, en ocasiones, en diálogos en que se debaten temas de ingenio o de galantería.

El *Oráculo manual y arte de prudencia* (Huesca, 1647) apareció por el mecenaje de Lastanosa, y es una ordenación de pensamientos gracianescos escogidos y publicados por el gran amigo de Gracián. El interés natural de esta selección se acrece por el hecho de recoger textos de libros como *El atento* y *El galante*, que nos son desconocidos.

En 1651 empieza a publicarse *El criticón*, libro que ha acaparado una gran parte de la crítica gracianesca. Libro escrito en forma de novela, es en realidad un Baedecker filosófico de su tiempo. Para redescubrirlo, Gracián inventa la historia del náufrago —Critilo— que arriba a una isla donde un autodidacto —Andrenio— vive sin relación alguna con la humanidad. El contacto de las dos figuras le sirve de pretexto para revisar el mundo civilizado.

El tema del solitario en la isla, vulgarizado un siglo más tarde por

11. Sobre *El héroe*, véase el interesante estudio de Francisco de Paula Ferrer en *Curso monográfico*, *op. cit.*
12. Navarro Ledesma, *Historia literaria*, p. 287.
13. Sobre *El discreto*, véase Francisco de Paula Ferrer, *loc. cit.*

Defoe en su *Robinson Crusoe*, apasionó desde el primer momento a la crítica. Hasta hoy se venía creyendo que el precedente de esta narración estaba en *El filósofo autodidacto*, de Abentofail. Pero para aceptar esta tesis antigua —el parecido entre las dos narraciones había sido notado ya en el siglo XVIII por Bartolomé Pou— existía un grave inconveniente. La versión latina más antigua de *El filósofo autodidacto* —hecha por Pococke— fue publicada veinte años más tarde de la aparición de *El criticón*. La solución de este problema la debemos al profesor García Gómez, que en el manuscrito arábigo misceláneo número 1.668, de El Escorial, encontró una breve narración que pudo servir de fuente común a ambas narraciones.[14]

En 1655 se publicó *El comulgatorio*, obra de devoción.

Estilo

Gracián es uno de nuestros clásicos de estilo más personal, inconfundible, típico. Responde a una fórmula producida por un temperamento y apoyada en una teoría cuyos postulados centrales aparecen reiteradamente en su obra. Han sido espigadas muchas veces frases como estas: «Lo bueno, si breve, dos veces bueno». «Más obran quintaesencias que fárragos.» También le son gratas frases como «lengua de seda» o «cazar con guantes», en las que se encierran también sus ideas estilísticas. Lo primero que se advierte al estudiar el estilo de Gracián es su preocupación por la economía verbal Cada frase deberá ser dicha con sus elementos esenciales. Con esta elisión de elementos de la frase construye un conjunto sobrio y enérgico, que a Costa le llevaba a creer, en términos estéticos, en *un estilo aragonés*. «Gracián, tan suyo, tan concentrado en el santuario de sus vislumbres», escribe Ricardo del Arco,[15] y el sustantivo «vislumbre» se nos aparece en resalte. Gracián no quiere que el lector vea las cosas; le basta con que las vislumbre. Y así, se las presenta rápidamente, mostrando uno de sus términos. Para ello se vale de la agudeza, artificio conceptuoso que consiste en

> una espléndida concordancia, en una relación armónica entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada en un acto de entendi-

14. *Un cuento árabe, fuente común de Abentofail y de Gracián*, Madrid, 1926.
15. *Estudio*, XXVII (1919), p. 39.

> miento. Así es que el concepto puede definirse como un acto del entendimiento que expresa la correspondencia que hay entre los objetos.

Fuerza es confesar, con Croce, que la explicación es un poco vaga, máxime si se tiene en cuenta que en la obra de Gracián encontramos otras definiciones del mismo tema, no siempre concordantes.[16]

El lenguaje de Gracián es apretado, nervioso, agudísimo. Usa de toda suerte de habilidades retóricas. Menéndez Pelayo dice de él: [17]

> talento de estilista de primer orden, maleado por la decadencia literaria, pero así y todo, el segundo de aquel siglo en originalidad de invenciones fantástico-alegóricas, en estro satírico, en alcance moral, en bizarría de exposiciones nuevas y pintorescas, en *humorismo* profundo y de ley, en vida y movimiento y efervescencia continua.[18]

Diríamos, en palabras gratas a Gracián, cuatro condiciones de su estilo: agudeza, quintaesencia, cifra, primor.

Conceptismo

El profesor J. F. Montesinos, en el prólogo al primer volumen de su edición de las *Poesías líricas de Lope de Vega*,[19] formula una afirmación que tiene un gran interés para todo el que deba situar críticamente los valores de nuestra literatura. Esta afirmación es la de la españolidad del conceptismo. Dice Montesinos:

> Para Lope, la antigua escuela castellana suponía un estadio superado; aquellos poetas le merecieron siempre una viva simpatía, pero nunca los consideró como un modelo. Al adoptar las formas tradicionales aspiró a ennoblecerlas; esto y no más

16. Véase Croce, *I trattatisti italiani del «concettismo» e Baltasar Gracián*, Nápoles, 1891; trad. cast. de J. Sánchez Rojas, La Lectura, Madrid, 1912, 2 vols.

17. *Historia de las ideas estéticas*, CSIC, Santander, 1946-1947, III p. 520.

18. Véase Salvador Allué, «La técnica literaria de Baltasar Gracián», en *Curso monográfico.*

19. Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 68 y 75), Madrid, 1960.

suponen sus romances artísticos, en cuya composición Lope seguía las mismas corrientes que la juventud literaria de su época. En ese intento de ennoblecer las formas, sus ideales artísticos eran muy distintos de los de un Castillejo, por ejemplo. En el Lope más popular y tradicional no faltan nunca un rasgo, un matiz culto, clásico, renaciente. Lo que admiraba Lope de sus antecesores no eran las formas, sino los contenidos... Cuando Lope abre el *Cancionero general* u otro libro viejo, lo que le atrae son los versos del comendador Escrivá,

Ven, muerte, tan escondida ...,

y para él, la *profundidad* (entiéndase sutileza, ingeniosidad) del concepto es algo más específicamente nacional —y poético— que el octosílabo en que la glosa está escrita; si Lope echa algo de menos es precisamente... el endecasílabo, es decir, la forma moderna adornada, impecable, y el lenguaje rico, matizado.

Y más adelante añade:

Lo que Italia, lo que el Renacimiento podía prestar a la cultura española, era la forma, el ornato ... No solo para Lope era una constante realidad esta distinción entre el carácter poético de España y el de Italia. En una comedia hecha sobre motivos lopescos y exaltación entusiasta del arte de Lope, Tirso [20] escribió allá por los años 1620:

Italia toda es hablar,
y España todo es concetos.[21]

Gracián es un conceptista; *por tanto*, un anticulterano. Sus ideas estéticas se cifran en *Agudeza y arte de ingenio*, calificada por Menéndez Pelayo de «Código del intelectualismo poético»; [22] su obra

20. *La fingida Arcadia*, Cotarelo, ed., I, p. 447.
21. Montesinos *op. cit.*, pp. 11-14.
22. La tesis del culteranismo de Gracián, apoyable si acaso en algún fragmento de su poema *Las selvas del año*, ha sido olvidada definitivamente. Menéndez Pelayo (*Historia de las ideas estéticas*, III, pp. 520-528) hace notar la oposición del cultismo y las facultades intelectuales y vena de moralista de Gracián. Señala también las burlas de Gracián para el culteranismo («alegrías frías y metáforas cansadas»). Esto no le impide —y en esto es un ecléctico— citar a Góngora o a cualquier otro poeta culterano.

está dirigida, pues, al entendimiento, no a la sensibilidad. Y no deja de ser curioso que un hombre tan relacionado con Italia —Croce Farinelli ha estudiado este aspecto— permanezca en esto tan radicalmente español. En Costa podríamos hallar, quizá, la clave de todo esto:

> Como hay un estilo andaluz y un estilo castellano, existe asimismo un estilo aragonés, vivo, conciso, sentencioso, enérgico, más amigo de concentrar diversos conceptos en una frase que de comentarlos y diluirlos, poco amigo de retóricas y de ampliaciones, más atento a la profundidad del pensamiento que a la naturalidad y a la transparencia de las formas.[23]

Estas palabras, que son un vivo retrato del estilo de Gracián, nos indican este sendero de la españolidad conceptual de Gracián. Pero hay otra prueba más gráfica. La de las simpatías literarias del autor de *El discreto.* En medio de un eclecticismo, notado ya por Menéndez Pelayo, hay una clara atención admirativa hacia esos valores a que aludía Montesinos en el ensayo apuntado anteriormente. Al comendador Escrivá dedica epítetos señalados —*eminente ingenio*—; también a Garci Sánchez de Badajoz —el *agudo*—, a Diego de San Pedro, a Jorge Manrique. Y obsérvese cómo en todos estos poetas predomina el tema conceptual. Y obsérvese también la frialdad relativa con que comenta y elude el encomio de Garcilaso —«el celebrado», dice; «baste su nombre para su elogio»—. Cierto que, al lado de esto, hay exaltaciones de Góngora, de Pérez de Montalbán, de Villaizán, etc. Pero no olvidemos la complejidad de la voz «ingenio» y el gusto por la metáfora en la pluma del padre Gracián. De todos modos, la dirección conceptista es claramente predominante. Su obra —teórica y práctica— es

> una originalísima tentativa para sustituir a la retórica puramente «formal» de las escuelas, a la retórica de los tropos y de las figuras, otra retórica «ideológica», en que las condiciones del estilo reflejen las cualidades del pensamiento.[24]

23. Costa, *Estudios jurídicos y políticos,* V, Madrid, 1888. Véase, sobre este tema, el interesante ensayo de J. M. de Cossío «Gracián, crítico literario», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* V (1923), p. 69.
24. Menéndez Pelayo, *op. cit.,* p. 525.

Señalada una raíz española a la fiebre conceptual del padre Gracián, no podemos cerrar los ojos a cualquier alusión de extranjerismo que nos llegue por esta misma ruta. Mucho menos si ella viene tan bien traída como Benedetto Croce la trae en su ensayo *I trattatisti italiani del «concettismo» e Baltasar Gracián.*[25] Para Croce, «la doctrina de la metáfora, cara a los conceptistas, es sustancialmente aristotélica».[26] Y en la misma fuente bebieron los dos grandes teorizantes del conceptismo: Manuel Tesouro y Baltasar Gracián. Sin embargo, hoy creemos en la sustantividad española del conceptismo, de acuerdo con la tesis de Parker: «El conceptismo es la base del gongorismo; más todavía: es la base de todo el barroco europeo».[27]

Ideas de Gracián

Una estilística construida sobre la base conceptual ha de orientar el interés hacia su contenido. ¿Qué ideas predominan en la obra de Baltasar Gracián? Sabemos por su biografía que su obra fue obstaculizada y reprimida por la disciplina inflexible de la Compañía de Jesús; sabemos, por otra parte, de su tenacidad y de su reiterado uso de seudónimos —*Lorenzo Gracián*,[28] *García de Marlones*— empujado por su tenaz empeño en publicar las obras que producía. ¿Qué había en ellas para motivar aquella actitud y esta pertinacia? Las ideas de Gracián han sido estudiadas escasamente, en relación a la estilística y otros aspectos de su obra. Poseemos un ensayo de Pareja Navarro sobre las ideas políticas de Gracián; [29] otro de Francisco Maldonado, que, más ambicioso, estudia la política y el pesimismo en la obra del padre jesuita; [30] don Salvador Minguijón estudia *El sentido de la vida en las obras de Gracián*,[31] y de una manera incidental los trabajos de Farinelli, Croce, Coster, Morel-Fatio, Bouiller,

25. Ed. castellana citada, vol. 2, pp. 264-267.
26. *Arte retórica*, lib. III.
27. «La "agudeza" en algunos sonetos de Quevedo», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, vol. III, pp. 345-360.
28. Nombre de un hermano de Baltasar.
29. *Las ideas políticas de Baltasar Gracián* (tesis doctoral), Granada, 1908.
30. *Baltasar Gracián como pesimista y político* (tesis doctoral), Salamanca, 1916.
31. En *Curso monográfico sobre Baltasar Gracián, op. cit.*

Rouveyre, Costa, Menéndez Pelayo, Azorín, etc., se ocupan en la dirección conceptual de sus obras.

La atención de los ensayistas ha coincidido más de una vez en el pesimismo. Para Gracián, escribe Maldonado, «la historia tiene un sentido parecido al que más tarde había de tener para Schopenhauer: un sentido pesimista, reducido sólo a una mera repetición de los sucesos».[32] De ahí se ha derivado, anecdóticamente, la fórmula pesimista de Gracián, enlazable con Schopenhauer y Nietzsche.

¿Es española esta raíz pesimista de Gracián? Aun cuando no nos creemos con fuerzas ni en ocasión para estudiar completamente este aspecto, podemos señalar a la atención del estudioso una línea de pesimistas de tipo religioso, que aparece como resultante de las apasionadas discusiones que sobre *predestinados* se desenvolvieron en la Edad Media. En el *Cancionero de Baena* (1451), estos debates, en forma de justa poética, aparecen reiteradamente. El poeta que más típicamente cifra este pesimismo es Ferrant Sánchez de Calavera, que llega a conclusiones maniqueas. He aquí tres versos característicos:

> Esta quistion se podría seguir
> una conclusion bien fea atal:
> que Dios es causa e conclusion de mal.

Para Menéndez Pelayo, la sublimación de este tema la ofrece Tirso de Molina en *El condenado por desconfiado.*[33] ¿Es enlazable esta línea de pesimistas con Baltasar Gracián? El problema no puede resolverse de una manera inmediata; y tampoco, con toda seguridad, de una manera absoluta.

No estará de más, sin embargo, que cerremos estas notas con una frase de Maldonado, que puede servir de orientación:

> Gracián, aunque pesimista, era orador florido y comensal *causeur* de reyes. Y, como dicho de pasada, un pesimista, un varón desengañado, paganizante, asqueado del mundo, que, no obstante, discursea en palacio y compone meditaciones para la comunión, ¿es, en realidad, pesimista? [34]

32. Maldonado, *op. cit.*, p. 37.
33. *Antología de poetas líricos*, vol. IV.
34. *Antología de poetas líricos.*

Frente a la doctrina del pesimismo, además, se opone en Gracián la doctrina de la voluntad, que también tiene un interés extraordinario. Maldonado condensa así: «El poder de la voluntad es para Gracián absoluto, omnímodo; a él están sujetas la inteligencia y la sensibilidad».[35] Y a continuación cita textos muy expresivos: uno, «Milicia contra malicia», que procede de las Sagradas Escrituras. Y otros dos muy interesantes; este es de *El discreto*: «Disponed bien los medios y conseguiréis vuestros intentos; y desengáñense todos los mortales, que no hay más dicha ni desdicha que prudencia o imprudencia». El otro, de *El criticón*: «¿Ves todos aquellos ciegos ñudos que echa la voluntad con un sí? Pues todos los vuelve a deshacer con un no: todo está en que ella quiera. *Quiso Critilo, y así se vio luego libre*».

Salvador Minguijón, que ha estudiado el sentido de la vida en las obras de nuestro autor, cree precisar el pesimismo de Gracián en estos términos:

> Rebajar el tono de la vida, dar menos importancia a las cosas, poner empeño en los fútiles deseos, infiltrar la idea de la vanidad de la mayor parte de nuestros anhelos y de nuestros caprichos, preocuparnos por las opiniones de los otros, sería para muchas ocasiones un remedio, pero tomando el criterio, no de la filosofía pesimista de Shopenhauer, sino del optimista cristiano.[36]

Y esta clara confianza —ya había sido notada la *ausencia del patetismo* en el pesimismo de Baltasar Gracián— es acaso la característica esencial de su visión un poco escéptica, un poco desolada y dura de la vida.[37]

Toda la obra de Gracián es un producto de cultura. Maldonado ha dicho de él que es uno de los hombres de quienes se puede decir que tienen cultura en el sentido actualísimo de la palabra.[38] Y añade:

> Fue hábil observador de la psicología de las naciones e hizo

35. *Ibid.*, p. 56.
36. *Ibid.*, p. 194.
37. Todas las noticias que tenemos de Gracián coinciden en presentarnos un hombre raquítico y enfermo; un cerebral sobre quien la vida pesaba con dolor. Véase más adelante.
38. *Op. cit.*, p. 12.

de ellas una crítica negativa, haciendo resaltar los achaques de cada una de ellas. «Victoriosa destreza corregir o, por lo menos, desmentir estos nacionales desdoros» (*Oráculo*, IX).

Esto podría ser, en parte, la cifra política de Gracián. En otro lugar se anota el enfronte de Gracián y Maquiavelo. Por lo demás, hay una superior preocupación española, católica, imperial,[39] en toda su doctrina.

El propósito meramente introductorio de estas páginas no nos obliga a apurar hasta el límite la complejidad y la profundidad del tema. Bastará a nuestro propósito con que se presenten las perspectivas que ofrece.

Las más afortunadas síntesis del pensamiento de Gracián son relativamente recientes. Debemos a Ernst Robert Curtius [40] haber llamado la atención acerca de la pareja de conceptos *ingenium-iudicium*, que ya aparece en Juan de Valdés, y que está en la base del dualismo gracianesco.

«He destinado algunos de mis trabajos al juicio, y poco ha el *Arte de prudencia*; esta dedico al juicio», dice Gracián en el prólogo de la *Agudeza*. El desarrollo de esta dualidad podría ser este:

INGENIUM	IUDICIUM
↓	↓
disposición	ordenación
↓	↓
hermosura	verdad
↓	↓
Agudeza y arte de ingenio	*Oráculo manual y arte de prudencia*

Mucho más completo es el cuadro que nos ofrece el profesor Helmut Jansen,[41] que divide el pensamiento gracianesco en tres campos nocionales, que podríamos reducir al siguiente esquema:

39. Quizá la misma que le llevó, en la práctica, a tomar parte activa y ardorosa en la guerra de Cataluña.

40. *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. cast. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, vol. I, páginas 412 ss.

41. *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracián*, Freiburg, 1952. Véase el excelente comentario de Gonzalo Sobejano «Nuestros estudios en torno a Gra-

	Épocas	*Símbolos*	*Función*
A) CAMPO NORMATIVO (lo que debe ser)	INFANCIA JUVENTUD	PRIMAVERA ESTÍO	EL HOMBRE COMO PERSONA EN PREPARACIÓN

«La persona es el hombre perfecto en los medios humanos, el producto de la disciplina y la experiencia.»

Se completa:

a) Con el *heroísmo* (rasgos, primores, realces).
b) Con la *sabiduría* (goce de libros).
c) Con la *cortesanía* (o arte de conversar).
d) Con la *creencia* (o conocimiento de lo universal).
e) Con el *genio* (o el saber potencial).
f) Con el *ingenio* (o el saber actual).
g) Con el *despejo* (galantería, aliño).

B) CAMPO TÁCTICO (lo que es)	MADUREZ	OTOÑO	EL HOMBRE EN EL MUNDO

La vida es una estrategia cuyas normas, en realidad amargas comprobaciones, se dictan *a posteriori* de unas experiencias. Para moverse en el mundo es precisa una acomodación defensiva (*prudencia*) y una tensión entre la intención cifrada y la atención descubridora (*malicia*).

Se completa con las virtudes que pudiéramos llamar emparentadas (cordura, sagacidad, cautela) y las que entran de lleno en el campo de la astucia (disimulo, artificio, ardid, maña, estratagema, acomodación, apariencia, etc.).

C) CAMPO CONTEMPLATIVO (lo que puede ser)	VEJEZ (mirada hacia atrás)	INVIERNO	EL HOMBRE PARA SÍ. REFLEXIÓN

---

cián», en *Clavileño*, n.° 26 (marzo-abril de 1954). Como visión general de la desencantada actitud gracianesca, no hay que olvidar la magnífica *Introducción a Gracián*, de Karl Vossler, y el estudio de la asimilación de Gracián al negativismo de la picaresca en el artículo de José F. Montesinos «Gracián y la picaresca pura», en *Cruz y Raya* (15 de julio de 1933).

Adquirida la discreción y ejercida la prudencia, resta la última felicidad: el filosofar. El desengaño es ya una sabiduría, cuyo pleno desarrollo nos ofrece *El criticón.*

Una serie de parejas de conceptos se desarrolla barrocamente así:

a) *Engaño-desengaño* { mentira — espejo — ilusión / verdad — objeto — certeza

b) *Mundo* { mundo mundo = el de Dios y la Naturaleza / mundo inmundo = el de los hombres

c) *Hombre* { dignidad — bello vivir — vida racional / miseria — vida bestial

d) *Fortuna* { potencia enigmática, injusta, insoslayable para el vulgo / potencia equilibradora

e) *Muerte* (y *fama*).

Jansen concluye su bello trabajo entendiendo la psicología de Gracián como una psicología del desenmascaramiento, que descubre los fenómenos de descomposición de su tiempo, conduciéndolos y creando una posibilidad superior de soportar la vida.

Envergadura europea de Gracián

Contrastando con la atmósfera de olvido y desdén con que rodea España la memoria de Gracián, Europa siente viva y reiteradamente su presencia. Sendos estudios, muy interesantes, pero en los cuales no nos podemos detener, se han preocupado por señalar la relación de Gracián con los demás espíritus europeos. Benedetto Croce [42] hace notar el enlace de Italia con el espíritu gracianesco.[43] Morel-Fatio

42. *Op. cit.*

43. Véanse conceptos de Gracián sobre Italia en Farinelli: *Italia e Spagna*, Fratelli Boca, Turín, 1929, vol. II, pp. 89, 141, 184, etc. Para Joaquín Costa (*Estudios jurídicos y políticos*, Madrid, 1888, V, p. 113), Gracián «es Maquiavelo vestido con sotana de jesuita. Un Maquiavelo culto, fino y bien educado». Rebate esta tesis Pareja Navarro en su ensayo *Las ideas políticas de Baltasar Gracián*, haciendo notar que, «semejante a Maquiavelo por la finura de obser-

lanza el primer ensayo completo de un estudio de la influencia de Gracián sobre Schopenhauer, cuya devoción hacia el jesuita aragonés no ocultó nunca el filósofo alemán.[44] También han sido estudiadas las relaciones existentes entre Gracián y Nietzsche.[45]

Para el estudio de estos temas es imprescindible el conocimiento de la obra de Karl Borinski *Baltasar Gracián, und die Hofliteratur in Deutschland*,[46] a cuyo comentario está dedicado un largo y denso trabajo de Farinelli.[47]

André Rouveyre y Víctor Bouiller, en el prólogo de la edición de *Pages caractéristiques*,[48] hacen notar una relación de enlace entre Gracián y La Rochefoucauld. Relación que había sido insinuada por Menéndez Pelayo [49] y rotundamente negada por Farinelli,[50] tanto en lo que se refiere a La Rochefoucauld como a La Bruyère.[51]

Pero, además de este juego de ósmosis entre el espíritu europeo y Baltasar Gracián, hay que señalar su actitud personal, íntima, como actitud típica en Europa en aquel momento de la historia de la cultura. F. Baldensperger, muy oportunamente citado por Rouveyre,[52] describe en un ensayo interesantísimo [53] la evolución de un tipo característico de *homo europæus*. El *homo europæus* es en el siglo XVI el *parfait courtisan*. O, dicho de otro modo, *il cortigiano* (Castiglione,

---

vación, tuvo que acomodar sus preceptos a la moral cristiana». Y cita el juicio que este político merece a Gracián: «Era un elocuentísimo embustero que, después de una bien parloteada arenga, comenzó a hacer prestigios, maravillas, sutilezas, teniendo a toda aquella vulgaridad abobada» (*El criticón*).

44. «Gracián, interprété par Schopenhauer», en *Bulletin Hispanique*, XXII (1910), pp. 201-330.

45. V. Bouiller. Véase «Gracián: Pages caractéristiques», París, *Mercure de France*, 1925, *Étude critique*, pp. 71 ss.

46. Halle, 1894.

47. «Baltasar Gracián. Estudio crítico», publicado en la *Revista Crítica de Historia y Literatura Española, Portuguesa e Hispanoamericana* (año I, n.º 2) y reproducido como apéndice a la edición de *El héroe* y *El discreto* por B. Rodríguez Serra, Madrid, 1900.

48. Véase M. Fernández Almagro, «Viajes de Gracián», en *Revista de Occidente*, IX (1925), pp. 371-374.

49. *Historia de las ideas estéticas*, III, p. 294.

50. «Baltasar Gracián. Estudio crítico», art. cit.

51. Sobre la fortuna de Gracián en el extranjero, véase Coster, *op. cit.*, capítulos XX y XXI, pp. 666 ss.

52. *Op. cit.*

53. Publicado en *Études d'histoire littéraire*, Hachette, París, 1907.

Garcilaso). La Reforma católica produce un tipo de raíz española —el anterior es de estirpe italo-renacentista—; este tipo de hombre que se disciplina bajo un vigoroso *self-control* y aspira a la virtud sin olvidar demasiado la ascendencia social. Según Baldensperger, en 1660 estos dos tipos de *homo europæus* se convierten en el *galant homme* y en el *homme dévot*. La misión de estos dos tipos produce al *honnête homme* (*savoir vivre*, erudición, espíritu abierto, cultura secularizada, el esfuerzo de la razón constantemente controlado por el contacto de las opiniones medias de la colectividad). El *honnête homme* inicia la vida de salón, el *esprit* social. El *marqués frívolo* está muy cerca (siglo XVIII). El inglés aporta un tipo grave de *homo europæus*: el *filósofo*.

Luego, añade Rouveyre, el romanticismo. El romanticismo, que impondrá también un especialísimo tipo de *homo europæus*, inconfundible y peculiar.

Gracián está incluso en una de las primeras fórmulas de definición. En aquel tipo de hombre que debe ser como «être maître de soi est la plus grande seigneurie». Y cuya receta vital consiste en «être saint sans renoncer à exercer de l'ascendent et en s'étudiant à avoir les manières sublimes».

Es muy aleccionadora esta revisión del juicio que Gracián merece al salir de su circunstancia española. Hemos aludido a ello al historiar la polémica surgida alrededor de *El espíritu del Barroco*. Ampliemos, pues vale la pena, la documentación entonces aportada. Veamos, como ejemplo significativo, el juicio de Gérard Bauer al publicarse la edición francesa del *Oráculo manual*, en la versión de André Rouveyre (1924):

> Quel terrible livre, car il ne garde aucun ménagement. Dès qu'on l'aborde, on heurte cette formule: «*Ne se point ouvrir ni déclarer*», qu'il commente de la sorte. «Il n'y a point d'utilité ni de plaisir à jouer à jeu découvert. De ne pas se déclarer incontinent, c'est le moyen de tenir les esprits en suspens, surtout dans les choses importantes qui son l'objet de l'attente universelle. Cela fait croire qu'il y a du mystère en tout, et le secret excite la vénération.» Cela est bien dit, en une langue concise, pleine d'images, images et langue qui sont un des attraits intellectuels de ce volume. Gracián tout de suite montre qu'il est pour le secret. Et il condense cette conviction dans cette maxime: «Le silence est le sanctuaire de la prudence». Il va bientôt recom-

mander toutes sortes de dissimulations et d'habilités, mais il ne voudrait pas que l'homme perdit jamais le contrôle de ses passions ni l'assurance de sa dignité. Il lui affirme: «Il n'y a point de plus grande seigneurie que celle de soi-même et de ses pasions». Mais ceci dit, les terribles et astucieux conseils reprennent cours. «Ne pas tenir toujours un même procédé», affirme-t-il. «Il est bon de varier pour frustrer la curiosité, surtout celle de vos envieux, car s'ils viennent à remarquer l'uniformité de vos actions, ils préviendront et par conséquent feront avorter vos entreprises. *Il est aisé de tuer l'oiseau qui vole droit, mais non celui qui n'a point de vol réglé.*» Le symbole est joli. D'ailleurs, Gracián est tout plein de ces symboles saisissants, jetés dans sa prose comme de gracieuses ou violentes enluminures. Ne dit-il pas plus loin, sous le titre *N'être pas colombe en tout*: «Prenez garde à n'être pas si homme de bien que d'autres en prennent occasion d'être malhonnêtes gens. *Soyez mêle de colombe et de serpent; non pas monstre, mais prodige...?*» Aimons cette poésie sertie dans ce bon sens atroce. Atroce? Le mot n'est pas trop fort. Voyez plutôt en quels termes Gracián justifie ce conseil: «Connaître les gens heureux pour s'en servir; et les malheureux pour s'en écarter». Il écrit: «D'ordinaire, le malheur est un effet de la folie: et il n'y a point de contagie plus dangereuse que celle des malheureux. Il ne faut jamais ouvrir la porte au moindre mal, car il en vient toujours d'autres après, et même de plus grands, qui sont en embuscade. La vraie science au jeu est de savoir *s'écarter*».

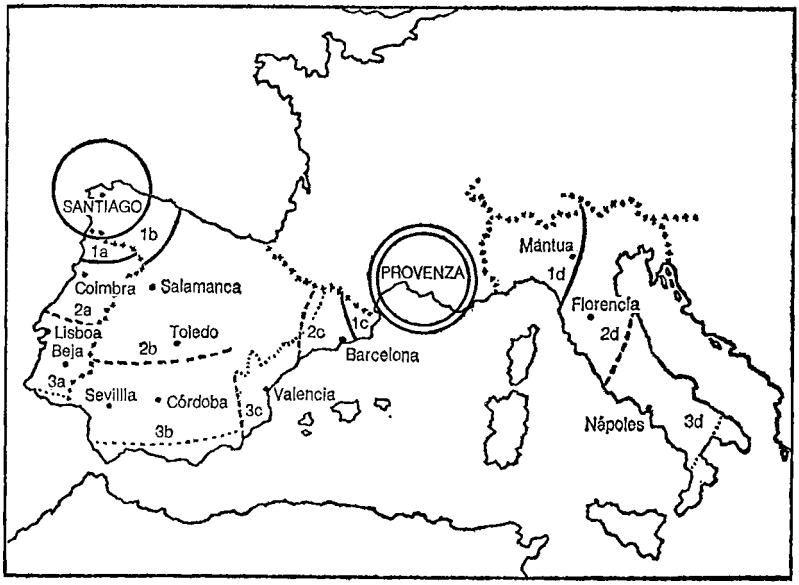
8. LAS CONSTANTES MEDITERRÁNEAS DEL BARROCO *

I. La aparición de una poesía lírica europea, de carácter occidental, se basa en la existencia previa de una expresión poética, cargada de lirismo, que madruga en el mediodía de Francia y que adquiere un especial estilo, refinamiento y personalidad en las cortes provenzales hacia mediados del siglo XII. De esta poesía primigenia irradia la poesía románica del Occidente europeo. ¿Cómo y con qué ritmo se produce esta irradiación?

En el período inicial de las literaturas románicas, la influencia de la lírica provenzal, actuando sobre un campo casi virgen, se produce de una manera intensa y absorbente. No sólo se imitan los medios y el ideario del mundo trovadoresco, sino que también influye su instrumento lingüístico. En un primer ciclo, los líricos de la Romania meridional se expresan en provenzal cuando es posible el contacto directo: así en Cataluña y en el norte de Italia. El influjo llega a los demás por la migración cultural que llevan a cabo las peregrinaciones a Sant-Yago de Compostela: portugueses y castellanos no escriben en provenzal, pero utilizan el gallego como idioma más saturado de su influencia. Los primeros cancioneros castellanos y portugueses son característicos de este momento cuya figura-símbolo nos la da Alfonso el Sabio, prosista castellano y poeta gallego. En Italia tenemos la personalidad típica del mantuano Sordello de Visconti, que escribió en provenzal. En Cataluña, la serie de trovadores se cierra con la figura de Cerverí de Girona.

* *La ventana de papel (Ensayos sobre el fenómeno literario)*, Apolo, Barcelona, 1939; reimpreso en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 115-125.

Esta etapa, que en el mapa adjunto se señala con el número 1 —1 *a*, 1 *b*, 1 *c*, 1 *d*—, es una etapa inicial de *colaboración* con la poesía provenzal y se caracteriza por la intensidad de esta pasión provenzalizante, que repercute en la utilización de un idioma literario que no es el propio; en la consiguiente falta de conciencia lingüística nacional, ayudada de una rudeza expresiva que explica la seducción del idioma culteranizado, y en el uso de formas literarias, copia servil de las que triunfan en la Provenza de los trovadores.



II. El segundo ciclo ofrece también un curioso paralelismo. Los países adquieren una conciencia lingüística nacional. Abandonan las lenguas poéticas que no les son propias. La actividad literaria se concentra en un grupo de ciudades doctas. Coimbra, Toledo-Salamanca, Barcelona, Florencia, son los ejes de este ciclo perfectamente diferenciado del anterior, cuyas características persisten en algún caso hasta el siglo XVII.

En Portugal, Coimbra centra la actividad literaria. Los grandes poetas de la época —Sâ de Miranda, Bernardim Ribeiro, Antonio Ferreira— nacen o estudian en esta ciudad. En Castilla, Toledo pri-

mero y Salamanca después, actúan de núcleo espiritual predominante: Garcilaso y fray Luis de León son dos nombres característicos de un momento típicamente *castellano* de la poesía española. Cataluña ofrece la plenitud de su período nacional, centrado naturalmente en Barcelona. Apoteosis renacentista prestigiada por la figura ejemplar de Bernat Metge. En Italia, finalmente, es Florencia —capital de la Toscana— la que rige las letras de Italia. Dante, Petrarca, Boccaccio, tienen su obra ligada a la gran ciudad. (En el mapa: 2 *a*, 2 *b*, 2 *c*, 2 *d*.)

III. Pero, dejando aparte diferencias cronológicas —que son, con todo, de gran importancia (véase página 126)—, la evolución prosigue empujada por un imperativo biológico. Las líricas románicas que el Renacimiento ha injertado de cultura grecolatina marchan a completar una de sus más interesantes curvas vitales. Un exceso acumulativo de elementos clásicos en la poesía renacentista conduce a las formas barrocas, que reciben nombres distintos según el poeta que figura como jefe —en realidad, como fruto máximo— de la nueva escuela (gongorismo, marinismo). Pues bien: *esta marcha hacia el barroquismo equivale a una progresión hacia el sur.* El centro biológico de la nueva expresión literaria se desplaza. El culteranismo español es un fenómeno andaluz iniciado por Herrera, el sevillano, y clausurado por Góngora, el cordobés. En Cataluña las formas barrocas, que se anticipan en el Cuatrocientos, se producen también al sur de su territorio cultural. En Valencia, con Juan Roís de Corella y con los discípulos levantinos de Àusias March. En Portugal es subrayable la ubicación en Lisboa de los centros culteranos y curiosa la filiación —en Beja (Alemtejo)— de aquella singularísima Mariana Alcoforado, la *religieuse portugaise* de las cartas de amor, prerrománticas de puro barrocas. En Italia, finalmente, pensemos en la figura señera del caballero Marino en su ambiente napolitano, cargado de poesía externa y sensual.

«DESGARRADOS» Y «DESABORIDOS»

I. Hay una forma de impudor espiritual que consiste en utilizar como tema las zonas más íntimas del sentimiento. La «copla» andaluza, por ejemplo, actúa casi siempre sobre esa franja recoleta. Cabe, en cambio, una actitud esencialmente púdica que vede al artista

todo buceo reticente o prolongado en esa delicada fosa abisal. Para quienes la soslayen, la expresividad artística tendrá su mejor campo en lo exterior o en lo colectivo.

La primera es una manera perfectamente meridional; la segunda es, según creo, más típica del Norte. Una y otra se desconocen y no se comprenden. El norteño halla literalmente indecente ese volcarse de la intimidad sobre el derredor social. Abomina de eso que llama, con una palabra muy expresiva, «desgarro». Cierto que el «desgarrado» acusa al septentrional su sosería, su insipidez, su aspereza. Y le llama «desaborido» —*esaborío*, para decirlo a la andaluza—, o poseído de desabrimiento.

«Desgarrados» y «desaboridos» se reparten la piel de toro de España. Los «desgarrados» han de informar psicologías individualistas, para quienes lo social —es decir, el pudor— se reduce a cero; almas para quienes el fundamental anarquismo ibérico es verdad viva. Los «desabridos» —aparentemente más insociables— representan el respeto al ajeno sentir, a cuyo servicio ponen una noble contención del propio.

Hay, en suma, una España individualista y una España orfeónica. Los folkloristas deslindan bien sus campos. Cantos y bailes aparecen claramente escindidos: Andalucía y las Castillas son individualistas: el «cantaor» es único y su exhibición es egocéntrica. El bailarín —o la danzarina— se destaca, exento, sobre el friso de los que acompañan el ritmo. Las zonas históricamente no castellanas en las que lo castellano se ha ahincado con firmeza —Navarra, Aragón, Valencia— acusan el canto y baile individualizado: la jota.

Frente a esta constancia, que es toda una filosofía (una ética y una estética), la presencia de la expresión colectiva en todo el Norte: la España orfeónica —la de los coros y de las danzas colectivas: muñeira, danza prima, zorcico, sardana.

Ciertamente que esta división no coincide con lo que apuntábamos al fijar las lindes de una poesía meridional. Corremos aquí el peligro de unificar lo castellano y lo bético, que son —como hemos visto— tan dispares. No son, pues, dos zonas —«desgarrados» y «desaboridos»— las que deben notarse, sino tres. Recuerdo haber oído a Valle-Inclán una noche, en el Ateneo de Madrid, estas palabras pintorescas y profundas: «Desengáñense ustedes: los españoles sólo vamos a la procesión de tres maneras: los andaluces acuden con

una velita rizada; los castellanos, con un hacha; nosotros, los del Norte, vamos con un hueso».

II. Lo que separa más profundamente a «desgarrados» y «desaboridos» es el concepto con que cada uno diferencia su *yo* de su *no yo*; su personalidad, de la de la circunstancia que la «rodea». El «desgarrado» siente el mundo como una prolongación de su ánimo. Su corazón es capaz de vibrar en cualquier estrella. Se derrama ilimitadamente y es, por ello, profundamente *simpático*. No desconfía ni teme que otras intimidades alteren la suya, porque acaso las imagina a todas fraternales. El «desaborido», en cambio, se acurruca en su sorda soledad. No se extravasa en busca de contactos cordiales; es *antipático*. No siente la calle, sino la casa; por ello distingue perfectamente entre lo que está con él y lo que está lejos de él. Es enjuto de ánimo, corto de palabras y, seguramente, egoísta. Mas guarda, púdicamente, tesoros de ternura —apenas entrevistos por él mismo—, pero ciertos y luminosos.

Leyendo el sugestivo libro de Léon Frobenius *La cultura como ser viviente*, aprendemos el contraste fundamental entre el oriental y el occidental. Así, dice:

> El oriental vive en el *mundo-cueva*. Un fuera no lo conoce. Su tienda no es un interior, sino una pared divisoria que le ciñe transitoriamente, como su traje. El occidental, en cambio, vive en su casa. A esto corresponde un sentimiento de lo interior, y solo de él podría desarrollarse un sentimiento del exterior. Este exterior es un espacio del infinito. Se hace un *mundo-lontananza*.

Frobenius deriva su especulación a las figuras arquitectónicas cuyas formas extremas, la tienda y el castillo, marcan bien las dos tendencias vitales apuntadas. Pero toda insistencia será poca para subrayar la distancia que hay entre su espíritu que se sienta volátil, como una parte integrante del infinito, y otro que vea el infinito apoyado en un sólido mirador: «Unos viven en continuo temor y bajo la opresión de la idea de estar encerrados en el espacio; los otros, en la nostalgia de alcanzar y penetrar la lontananza y de no poder llenar, quizás a la postre, la infinidad». Reduciendo estas palabras de Frobenius a forma spengleriana, se definen aquí algunas de las características del alma mágica y del alma fáustica. Y, acaso, las dos vertientes nietzscheanas del hombre dionisíaco y del apolíneo. Vale decir —más escuetamente todavía— feminidad y virilidad.

¿Existe en el alma andaluza una constante de feminidad? Ortega y Gasset, comentando las investigaciones tartésicas de Schulten, halla en las más remotas expresiones béticas una «blandura romántica», «femenina». En los rastros culturales de la Andalucía histórica —romana, visigótica, árabe— hay constantemente rasgos de delicadeza, de indolencia y de finura que podrían anotarse como característicos de feminidad. Pero feminidad equivale, incluso biológicamente, a capacidad receptiva y —en último término— a sensibilidad. Andalucía —la gran seductora— es siempre (acaso por ello) la gran seducida. El barroco del Cuatrocientos (Imperial, Juan de Mena), el culteranismo seiscentista (Herrera, Góngora), el romanticismo ochocentista (duque de Rivas), penetran en la Península Ibérica por vía andaluza. ¿Qué hay en esta tierra de blando, o de impersonal, que abre sus puertas ávidas a cuanto llega?

Pero es el caso que no termina ahí. Una vez operada la seducción y asimilada la nueva belleza, Andalucía se erige en seductora de la tierra interior que le ofrece su adusta resistencia enteriza. Se inicia un coqueteo, en el que el Sur presenta la consabida habilidad femenina y el Centro la recia tenacidad del varón fuerte, que se sabe baluarte del gusto de España y que, por ello, conoce la trascendencia de su aceptación o de su renuncia.

III. Me permito insistir en la antinomia que desarrollo ante los ojos del lector. Presento, de un lado, a unos entes para quienes la intimidad se confunde con el universo y atribuyo ese derramamiento espiritual a un soplo de alma oriental que, singularmente entre los andaluces, es bien visible. De otro, a aquellos seres para los cuales se levanta una frontera real entre su humanidad y el mundo que la rodea. La antinomia consiste en que los primeros, los extravasados, son los difícilmente sociables, y los segundos, de ánimo tan dócilmente sujeto, son, precisamente por ello, los más capaces de convivencia.

Otra derivación importa señalar todavía. Sólo el segundo de estos tipos humanos es capaz de intimidad, considerando la intimidad como una cosa recóndita, trabajosamente buscada, preciosa en su secreto existir. El «desgarrado» no siente la diferencia que hay entre lo público y lo privado, entre la calle bullanguera y el pozo profundo. Así los griegos, hombres mediterráneos de «ágora» y de jardín, que no conocen la autobiografía ni el diario íntimo. Así, también, los me-

ridionales españoles. Es curioso que sea precisamente entre los andaluces donde se encuentra más poesía externa y menos poesía confidencial. Lucano, Herrera, Góngora, Rivas, Rueda, Villalón, son los hitos brillantes de una poesía sensorial y musical, cargada de ritmos y de metáforas, pero pobre de intimidad (queda Bécquer, pero ¿era andaluz Bécquer? ¿No dice nada en contra ese apellido? ¿Y ese son nórdico de los nombres: «Gustavo», «Adolfo»? ¿No fingía Rubén a la musa de este poeta «bajo un celeste palio de luz escandinava»?). Un crítico de hoy notaba recientemente cuánta ausencia de *misterio* hay en la poesía española. Sólo en los poetas del Norte, singularmente los gallegos, encontramos la presencia de un mundo espectral, misterioso y lejano, paralelo al mundo sensorial que es emisario de lo mágico. Así (como ya hemos visto) en Pastor Díaz, en Rosalía de Castro, en Valle-Inclán. Así, también, hay poesía honda, secreta, coloquial, en Maragall, para quien toda su patria tenía un calorcillo de hogar; en Salvat-Papasseit, para quien todo amor era íntimo. Los mallorquines y valencianos, en cambio, tienen las ventanas de su lirismo demasiado resplandecientes y quedan literalmente cegados para todo lo que vibre en una exquisita penumbra.

IV. ¿Es Castilla la que da esa tonalidad enteriza, sonora, a la poesía? ¿Es que acaso dentro de lo castellano toda lírica surge contaminada de épica? Un gran conocedor de la poesía popular española, Eduardo M. Torner, ha subrayado últimamente «la esencial condición lírica de los cancioneros tradicionales del Norte de España», «a diferencia de Castilla, creadora en España de la poesía épica».

Aludíamos, hace unas líneas, a los poetas del Norte de España como creadores de una lírica confidencial, honda, inaprehensible. Y dentro de ellos, en primera línea, a los galaicos, soñadores de trasmundos inefables, *misteriosos*. ¿Hay en esta capacidad de sugestión algo de céltico? Alguna vez, leyendo a los grandes poetas irlandeses, tan mágicamente arrebatados hacia lo imposible, me he hecho esta pregunta. Pero los portugueses son un ejemplo más próximo. El eruditísimo escritor seiscentista Faria y Sousa, en sus famosos *Comentarios a «Los lusiadas»*, de Camoens, tiene un luminoso atisbo de este aspecto, el más sutil que puede plantearse a la poesía:

> Homero i Virgilio, en invención, estilo i locuciones i adornos, son admirables; pero todo esso es nada en respecto de lo

> *misterioso* que se encierra en toda essa perfeción: porque por la mayor parte contiene profundíssima enseñanza: i esto es tan raro en el mundo, que solo estos dos varones lo consiguieron enteramente, i con ellos Luis de Camoens; que quanto a la sustancia, adonde parece más superficial es más profundo; i en esto, si no les excede, como yo creo, no les cede... Todos los otros, de que tengo por primeros a Dante i al Tasso, contienen poco más de lo que suenan.[1]

La importancia de este fragmento no ha de escapar al lector: se plantea en él, por primera vez que yo sepa, la discriminación entre la poesía interior, inefable, íntima, que vive sugerencias sutiles, que bucea mundos entrevistos, y la poesía sonante y lograda prisionera de su propia belleza formal. El mundo lírico gallego-portugués lleno de unas específicas características —morriña, saudades...— señala, en el mapa poético de España, el ápice de la lírica que se mueve, como a tientas, por el mundo de lo inefable.

¡Qué curiosamente escasa, en cambio, la poesía confidencial en la lírica de Castilla! Cierto que puede apurarse una línea de poesía en la que la nota íntima aliente: cabría en ella algo de Garcilaso, un poco de Cetina y de Francisco de la Torre, fragmentos de Herrera, la obra íntegra de san Juan de la Cruz, algún detalle de Meléndez Valdés o de Jovellanos y desde luego todo Bécquer. Pero los clásicos y los románticos españoles sienten el halago retórico con tal fuerza que, constituyendo un conjunto de irrefragable belleza, se notan escasos de ese perfume de intimidad, de misterio, de sentimiento, que roza lo inefable, que apenas es explícito en el balbuceo, y que forma todo ese mundo de lo inaprehensible, de lo vago y de lo cerrado —a medio vuelo entre la realidad y ensueño— que es el ambiente ideal de toda poesía. Cierto que no falta voluntad de evasión a nuestro lirismo; pero esa voluntad empuja únicamente hacia el arrebato místico, hacia la hondura filosófico-moral o el juego conceptuoso.

Puede decirse que hasta el siglo XX no halla la poética española —de modo pleno— ese camino menor, delicioso, de la intimidad. Acaso ello derive del influjo de los poemas verlenianos sobre nuestros primeros modernistas. Rubén Darío, de quien toda mocedad aprende sonoras músicas, guarda mieles muy secretas tras su orques-

1. Madrid, 1639, I, f. 89 *a*.

tada policromía. Leed los poemas de su mediodía poético, los de su ocaso. Hallaréis, junto a la nota brillante, el eco melancólico, confidencial, exquisito:

> Los que auscultasteis el corazón de la noche,
> los que por el insomnio tenaz habéis oído
> el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
> lejano, un eco vago, un lejano ruido ...[2]

> Hermano, tú que tienes la luz, dame la mía.
> Soy como un ciego ...[3]

> Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
> y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
> pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
> ni mayor pesadumbre que la vida consciente ...[4]

2. «Nocturno.»
3. «Melancolía.»
4. «Lo fatal.»

9. LA ESCENOGRAFÍA EN EL TEATRO BARROCO *

La historia del teatro comienza en Esquilo. Dejemos a etnólogos y folkloristas divagar sobre el sentido dramático de las danzas ancestrales. Sí: hemos visto en Creta, decoradas con pulpos, peces-espada y pájaros, escenas de una tauromaquia trascendente y religiosa que está próxima al teatro; sí, entre los pueblos salvajes, sabemos del temblor sagrado en que el sacerdote mima su escena amedrentadora frente a su dios. Pero el teatro no es sino una forma de cultura; quiero decir, un entendimiento racional —y por ello comunicable— de los movimientos instintivos; en fin de cuentas, la voz, el verbo, cubriendo y dominando el gesto y la actitud.

Por eso digo que el teatro empieza en Esquilo. Porque si en el alma de Esquilo todavía se agitan oscuramente los misterios de su Fileusis nativo, como un chorro de fuerzas oscuras e inexpresables, su gran mente helénica supo canalizarlas en cauce de pensamiento y razón. Grecia, triunfadora de Oriente, diferenciaba así, dándole nacimiento y ejemplo, la raíz fundamental de nuestra cultura. Occidentales somos.

El teatro empieza en Esquilo y Esquilo es la voz, el verbo. El teatro griego es la palabra vibrante que surge del megáfono, que es la boca de la máscara, y hiere a la gradería del público, que es como un inmenso oído anhelante. La voz, que, con la desnuda sobriedad de las estatuas griegas, se basta para hacer llegar el acento dramático a los espectadores. La escenografía no existe de modo fundamental. La voz manda.

Porque todo teatro —gusto de repetir a mis alumnos— se origina por la junción de dos elementos fundamentales: el personaje y

* *Capítulos para una preceptiva*, pp. 46-51.

el aire que lo rodea. Con mayor o menor equilibrio, ambos intervienen la historia de la dramaturgia. El primero es un elemento dinámico que actúa en el tiempo; el segundo, un elemento estático que se mueve en el espacio. Interesa la fijación de estos elementos porque podríamos formular, a base de los mismos, una ley en la que se definiese como clásico todo teatro caracterizado por el predominio de la acción sobre la escenografía y viceversa, mientras que todo teatro romántico —o barroco— se define por un triunfo de la escenografía sobre la acción.

También para el teatro —que es un mundo— en principio fue el verbo. La voz. Los demos griegos que acunaron la escena no se agrupaban sino para oír una palabra dicha con ritmo, y capaz, por ella misma, de estremecer el ánimo del oyente. Aun en el momento esplendoroso, cuando se alzan los grandes «teatros» en Atenas, en Delfos, en Epidauro, es la voz del hombre —palabra, canto o grito— lo que interesa. La gradería finge —ya lo dijimos— un gigantesco oído, y la máscara no es otra cosa que un poderoso altavoz. Las decoraciones son rudimentarias, porque es la letra lo que importa. Los textos de la dramaturgia griega son muy parcos en acotaciones, precisamente porque toda la raíz de la acción está en el diálogo. El personaje humano se halla en el centro del nudo trágico, elevado por el coturno, prestigiado por su condición de héroe o de dios. Su grito repercute en la gradería, y la respuesta, como un eco popular, es la voz del coro. Aquí se prueba, pues —con un primer ejemplo—, cómo corren parejos el clasicismo y el predominio de la acción escénica. Ahora bien: sabemos que todo período clásico conoce una «forma final» en la que sus elementos se intensifican y agotan sus posibilidades, utilizando para la emoción estética algo que está fuera del racionalismo geométrico de la clasicidad. Esta forma se llama *alejandrismo*, con respecto del clasicismo griego; *barroco*, en relación al renacimiento; *romanticismo* como término del rigor neoclásico. En el teatro estas «formas finales» son las que se caracterizan, precisamente, por un triunfo de la escenografía sobre la acción.

Carecemos de datos concretos sobre lo que debió de ser la escenografía alejandrina. Notemos, sin embargo, cómo en los diálogos de Teócrito hay, junto a la voz de los pastores, notaciones de ambiente, de paisaje. En Roma —heredera de esta cultura— la elaboración de una «atmósfera» teatral es una preocupación constante. Creo que es Vitrubio quien trae el dato de que ciertas escenas dra-

máticas se perfumaban —quemando oportunamente aromas en pebeteros—, procurando al espectador un complemento olfativo de la acción en un intento escenográfico hasta ahora no superado.

Dejadme formular, pues, esta afirmación: *todo teatro clásico se caracteriza por el predominio de la acción sobre la escenografía. O, dicho de otro modo, cualquier teatro deja de ser clásico (para ser barroco o romántico) en la medida que necesita de otros elementos plásticos o escenográficos, además de la voz.*

Sí, ya sé. Estoy manejando conceptos excesivamente simples. Grecia no es hoy un vocablo único como lo fue en otro tiempo; la Grecia, ejemplo de razón y armonía, tal como la descubren Gemisto y Pico della Mirandola en el estremecimiento renacentista, tal como la sistematizó Winckelmann, la personificó Goethe. Sí; hoy sabemos cosas distintas: la piedra de las estatuas y los templos que creíamos noblemente desnuda estaba pintarrajeada; Hölderlin intuyó la angustia que había por debajo de la serenidad clásica, y Nietzsche enseñó todo lo que de tempestuoso, brutal y dionisíaco había bajo la apariencia de la imperturbabilidad apolínea.

Pero se olvidan dos cosas: una, que Grecia fue, como antes insinuaba, precisamente la victoria de la razón sobre el instinto; la dura y difícil victoria. De ahí lo que Camón Aznar ha llamado la «melancolía de los mármoles griegos». Y se olvida, sobre todo, que lo que ahora se estima como visión errónea o por lo menos parcial actuó como ejemplo supremo, no por erróneo menos eficiente, sobre la conciencia humana, educándola de acuerdo con unos modelos puros.

Falsa o auténtica, la Grecia winckelmaniana ha creado la cultura occidental; la «idea» de lo griego existe, acaso en contra de la realidad griega misma; pero ha existido, y como tal idea ha educado a la humanidad.

Por otra parte, y volviendo a nuestro tema, los últimos descubrimientos arqueológicos realizados en los teatros de Atenas y de Epidauro, aun cuando aportan curiosos datos acerca de la maquinaria escénica, no contradicen la afirmación fundamental de que el teatro griego es un teatro de voz desnuda, cuyo verbo es de tal energía, que basta para lograr el estremecimiento del espectador. Oíd o leed el lamento de un personaje de Esquilo o de Sófocles y sentiréis cómo él solo, sin aparato plástico alguno, crea el clima dramático y lleva el pliegue emotivo a vuestro corazón.

Pues bien: esta concepción del teatro clásico vamos a encontrarla en todos aquellos períodos que, como el Renacimiento y el neoclasicismo, se informan del espíritu de la clasicidad.

No voy a descubriros la simplicidad del teatro del primer Quinientos. Las alusiones de Cervantes, de Rojas Villandrando, del propio Lope y los estudios de Rennert, por ejemplo, acerca de las acotaciones escénicas, nos son suficientes: cuatro tablas y una escenografía sencillísima. Análoga simplicidad hallamos en la escenografía de Shakespeare. Pero hay más: hasta qué punto el teatro del siglo XVI es fiel a la concepción clásica que acabamos de exponer lo demuestra el hecho curioso de que, en nuestro teatro quinientista, las decoraciones son sugeridas por la voz del personaje, que casi siempre se encarga, con ingenua soltura, de explicarnos dónde se encuentra («Ya hemos llegado a la casa», «Hermoso jardín es este», etcétera).

Y no se achaque esto a falta de progreso material, de habilidad escenográfica. Hasta hace unos años ha existido el criterio historicista de considerar las cosas preclásicas como «primitivas», es decir, como inmaturas o no logradas. La concepción era ingenua, porque mal podrían ser *balbucientes* o incompletas las obras cuya forma plena no se conocía aún. La escuela de los estéticos vieneses formuló, sobre todo, a partir de Aloys Riegl y de Worringer, la teoría de la *Willkunst*, es decir, de la *voluntad artística*. El arte de una estatua de Egina o la expresión de una figura de capitel románico no tenía la perfección de las obras de Fidias o de Donatello, respectivamente, no porque no la supiesen representar (que esta es otra cuestión perfectamente secundaria), sino porque se proponían otra cosa y respondían a una concepción distinta. ¿Quién negaría al siglo de los grandes pintores del Renacimiento la posibilidad de pintar unas decoraciones de teatro? Se trata, simplemente, de una concepción diversa, en la que lo plástico ocupa un lugar perfectamente secundario.

Pero llega el Barroco, y aquí la ordenación es otra. La figura queda inmersa en el aire que la rodea. La voz no crea una atmósfera dramática, sino que, por el contrario, el personaje es una consecuencia de esta atmósfera. La escenografía pone en juego sus maravillosos recursos, y, acompañados de una imaginación extraordinaria, producen obras de audacia incomprensible.

El autor ya no se fía de la fuerza de la expresión, de la voz de sus personajes. El paso de Lope a Calderón es, aunque siempre se

olviden los manuales de consignarlo, el paso a esta valoración del elemento plástico en el teatro.

La necesidad en que Calderón se halla de contar en la totalidad de los recursos acción y escenografía es tal, que al editarse sus obras, el gran creador de los autos sacramentales se ve obligado a escribir: «Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas».

Quien quiera darse una idea de lo que era este aparato escenográfico, puede leer, por ejemplo, descripciones como las de la fastuosa presentación de *La gloria de Niquea,* de Villamediana, en el Real Sitio de Aranjuez, en la que el escenario está montado sobre un gran estanque, por el que bogan, en esquifes alegóricos, los personajes de la obra.

Acontece análogamente con la pintura. En las telas renacentistas la figura humana se destaca limpia y en primer plano, reclamando para sí toda la atención. Mientras que en la época barroca los seres humanos forman parte integrante del paisaje que los rodea: *son ellos mismos paisaje.*

Pero el siglo XVIII marcaba una reacción; era un retorno al clasicismo, y si bien los excesos escenográficos se producían en las obras que representaban la tradición barroca, en las obras de Jovellanos, de Moratín y de García de la Huerta, asistimos a un nuevo esfuerzo por dar primacía a la voz del personaje, a través de una figura meramente dialéctica.

El paso —en el teatro— del Renacimiento al Barroco acusa, con todo, una diferencia menor que la que marca la transición entre la escena neoclásica y la romántica. El romanticismo supone el pleno triunfo de la escenografía, hasta el extremo de no concebir ni un solo personaje que no esté envuelto, bañado por decirlo así, en una atmósfera que, a la vez, lo justifique y lo defina. Tanto es así, que el teatro romántico se construye, en general, por una serie sucesiva de elementos estáticos, de *cuadros.* El interés por lo pintoresco y por lo anecdótico da categoría artística a los menores detalles y el arte del dramaturgo consiste en escalonar estos elementos plásticos, en un interés ascensional, hasta conseguir el cuadro final, la *apoteosis.*

Los personajes son, en cierto modo, una consecuencia de la decoración que les envuelve. El escritor cuenta con la fuerza del aparato escenográfico, enriquecido por los nuevos progresos de la iluminación y de la perspectiva. Las obras teatrales rebosan de acotaciones,

porque sin ellas el autor no alcanza a conmover al espectador. No se concibe escena alguna sin su acompañamiento escenográfico: peñascos inaccesibles, cielos borrascosos, cementerios, galerías oscuras, sótanos patéticos, bosques fragosos. El paisaje es también auditivo: truenos, campanas, rumor de viento, fragor de tempestad, cantos funerales. Así el personaje se siente, de modo literal, envuelto en el baño escenográfico.

La música sigue un camino análogo. En el teatro neoclásico su papel se limita a puntuar la voz, subrayándola y dándole fuerza. Pero a partir de la revolución wagneriana, la música sepulta literalmente la voz del personaje en una gigantesca catarata de elementos escenográficos —paisaje (visual y acústico), ambiente, religiosidad— reduciendo el esencial elemento dinámico a una importancia mínima.

Conoceremos que el teatro romántico está agotado cuando la dramática busque nuevamente, como en los tiempos clásicos, su arranque y su fuerza en la acción.

10. DON JUAN, MITO BARROCO *

«EL BURLADOR DE SEVILLA»

De 1630 es la edición más antigua, barcelonesa por cierto, que se conoce, de una obra titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, comedia famosa del maestro Tirso de Molina,[1] en la que cobra bulto escénico y realidad espiritual uno de los mayores mitos de la literatura española: el mito de don Juan.

Una crítica rigurosa de esta producción tirsomolinesca acusaría una dicción no siempre pulcra; un cierto desorden escénico y la gratuidad de muchas escenas.[2] Sin embargo, no hay obra, en la lite-

* *Nuevo asedio a don Juan*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1947; reimpreso en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 984-1.007.

1. En la colección de *Doce comedias nuevas de Lope de Vega Carpio y otros autores*, segunda parte, Barcelona, 1630. Cito por la edición de Américo Castro, Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio. El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos, 2), Madrid, 1980[11].

2. Sería curioso ir anotando las incongruencias de la obra de Tirso; muchas de las cuales, bien es verdad, son atribuibles a la defectuosa redacción que ha llegado a nuestras manos: faltan versos, sobran escenas (que desaparecen en otras ediciones), la acción es confusa. Muchos personajes —como Octavio— carecen de personalidad y de lógica. Don Juan es contradictoriamente casado por el rey con doña Ana de Ulloa y, en el acto siguiente, con Isabela. La pescadora Tisbea se lamenta en un retorcido lenguaje culterano a todas luces impropio. Se introducen temas de burdel que asombran por su desenvoltura. Finalmente, A. Castro ha estudiado, en un artículo reciente, la contradicción que supone el hecho de que la estatua de don Gonzalo, actuando como brazo de Dios, engañe a don Juan, invitándole y diciéndole que nada ha de sucederle, «—No *temas*, la mano dame» (III, v. 946), hundiéndole con este ardid en los infiernos después de negarle plazo para confesarse. «El don Juan de Tirso y el de Molière», en *Hommage à Ernest Martinenche*, París, 1939, páginas 96 ss.

tura mundial de tan fecunda prole no sólo en la multiplicación de su personaje central, sino en el campo de los estudios histórico-literarios.

La fecha y la patria: su discusión

Los eruditos han considerado que la fecha de 1630 es bastante posterior a la de la redacción de la obra. Se señalan, en efecto, numerosas estancias en Sevilla, a partir de 1616, puesto que se estima que fue en dicha ciudad donde Tirso recogió los elementos temáticos fundamentales para su obra. El problema de la fecha va unido al de la controversia acerca de la primacía de la obra tirsomolinesca. Por los años en que Tirso debió escribir *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, se representaba en Italia una farsa análoga, en la que algunos eruditos italianos, singularmente Farinelli,[3] han querido ver el precedente de nuestro don Juan, así como en una representación de los jesuitas de Ingolstadt (1615), en que se habla de las aventuras y condenación de un conde Leontio, pervertido por la lectura de Maquiavelo. La obra española, en su carácter definitivo, nada o muy poco debe a temas que no fuesen ya folklóricos, y la fecha —1616 a 1630— y la patria son irrebatibles. También conviene recordar —para alivio de eruditos— la polémica sobre la paternidad de la obra,[4] hoy atribuida ya sin discusión a fray Gabriel Téllez.

El tipo de don Juan

Sale, pues, don Juan de la mano de nuestro fraile mercedario al gran teatro del mundo. Lleva a las gentes —como a sus conquistas amorosas— detrás de sí. A pesar de ser un ente de moralidad reprobable, arrebata y encandila, como ha notado Marañón, a una sociedad que —en el terreno moral— lo condena. Es arrogante, bien pareci-

3. Farinelli, «Don Giovanni», en *Giornale Storico della litteratura Italiana*, 1896. Sobre estas tesis véase Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Hernando, Madrid, 1908, pp. 87 ss. Dos temas aparecen con frecuencia: el del «convidado de piedra» y el del «ateísta fulminado», título de una sonada representación de esta época.

4. *La Lectura*, Madrid, 1910.

do, de familia prócer, discursista y viajero. Sus éxitos de ayer son tan escandalosos, que preparan los de hoy y los de mañana. Le rebosa la vida por todas partes y, como diría el viejo Aristóteles, parece como si su ímpetu amoroso no fuese otra cosa que el desbordamiento de su ímpetu vital. Tan frenético es el impulso, que roza ya la linde opuesta: por la vida al placer, por el placer a la muerte; ésta es una de las claves de la historia de don Juan. La vida exige cada vez más: de ahí la alteración del rumbo, el buscado desnivel social, el ansia de cambiar de sitio, el cansancio hacia la presa ya lograda, el anhelo de acumular nuevo incentivo a la vieja, a la eterna maniobra amorosa.

Frente a la mujer elemental, afincada en el hogar, clavada en la tierra, don Juan, el trashumante, agita su capa roja de seducción. Llega, ve y vence. Y huye. «Huí de ser conocido», dice, acaso con más profunda intención de lo que parece el Burlador de Tirso.

¿Qué busca don Juan? ¿Adónde van sus desesperados pasos? ¿Adónde tiende este amor que no paladea, que no ahonda, que no deja poso en el alma?

¿Piensa don Juan, como le hace decir Joseph Delteil, que «les femmes ne sont que des mauvaises photographies de la Femme», es decir, que su búsqueda sólo le da como resultado la distancia abisal que va de la realidad al deseo?

¿O es don Juan una forma sublimada de Narciso, para el que cada mujer es un espejo emotivo que se tira en espera de uno nuevo?

¿Será, como un novelista quiere, un inapetente? [5] ¿Tendrá esa inapetencia bases biológicas más graves? [6] Los biólogos han empe-

5. Palabras de un interlocutor de *Tigre Juan*: «Pero quien exige diversidad de golosinas y va picando de una en otra mano, que todas, con algo más que catarlas, le repugnan, y lo poco que come es forzándose, a costa de fastidio y trasudores, ese tal no cabe duda de que anda flojo de apetito. Así como el hombre no muy hombre va de mujer en mujer con la esperanza, vana siempre, de que la siguiente será más de su gusto y le mantendrá encendido el deseo» (Ramón Pérez de Ayala).

6. Ésta es la tesis, tan ruidosa como mal comprendida, de Gregorio Marañón. Según esta tesis, la ordenación de la vida donjuanesca alrededor del sexo da a esta vida perfiles femeninos, puesto que la mujer, a diferencia del hombre, está hecha primordialmente «para el amor y la maternidad», mientras acucian al hombre los demás deseos de mando, trabajo, lucha social, afanes intelectuales. «Notas para la biología de don Juan» en *Revista de Occidente* (enero de 1924), pp. 32-33. Recuérdese la conocida teoría de Jorge Simmel, según la cual la mujer es un todo psíquico, para la entrega y para el odio,

zado a explorar el mito de don Juan, acaso sin pensar que, como decía Marañón, «los mitos no tienen secreciones internas»; o, dicho de otro modo, no tienen límites anatómicos precisos.[7]

Vamos ahora, una vez más, de encender los focos de nuestras baterías teatrales: entra en escena el Burlador.

Las cuatro aventuras del Burlador

Las aventuras de don Juan que aparecen relatadas en *El burlador de Sevilla* son cuatro:

1.ª *Aventura de Nápoles. (La duquesa Isabela.)* — Don Juan, fingiendo ser el duque Octavio, prometido de la mencionada dama, se introduce en su aposento del palacio real y goza sus favores. Cuando se descubre el engaño, a los gritos de Isabela acude el rey y ordena al embajador de España detener a don Juan. Pero el embajador es tío suyo y le facilita la fuga a España. Hace más: detiene al propio duque Octavio como presunto forzador de Isabela, y al contarle que se ha hallado a un hombre en la alcoba de su amada, se desespera y huye, también a España, con la complicidad del mismo embajador.

2.ª *Aventura de Tarragona. (La pescadora Tisbea.)* — En el viaje a España, don Juan y Catalinón (su criado) arriban, náufragos, a una playa de Tarragona, donde la pescadora Tisbea se lamenta de su soledad. Socorridos ambos por la pescadora, don Juan (que se ha desmayado) despierta en los brazos de Tisbea y le declara fulminantemente su amor. La acción, interrumpida un momento, prosigue en la escena subsiguiente; don Juan consigue su propósito con la dramática desesperación posterior de la pobre pescadora abandonada.

---

mientras el hombre está hecho de compartimientos estancos, lo que le permite la pluralidad de actitudes. (*Cultura femenina.*)

7. El propio Marañón, en su más reciente trabajo donjuanesco, declara: «Don Juan es, sin duda, así como yo lo he visto; porque no lo he inventado, sino que lo he visto. Mas, en torno de esa variedad de don Juan, hay ciertamente otros donjuanes diferentes». [*Don Juan*, Espasa-Calpe (Colección Austral, 129), Madrid, 1967[11], p. 72.]

3.ª *Aventura de Sevilla. (Doña Ana de Ulloa.)* — El duque Octavio se presenta al rey (que ha concertado el casamiento de don Juan con Isabela) y, como compensación al deshonor, le ofrece la mano de doña Ana de Ulloa (a la que antes de saber nada quiso casar, en la jornada I, con el propio don Juan). Esta doña Ana tiene secretas relaciones con su primo el marqués de la Mota, y don Juan se las compone, interceptando una cita de doña Ana, para suplantar a su enamorado (al que ha engañado diciéndole que la cita es para más tarde). Al conocer su engaño, doña Ana grita; sale su padre, don Gonzalo, diciendo su furor en una de las mejores estrofas de la obra:

La barbacana caída
de la torre de mi honor
echaste en tierra, traidor,
donde era alcaide la vida,

y don Juan le mata.

4.ª *La aventura del camino de Lebrija. (La pastora Aminta.)* — Antes de terminar la jornada II, don Juan, que ha salido desterrado para Lebrija por orden del rey, tropieza con una boda de pastores (Batricio y Aminta), a la que se agrega, requebrando insistentemente a la novia. En la jornada III, don Juan logra su propósito, introduciéndose en el aposento de Aminta y deslumbrándola con el relato de su posición social y con el propósito de casarse con ella, ya que, le dice, el matrimonio celebrado no es válido por no haber sido consumado. Aminta lo cree cándidamente y se deja seducir, mientras don Juan acentúa sus promesas de ricos presentes.

La obra termina, en relación con las seducciones del Burlador, con unas escenas en las que los interesados presentan sus quejas al rey, resolviéndose la situación con la boda de Octavio e Isabela y de doña Ana de Ulloa con el marqués, mientras Aminta y Tisbea casan con sus enamorados.

El amor como obstáculo

Vamos a comentar ahora este cuadro dramático. Presenta Tirso a cuatro parejas de enamorados:

Ana	Isabela	Tisbea	Aminta
M. de la Mota	Octavio	Anfriso	Batricio

La presencia de don Juan, como un torbellino, desarticula las relaciones, conduce a la desgracia a los enamorados, los llena de desconfianza y los coloca fuera de sí. Cuando todo ha pasado, Tirso cuida de que las aguas vuelvan a su cauce y vaya, como suele decirse, cada oveja con su pareja.

Para don Juan el incentivo inicial es, precisamente, el de irrumpir en una realidad amorosa preexistente y transformarla a su capricho. El amor, como obstáculo que exige todas las cualidades del conquistador: destreza, valor, audacia y, si es preciso, engaño.

Nobles y plebeyos

De las cuatro mujeres que son víctimas de don Juan, dos son nobles: Isabela y Ana; dos plebeyas: Tisbea y Aminta. Para las primeras, don Juan usa del disfraz, fingiendo ser nada menos que el propio prometido de cada una de ellas, y aun cuando hoy no nos sea posible concebir cómo este subterfugio puede ser, no ya eficaz, sino realizable, es lo cierto que el Burlador conquista a las dos mujeres engañándolas (hemos de suponer, piadosamente, que *realmente* son engañadas), aun cuando sólo en el caso de Isabela llega a consumar su propósito. En cuanto a la pescadora y a la rústica, don Juan se presenta con su cínica personalidad, abrumando a las pobres y soñadoras mujeres con su superioridad social, su habilidad expresiva, sus promesas rotundas y con el señuelo de la riqueza.

En los dos primeros casos no hay *conquista*, puesto que las damas no se entregaron realmente a él, sino que creen gozar de sus respectivos enamorados; en los dos segundos hay, por parte de don Juan, tal abuso de poder, que la consecución de su deseo no parece hazaña meritoria.

Una sola cosa cierta indica la lista de estas cuatro mujeres: don Juan no elige. Nobles y plebeyas son iguales a su paladar.

DON JUAN Y SUS CÓMPLICES

A pesar de que las aventuras de don Juan aparecen como relativamente sencillas, sería imposible concebir ninguna de ellas sin la presencia de los tan poderosos como repugnantes cómplices que facilitan, no sólo la aventura, sino que evitan su riesgo y le aseguran, cuando ella termina, la impunidad.

En la aventura de Italia, es el tío del Burlador, don Pedro Tenorio, quien, no sólo le ayuda a escapar, sino que llega en su cinismo a engañar al rey y, además, al desgraciado Octavio, al que va a prender como si realmente hubiese sido él el forzador de Isabela.

En las aventuras de España, es el propio padre de don Juan, don Diego Tenorio, quien pide al rey —de quien es su privado— que evite el desafío entre el agraviado Octavio y su hijo. Don Juan sabe, cínicamente, cuánto ayuda la privanza a la irresponsabilidad de sus aventuras.

CATALINÓN: Que saliésemos querría
de todas bien.
DON JUAN: Si es mi padre
el dueño de la justicia,
¿qué temes?

Sólo al final de la obra, el padre, abrumado por el peso de los crímenes filiales, cede el paso a la justicia. (De este momento psicológico surge el padre del Burlador tal como aparece en el don Juan de Zorrilla.)

Finalmente queda, como cómplice principal y más constante de las fechorías donjuanescas, el criado Catalinón, tipo universal de tercero y de rufián, astuto y cobarde, que se ha perpetuado en casi toda la literatura donjuanesca. Sin embargo, hay en la obra de Tirso una extraña duplicidad: es este mozo, ruin y sin escrúpulos, quien con más insistencia recuerda el castigo que aguarda a Tenorio en el otro mundo. Si, como quiere Montesinos, la *figura del donaire*, el *gracioso*, es (a partir de Lope) la contrafigura del héroe, Tirso ha querido,

inesperadamente, dotar a Catalinón de un miedo al más allá, cuya inexistencia es una de las características fundamentales de don Juan.

Don Juan y el goce de la vida

Para don Juan, en efecto, la vida es siempre el momento que pasa. No hay nada hacia el temor ni hacia el recuerdo, hacia el mañana o el ayer. Vive sin preocupación alguna respecto al porvenir. Esta característica se ha dado evidentemente en todos los gozadores de la sensualidad. Pero hay una época de la historia en la que filósofos y poetas exaltan la vida como un botín. Y esta época es el Renacimiento. Cuando se discute tantas veces acerca del lugar de origen de don Juan, no se dice bastante que el Burlador no es el fruto de un país, sino de una época. Si don Juan ha leído los poetas de su tiempo —y si no los ha leído flota en el aire el mismo efluvio vital que los ha inspirado—, habrá aprendido a cantar la célebre *Ballata* del Poliziano:

> Quando la rosa le sue foglie spande
> quando è piú bella, quando è piú gradita
> allora è buona a mettere in ghirlande
> primo che sua bellezza sia fuggita;
> sicchè fanciulle mentre è piú florita
> cogliam le belle rose del giardino.

O habrá respirado el aire que hace decir a Ronsard, unos años más tarde:

> Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain
> cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie ...

Y más cerca de él, el dulce y amargo Garcilaso le ha podido decir al oído:

> Coged de vuestra alegre primavera
> el dulce fruto, antes que el tiempo airado
> cubra de nieve la hermosa cumbre ...

Las mujeres, no la Mujer

El fugitivo fruto: es decir, el goce de cada instante. Cierto que el alma del Renacimiento ha sabido remontarse a altas cimas de perfección. Pero no todos podían ascender a la altura; el ímpetu neoplatónico que, desde el *dolce stil nuovo*, idealizaba a la mujer amada, no era sino patrimonio de los poetas egregios. Las criaturas elementales se quedaban en la zona inmediata del goce epicúreo, propugnado por el neopaganismo renacentista. Cuando sobreviene el Barroco, aquel mundo egregio que desde el Petrarca elevaba el concepto del amor, se desvanece. «La mujer —he dicho en otro lugar— era en el Renacimiento una de las claves de la armoniosa contextura del mundo. Estaba en el ápice de los pensamientos del poeta porque remataba, con una fórmula visible, su aspiración a la belleza suma. En el Barroco, en cambio, la mujer es un fragmento palpitante de vida; un poco de carne puesta a arder.» He aquí pues, cómo don Juan, que tiene toda el ansia de goce del perfecto renacentista, encaja plenamente en una concepción barroca, en la que la mujer es una simple anécdota carnal. Este cruce de Renacimiento y Barroco es característico de la obra tirsomolinesca. Y el cruce no se limita a este terreno, sino que trasciende al terreno religioso y moral. La tremenda coyuntura de don Juan es esta: la de que siendo un alegre libertino, un amoral, surge, literariamente, nada menos que en España y en plena Contrarreforma y, por añadidura, de la mano de un fraile de la Merced.

La vida y la muerte

Y esto, precisamente esto, es lo que da fuerza dramática al mito. No basta definir a don Juan diciendo con Marañón que es «un hombre que dedica su vida al amor de la mujer y exclusivamente a esto».[8] Ello será válido para la realidad biológica del Burlador, pero no lo es con respecto a su raíz histórico-literaria. Prefiero, en este caso, la definición de Gendarme de Bévotte: «Don Juan est l'homme aiguil-

8. *Biología de don Juan*, p. 21.

lonné par l'amour, en lutte contre un Dieu qui le defend».[9] Lo que da raíz y tensión dramática a la obra no es, pues, la exhibición de las fortunas eróticas de un hombre especialmente dispuesto —por su figura y su posición— a triunfar en ellas, sino el tremendo diálogo entre las dos máximas fuerzas de nuestro cosmos espiritual: la tentación hacia la vida y el terror hacia la muerte. Para don Juan parecen escritos los versos de la vacilación eterna del hombre, tal como la ha visto Rubén:

> Y la Vida que tienta con sus frescos racimos
> y la Muerte que aguarda con sus fúnebres ramos ...

Vamos a acercarnos a este atormentado varón.

Autodefiniciones del Burlador

A lo largo de la obra de Tirso aparecen varias definiciones del Burlador. Dice

> Don Juan: Sevilla a voces me llama
> *el Burlador*, y el mayor
> gusto que en mi puede haber
> es burlar una mujer
> y dejalla sin honor.[10]

Otros textos:

> Don Juan: Si burlar
> es hábito antiguo mío,
> ¿qué me preguntas, sabiendo
> mi condición?
> Catalinón: Ya sé que eres
> castigo de las mujeres.
> Don Juan: Por Tibea estoy muriendo
> que es buena moza.
> Catalinón: ¡Buen pago
> a su hospedaje deseas!

9. *La légende de don Juan. Son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Hachette, París, 1911, I, p. 5.
10. *El burlador*, jornada II, vv. 270-274.

DON JUAN: Necio, lo mismo hizo Eneas
con la reina de Cartago.[11]

En la jornada II, cuando el incauto marqués de la Mota cuenta a don Juan su pasión amorosa, dice Catalinón para sí:

No prosigas, que te engaña
el gran Burlador de España.[12]

En otra escena,

CATALINÓN: Guárdense todos de un hombre
que a las mujeres engaña,
y es el Burlador de España.
DON JUAN: Tú me has dado gentil nombre.[13]

Y en la última jornada,

AMINTA: A tu voluntad, esposo
la mía desde hoy se inclina:
tuya soy.
DON JUAN: (*Aparte.*) ¡Qué mal conoces
al Burlador de Sevilla! [14]

Que sus tretas no son dignas, que ni siquiera son variadas ni siempre eficaces,[15] es algo secundario. Lo interesante es el juego —casi diría que a don Juan le interesa más la *burla* que el placer.

AUTODEFENSA DEL BURLADOR

En la jornada III, cuando don Juan lucha dramática e inútilmente con la estatua de don Gonzalo, grita desesperadamente en su defensa:

11. *Ibid.*, jornada I, vv. 891-900.
12. *Ibid.*, vv. 235-236.
13. Jornada II, vv. 442-445.
14. Jornada III, vv. 297-300.
15. En la aventura con doña Ana de Ulloa, dice don Juan: «Gozaréla, ¡vive Dios! / con el engaño y cautela / que en Nápoles a Isabela». (Jornada II, versos 302-304.)

A tu hija no ofendí,
que vio mis engaños antes.

Pero el espectro no transige:

No importa, ¡que ya pusiste
tu intento!

Y

DON JUAN: Deja que llame
quien me confiese y absuelva.
DON GONZALO: No hay lugar, ya acuerdas tarde.[16]

La justicia se abate, implacable, en esta tardía justificación. Ya volveremos sobre ello.

Más interesante es la declaración del Burlador cuando se apresta a engañar a la pastora Aminta:

Yo quiero poner mi engaño
por obra. El amor me guía
a mi inclinación, de quien
no hay hombre que se resista.[17]

Es decir: el amor es en mí tan poderoso, actúa con tal fuerza sobre mi naturaleza, que no me es posible eludir su mandato. «El amor me guía a mi inclinación.»

LA MORAL DEL RIESGO

La defensa es, desde luego, muy tímida y muy escasa. Don Juan afronta su destino con decidido gesto. He aquí uno de los aspectos más interesantes de *El burlador*. Don Juan no es un materialista —como aquel «ateísta fulminado» de que se habla como un precedente del mito—, sino todo lo contrario: un creyente. Cuando Ca-

16. Jornada III, vv. 966-968.
17. Jornada III, vv. 197-200.

talinón, primero,[18] Tisbea en segundo lugar,[19] su padre en otra escena[20] le recuerdan la existencia de una vida y de una sanción ultraterrenas, don Juan contesta con aquella muletilla tantas veces comentada de

¡Tan largo me lo fiáis!

Don Juan cree llegar a tiempo a su salvación. Eso es todo. Su terror ante el infierno es evidente. Pero su coraje es sencillamente increíble. Cuando se le aparece por primera vez don Gonzalo, don Juan se inquieta por el destino del Comendador:

¿Estás gozando de Dios?
¿Dite la muerte en pecado?
Habla, que suspenso estoy.[21]

La lucha, patéticamente, se inicia de nuevo al desaparecer la estatua. Entre el hombre que quiere afirmarse sobre su realidad cor-

18. CATALINÓN: Los que fingís y engañáis
las mujeres de esa suerte
lo pagaréis con la muerte.
DON JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis!
(Jornada I, vv. 901-904.)

19. DON JUAN: Juro ojos bellos
que mirando me matáis,
de ser vuestro esposo.
TISBEA: Advierte
mi bien, que hay Dios y que hay muerte.
DON JUAN: ¡Qué largo me lo fiáis!
(Jornada I, vv. 941-945.)

20. DON DIEGO: Mira que, aunque al parecer
Dios te consiente y aguarda
su castigo no se tarda,
y que castigo ha de haber
para los que profanáis
su nombre, que es juez fuerte
Dios en la Muerte.
DON JUAN: ¿En la muerte?
¿Tan largo me lo fiáis?
(Jornada II, vv. 398-405.)

21. Jornada III, vv. 637-639. El Comendador no contesta a estas preguntas; sólo al terminar la escena resuelve delicadamente la incógnita, cuando, al retirarse, le dice don Juan: «Aguarda, iréte alumbrando», y contesta don Gonzalo: «No alumbres, que en gracia estoy».

pórea y espiritual y el mundo espectral al que, dialécticamente, quisiera convertir en pura inexistencia:

Pero todas son ideas
que da la imaginación;
el temor y temer muertos
es más villano temor;
que si un cuerpo noble, vivo,
con potencias y razón
y con alma, no se teme,
¿quién cuerpos muertos temió?
Mañana iré a la capilla
donde convidado soy,
porque se admire y espante
Sevilla de mi valor.[22]

Vence la hombría de don Juan, que, al terminar la obra, acudirá a la macabra cita. Ya hablaremos de este tema. Quede aquí la anotación del brío de don Juan, brío excepcional por proceder de un hombre que cree y que teme. Como dice, con mucho ingenio, Karl Vossler, don Juan es «el condenado por demasiado confiado».[23]

Lo característico de *El burlador*, ya lo hemos dicho antes, es esta dramática oscilación entre el agradable instante fugitivo y la eternidad terrible que permanece. Lo momentáneo y lo interminable se rozan en un escalofriante contacto, que hace más frenéticas —con un sabor de postrimería— las sensaciones en uno y otro aspecto. Como en un cuadro de Zurbarán o de Ribera, se juega bien el choque de lo luminoso y de lo oscuro. El acierto genial de Tirso es éste —y acaso no sea más que éste—: la yuxtaposición de los dos temas, el goce de vivir y el miedo de morir.

El elemento religioso

Por eso tiene razón Gendarme de Bévotte cuando asevera la españolidad de don Juan, no por la primacía de los datos eruditos (tan

22. Jornada III, vv. 676-687.

23. Castro insiste mucho, después de llamar a don Juan «héroe de la transgresión moral», en que «caben, pues, virtudes en este personaje a quien no preocupa el juicio de Dios» (ed. cit., p. XXV). No es esto: don Juan es un creyente y su drama está ahí precisamente.

propicios a la polémica de detalle), sino por el hecho de ser España la nación más profundamente católica.[24] La Contrarreforma, al liquidar todo peligro de contaminación erasmista o luterana, acrisola más la fe. El siglo XVII es el siglo máximo de este robustecimiento religioso. Fray Gabriel Téllez sabe ya lo que el pueblo español exige como término de la vida pecadora de don Juan: la condenación implacable.

Por eso, Tirso de Molina, al promediar la jornada III, rompe brusca e inesperadamente la alegre cabalgata de don Juan con una aparición del otro mundo. Llaman a la puerta, y ante los gritos de espanto de Catalinón, «toma DON JUAN la vela y llega a la puerta. Sale al encuentro DON GONZALO, en la forma que estaba en el sepulcro, y DON JUAN se retira atrás, turbado, empuñando la espada, y en la otra la vela, y DON GONZALO hacia él, con pasos menudos, y al compás DON JUAN, retirándose hasta estar en medio del teatro».[25] He aquí un mundo espectral que surge, macabramente, a poner un trágico contrapunto a la sinfonía del héroe. En esta escena, Tirso se separa de todos los precedentes posibles, de todos los donjuanes anteriores de la vida y del teatro. El doble título marca bien la dualidad *Burlador de Sevilla y convidado de piedra.* No basta ser un gozador, un infamador, un libertino. El mito no está completo hasta que un trazo de sombra funeral raya la coloración carnal que hasta ahora tenía la escena.

RENACIMIENTO Y BARROCO

Es curioso comparar el tantas veces citado tipo de *El infamador*, de Juan de la Cueva (como precedente de don Juan), con *El burlador* mismo. No es ahora ocasión de volver sobre el tema de si realmente es o no el modelo de la obra de Tirso; Moratín lo afirma e Icaza lo niega.[26] Vayamos al desenlace: Leucino es víctima de la venganza sobrenatural. Pero Cueva vive en pleno mundo renacentista; conoce bien sus clásicos y sobre todo conoce la blanda ironía con

24. *Op. cit.*, vol. I, p. 38.
25. Jornada III. Después del verso 533.
26. Juan de la Cueva, *El infamador*, F. de A. Icaza, ed., La Lectura, Madrid, 1929. «Leucino, el infamador —dice el prólogo—, es rico, necio y fanfarrón; es un difamador, no un don Juan.» La verdad es que todas estas cualidades podrían atribuirse al *Burlador*.

que el mundo mitológico transige con los pecados de amor. El castigo tiene un aire de danza pastoral, parecida a los de las églogas de Juan del Encina, que coronan como mártires a los enamorados de las dulces pastoras esquivas.

Pero la Contrarreforma da al traste con todo esto. Se vierte a Garcilaso a lo divino y el padre Malón de Chaide ataca, en el prólogo de *La conversión de la Magdalena*, al neopaganismo del Renacimiento. No. No hay burlas con el amor; pero mucho menos con el pecado. Tirso de Molina va a realizar la más fecunda fusión de temas que se ha conocido jamás; va a unir la leyenda de amores y de aventuras más extraordinaria que conoce con la más impresionante visión espectral. Y esto lo hace él y —como veremos— no podía hacerlo sino él.

El mundo del goce: tres ejemplos

Se proponía, pues, Tirso, presentar el haz y el envés de una medalla acuñada por Dios para la eternidad: el goce sensual y el terror de la ultratumba.

La visión del goce de la vida no podía faltarle: el confesonario, el trato social, el contacto con actores y representantes, las hablillas de la corte y de la aldea, daban tema sobrado. La época conservaba todavía mucho del ansia de goce de la época anterior: díganlo —dato positivo— el teatro y sus conflictos entre el placer y el honor; díganlo —dato negativo— los ademanes apocalípticos de los sermonarios de la época. El goce de la sensualidad venía ahora acrecido por el sabor de lo prohibido: el amor es ahora fruto de la treta, la astucia y el disfraz.

Se rezaba en voz alta y se murmuraba en voz baja; aventuras increíbles, en las que intervenían, indistintamente, seducciones, violaciones y sacrilegios. Tirso ha tenido un campo inmenso donde espigar el carácter de *El burlador.*

¿Pudo ser el Burlador el conde de Villamediana, tal como en un delicioso ensayo se pregunta Gregorio Marañón? [27] ¿Pudo Tirso tomar modelo para su don Juan, de aquel libertino y audaz mancebo que se llamaba precisamente Tenorio y que raptó a una hija de Lope de

27. El ensayo lleva por título *Don Juan.*

Vega?[28] Miguel de Mañara no pudo ser, porque todos sabemos que los episodios principales de su vida —sus fabulosas aventuras amatorias y su retirada al hospital de pobres que fundó y sirvió para expiación de sus pecados de amor— son posteriores al nacimiento del don Juan de Tirso. Pero ¿qué importa? La sociedad española de su tiempo abundaba en galanes que tuviesen el boato de Villamediana, la audacia de Tenorio, el arrebato pasional de Mañara. El modelo no podía ser uno, sino todos. De ahí su dimensión espiritual.

Don Juan aparece en Nápoles y en Sevilla; Italia del Sur, Andalucía. La ubicación geográfica es significativa. Tierras de color y de luz, donde el mundo es lo suficientemente bello para hacer olvidar el más allá. Mundo mediterráneo que vive, espiritualmente, su propia belleza deificándola y llegando, a través de ella, hasta Dios. Recuérdese el *Cant espiritual* de Maragall.[29]

Sobre este mundo orgiástico de color y de calor, de goce de lo momentáneo y de lo brillante, cruza el mundo espectral de la ultratumba.

El mundo espectral

Debemos a Víctor Said Armesto el más completo estudio acerca de los orígenes de la leyenda de don Juan,[30] sobre todo en lo que hace referencia a este mundo misterioso y fantasmal, que constituye, como hemos dicho, el elemento diferenciador del mito, tal como lo concibió Tirso de Molina. Said Armesto ha buceado, con ejemplar tenacidad, en el folklore y en la literatura culta, hasta encontrar una veta temática de gran interés, que el investigador va siguiendo en todas sus ramificaciones. En esquema, esta zona de interés surge en una serie de romances populares recogidos en las provincias de Orense y de León, una de cuyas formas más completas dice así:

Un galán se va casar
pasa, pasa enhorabuena,

28. A. González de Amezúa, *Un enigma descifrado: el raptor de la hija de Lope de Vega*, Madrid, 1934.
29. Véase mi ensayo «Ética y estética del Mediterráneo», en *El engaño a los ojos*, Barcelona, 1943.
30. *Op. cit.*

le pegó con el zapato,
diciendo desta manera:
—Calavera, ven conmigo
esta noche a la mi fiesta.
A punto de media noche,
cuando estaban a la mesa
. . . . . .
dieron golpes a la puerta.
—¿Quién es ese que ha llamado?
—El brindado de la cena
—Pasa, pasa el convidado;
pasa, pasa enhorabuena.
Entró pa dentro saltando;
brincó encima de la mesa.
El galán, como discreto,
al confesor fue a dar cuenta.
. . . . . .
Entró y vio en el cementerio
un plato lleno de tierra.
A la verita del plato,
encendida, una candela.
—Vente, vente, el Convidado,
comerás cositas buenas.
Al decir estas palabras
en la tumba lo metiera.
Desque lo pudo meter,
le dijo de esta manera:
—Esto sirva de escarmiento,
tal te viste, tal te veas.[31]

Tenemos, pues, una estampa de mozo resuelto, enamoradizo, que tropieza con un ser fallecido, y, lejos de arredrarse, le convida a cenar, lo que le lleva a la muerte. He aquí todos los elementos de *El burlador*.

Importancia y extensión del tema de ultratumba

Said Armesto ha encontrado, como ya indiqué, numerosas ramificaciones del tema. Se relacionan, unas, con convites a calaveras, ca-

31. Recitado en Borrenes, comarca del Bierzo (1905). Said, *op. cit.*, p. 35.

dáveres de ahorcados y fantasmas; se entroncan, otras, con los banquetes funerarios que muchos pueblos organizan en obsequio a sus muertos, de los que se dice que tienen todavía hambre y sed; finalmente, se enlazan estas leyendas con la del hombre que ve pasar su propio entierro. Todas ellas tienen de común la familiaridad y la devoción hacia el mundo fantasmal de la muerte. La investigación es muy interesante y muy copiosa. Ahora bien: excepto en algunos casos aislados, la situación geográfica de estas leyendas nos permite trazar una zona que ocupa Escocia, Irlanda, el País de Gales, Picardía, Normandía, Bretaña, Gascuña, Asturias, Galicia y Portugal. Esta ubicación, marcadamente céltica, es muy interesante: corresponde a los finisterres de Europa, al término del mundo medieval, a aquel sector de la Cristiandad que se asoma hacia lo misterioso, lo desconocido y lo interminable. En la sinfonía hispánica de las letras, Galicia da justamente el tono de lo melancólico y lo espectral.[32] «No se es en vano —ha dicho Eugenio d'Ors— fin de un continente.» [33] Se diría que un poso de creencias y actitudes medievales ha quedado remansado en esta marginal zona de un mundo, que a partir del Renacimiento aprende, primero a posponer y después a olvidar, la noción del más allá. Pues bien: este mundo medieval, que persiste en el rincón de Occidente, va a ponerse en brutal contacto con la alegría de vivir de don Juan, con el mundo renacentista. Y el choque se produce en el siglo XVII, siglo de la Contrarreforma religiosa y del artificio estilístico que recuerda tanto lo medieval, que es, en cierto modo y sobre todo en España, un retorno a su espíritu.[34]

EL MUNDO ESPECTRAL Y DON JUAN: SU CONTACTO

Ya hemos visto cómo irrumpe la estatua del Comendador en la alegre inconsciencia de don Juan. Detengámonos un momento: en el folklore antes indicado se aparecen toda una serie de elementos espectrales: desde la calavera al fantasma; nunca la presencia rotun-

32. «Lo español, conjunto sinfónico», en *La ventana de papel*, Apolo, Barcelona, 1939.

33. *El nuevo glosario.*

34. L. P. Thomas ha notado exactamente lo que el siglo XVII tiene de retorno al espíritu medieval. Véase *Góngora et le gongorisme*, Champion, París, 1911.

da de una estatua, antípoda del sueño. Es curioso que el único romance popular en que dialoga con una estatua sea de tierra burgalesa. Castilla, bajo el pasmo de su luz, no ve sino las cosas claras; por eso en el *Poema del Cid*, no hay apariciones, mientras Rolando y Sigfrido están rodeados de enjambres monstruosos. La estatua en Castilla (o en Italia).

El libertino caballero de siempre va a la iglesia.

Se ha arrimado allí a un difunto
que está fundado de piedra;
cógele barba y cabello,
le dice de esta manera:
—¿Te acuerdas, gran capitán,
cuando estabas en la guerra,
y ahora te ves aquí
en este bulto de piedra?
Yo te convido esta noche
a cenar a la mi mesa.
El santo, como no duerme
en olvido, no lo echa.
A eso del anochecer
llega el santo a la puerta.
Ha bajado a responder
un criadillo de mesa:
—Criadillo, dile a tu amo
que el *convidado de piedra*,
que convidó en San Francisco,
viene a cumplir la promesa.[35]

Anterior o posterior a la obra de Tirso, he aquí el fantasma hecho bulto corpóreo. Lo fantasmal, sin embargo, persiste, puesto que en la terrible escena final, don Juan, en la cumbre de su valor, le tira cuchilladas, sin hacer mella en él:

¡Que me abraso, no me aprietes!
Con la daga he de matarte.
Mas, ¡ay! que me canso en vano
de tirar golpes al aire.[36]

35. Recogido por N. Alonso Cortés en Revilla-Vallegera (Burgos) en 1905. Reproducido por Said Armesto, *op. cit.*, p. 17.
36. *El burlador*, jornada III, vv. 959-962.

Es, en suma, con la estatua del sepulcro, que el diálogo con el más allá comienza. Don Juan lee el epitafio:

«Aquí aguarda del Señor,
el más leal caballero,
la venganza de un traidor.»
Del mote, reírme quiero.
¿Y habeisos vos de vengar,
buen viejo, barbas de piedra?
... Aquesta noche a cenar
os aguardo en mi posada.
Allí el desafío haremos,
si la venganza os agrada.[37]

Said Armesto nota agudamente lo ilógico y absurdo de la transición; es notable cambio de ánimo pasar del desafío al convite. Sin embargo, esto se encuentra de tal suerte expandido en el folklore estudiado, que Said halla precisamente en el «convite» el signo diferenciador de esta leyenda frente a todas las demás apariciones y espectros que existen en la literatura universal.[38]

Por lo demás, si bien es absurda la actitud, no casa mal con la psicología donjuanesca. Aun sin la tradición folklórica, que, como vemos, pesa tanto en el ánimo de Tirso, cabría estudiar el ademán de Tenorio en relación con su carácter. Jactancioso de su valor, extremo sobre el que no admite dudas,[39] procede frente a lo fantasmal con un gesto superior al valor mismo. Este gesto es el de la ironía: ¿No es ésta la manera más espectacular de demostrar cómo se pasa del miedo a la cólera, de la cólera a la serenidad, de la serenidad a la ironía? El convite es una superación despectiva del terror; el más arrogante de los gestos de audacia y de dominio de sí mismo.

37. *Ibid.*, vv. 450-455, 458-459.

38. *Op. cit.*, pp. 124 y 11. Said elimina así, expresamente, una serie de leyendas de estatuas que se mueven, hablan, etc., que nada tienen que ver con este tema.

39. DON GONZALO: El muerto soy, no te espantes. / No entendí que me cumplieras / la palabra, según haces / de todos burla. DON JUAN: ¿Me tienes / en opinión de cobarde? DON GONZALO: Sí, que aquella noche huiste / de mí cuando me mataste. DON JUAN: Huí de ser conocido; / mas ya me tienes delante. (Jornada III, vv. 888-896.)

«El burlador», encrucijada

El camino que llevo, acaso con impertinente rodeo, intenta hacernos llegar a este punto: *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* es una encrucijada de múltiples direcciones: es, en primer término, el cruce donde se encuentran el mundo espectral céltico y el mundo sensual del Mediterráneo, y el contacto tiene lugar justamente en Sevilla, marca fronteriza de ambas zonas; [40] segundo, este contacto tiene lugar en el alma de un hombre que por su vida y sus afectos es un castellano, perfecto conocedor y enamorado del mundo céltico; tercero, esta encrucijada trasciende a la geografía: es un cruce histórico, en que batallan el espíritu de la Edad Media y del Renacimiento. Finalmente, este contacto trasciende también a la historia: es un debate del alma entre lo permanente y lo fugitivo. Entre la vida y la muerte.

«El burlador», obra barroca

He aquí, pues, un mundo de luz, resquebrajado por la oscura tiniebla. Un poso de melancolía en el fondo de un ademán resuelto y alegre. Un sabor de ceniza en el término de tanto amor.

Si el estilo de las lamentaciones de Tisbea no acusaran la presencia de Góngora; si la precipitada «fuga» de algunas escenas no fuera un claro síntoma; si la confusa mezcla de tipos y ademanes no marcasen un camino, con sus abigarrados contrastes sociales y morales —nobles y plebeyos, damas y prostitutas, honor y cinismo, placer y amargura—, el tono general de la obra con su final desolado y trunco, el ademán burlado con que termina entre llamas teológicas el Burlador, nos ayudarían a clasificar *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* dentro del más puro clima barroco español.

40. No es preciso subrayar, por ejemplo, las relaciones de toda índole que tienen, verbigracia, Lisboa y Sevilla.

11. UNA OBRA RECOBRADA DE CALDERÓN: «EL GRAN DUQUE DE GANDÍA» [1]

Corriendo el año de 1958, la Comisión para el Estudio de Manuscritos de la Academia Checoslovaca de Ciencias realizó un hallazgo singular. En el castillo de Mladá Vozice, en Bohemia, y formando parte de una considerable biblioteca de obras españolas, apareció un manuscrito inédito de Calderón de la Barca. Perteneció este volumen, tal como en él consta, a la colección que lleva, en castellano, el nombre de su propietaria, la condesa de Harrach, hija de un embajador de Austria, que residió en Madrid desde 1673, donde se educó entre los «meninos» de la corte en un ambiente tan español que firmaba sus documentos, en castellano, como «María-José». Regresada a Austria, llevó consigo su biblioteca, en la que predominaban obras religiosas y teatrales, instalándose, por su matrimonio con el conde Von Kuenburg, en el castillo de Mladá Vozice, donde su biblioteca ha permanecido por espacio de casi tres siglos. Entre sus libros, el manuscrito calderoniano, que contiene una loa, la comedia *El gran duque de Gandía* y dos entremeses (*El poeta burlado* y *El juicio de los poetas*). En 1963, el profesor de la Universidad de Praga Václav Cerny, lo publicó por primera vez bajo los auspicios de la Academia Checoslovaca de Ciencias con un excelente estudio preliminar y co-

1. *El gran duque de Gandía, comedia de don Pedro Calderón de la Barca, publiée d'après le manuscrit de Mladá Vozice, avec une introduction, des notes et un glossaire par Václav Cerny, professeur d'Université, docteur des lettres*, Praga, 1963, 208 pp. No he podido ver el extenso estudio del mismo investigador «Un drame inconnu de Calderón», *Acta Musei Nationalis Pragae*, serie Ciol 1-2. [Este ensayo se publicó como prólogo de la edición de esta obra calderoniana (Guadarrama, Madrid, 1969); reimpreso en *El ocio atento*, Narcea, Madrid, 1974, pp. 55-60.]

piosas notas eruditas. La presente edición se basa, con algunas leves modificaciones, en la que acabamos de describir, esfuerzo admirable que, por razones obvias, no ha alcanzado la difusión que merecía entre nuestros públicos.

Se trata de una *comedia de santos*, bien característica del autor y de la época, escrita probablemente para ser representada en la corte de Viena, con ocasión del feliz resultado de las negociaciones llevadas entre Austria y España, frente al creciente poderío de Luis XIV. Recordemos que en 1671 —tal como argumenta sagazmente el profesor Václav Cerny— el emperador Leopoldo de Austria se decide resueltamente por el bando español. No le faltaban razones. Empezando por las de la sangre; no sólo era hermano de la reina Mariana de Austria, viuda de Felipe IV, sino que estaba casado con su hija, la infanta María Margarita, aquella deliciosa criatura que centró, siendo niña, el cuadro de las *Meninas* de Velázquez, y que, casada a los dieciséis años (1666) —pieza del ajedrez diplomático—, moría en Viena en 1673, embarazada de su séptimo hijo. Bajo la égida de la joven emperatriz, que nunca aprendió alemán, se representaron, en la corte austríaca, en castellano, numerosas obras de teatro, especialmente de Calderón. Una de ellas fue *El gran duque de Gandía*, pieza de circunstancias, como veremos, que se representó por primera vez en 1671. Porque no sólo era la fuerte influencia española, documentable en Austria, como lógica consecuencia de la política común, sino también la exaltación de la fe católica, tan fervorosamente sentida por el emperador Leopoldo, y cuya apoteosis representa cabalmente el teatro de Calderón de la Barca. Más todavía si se tiene en cuenta que, en este caso, la comedia tiene como eje la figura de san Francisco de Borja, no sólo vinculado a la Reforma católica, por su estrecha vinculación a la Compañía de Jesús, y cuya canonización tuvo lugar, con júbilo resonante, en 1671, sino por su personal y estrecha relación con la figura del emperador Carlos V, eje de la historia común que unía las casas de Habsburgo, en Austria y en España.

Por todo ello la obra tiene, lógicamente, el aire de una comedia de circunstancias, seguramente de encargo, tal como lo explica el lugar y la fecha de su primera representación. Ciertamente, y tratándose de Calderón, ello no implica superficialidad ni ligereza. Como observa muy certeramente el profesor Václav Cerny, el personaje central simboliza perfectamente la doctrina del *desengaño*, que hace

comprender, como experiencia, la vanidad de las cosas que nos rodean. El mismo investigador siente la necesidad de establecer un paralelismo entre el duque de Gandía y el Segismundo de *La vida es sueño*. Uno y otro resuelven volver los ojos a lo permanente —*acudamos a lo eterno*— una vez que la *voluntad* (el *albedrío*), apoyándose en el *entendimiento* (el *ingenio*), descubre dónde está la verdadera luz. De esta manera, el brillante cortesano de la corte del emperador, el aristócrata refinado, descubre un día, con la muerte de la emperatriz Isabel, la «infinita vanità del tutto» y abandona la apariencia de una brillante existencia palatina por las seguridades de servir a un señor «que no se pueda morir», como se dice en el famoso romance que al mismo episodio dedicara el duque de Rivas.

El monólogo del protagonista es uno de los más bellos de la obra. Véase una muestra en la jornada I:

¿Qué es esto que el mundo llama
nobleza, hermosura, ingenio,
poder, aplauso, esperanza,
fortuna, merecimientos? ...

Pues despierte en ellas
el alma del sueño,
no se muera todo.
Viva por lo menos
la razón diciendo:
No más mi esperanza
sirva a mortal dueño.

Así lo confirma después el protagonista de la obra en la comedia calderoniana, explicando al rey su decisión de abandonar el honroso puesto de virrey de Cataluña en la jornada III:

Cumplí de virrey los días
pedí a tu augusta persona
licencia de retirarme
a Gandía; allí a mis solas
volví de la playa a ver
el mar, conocí su loca
inconstancia y conocíme
a mí mismo; no fue corta
ciencia estudiar una nada
que de ser tanto blasona.

Siguiendo una técnica muy característica del teatro barroco, esta acción de tipo trascendente y religioso —que desemboca en una apoteosis fulgurante de la Compañía de Jesús en la que aparecen san Ignacio de Loyola y el padre Fabro— se entrevera a una acción secundaria, absolutamente banal, que contiene los amores entre don Carlos, hijo del duque de Gandía, y doña Margarita de Centellas. Es la misma técnica de planos múltiples —recuerda Václav Cerny— que hallamos en *La vida es sueño*, donde el tema central, que contiene el pensamiento de Segismundo, se cruza a la anécdota lateral de los amores de Astolfo y Rosaura.

Otra característica barroca —bien impertinente a nuestros ojos de hoy— es la obstinada presencia del «gracioso» Sansón, cuyos descensos lingüísticos y mentales rompen, a cada paso, la tensión dramática de la obra.

Por lo demás —y como dijimos al principio—, se trata de una pieza extraordinariamente representativa del Calderón de la última época, poseedor absoluto de los recursos que la escenografía y la música podían prestar a su concepción barroca del teatro. No faltan situaciones de simple recreación histórica, como la que, al principio de la obra, pone en boca del duque de Gandía, cuando narra al emperador la desastrada muerte de Garcilaso en la jornada I:

> ... bien que en cisnes del Parnaso
> aún dura el triste clamor...
> —¿De qué?
> —Del temprano ocaso
> de su Fénix Garcilaso.
> ¡Oh, lo que enseña el rigor
> de la Parca!
> —Merecida
> tendrá su trágica historia
> que en bronces labre esculpida
> no pocas horas de vida
> mucho siglo a su memoria.

También ofrece interés la evocación que la figura del emperador como personaje capaz de discutir con el protagonista arduos temas teológicos y filosóficos, subrayando un prestigio que había de ser grato a su auditorio.

12. REMBRANDT, QUEVEDO Y VELÁZQUEZ *

Sorprenderá, acaso, que dé cabida de nuevo en las páginas de este libro, que se propone una radiografía cultural de la Europa del siglo XVII, a la figura de don Francisco de Quevedo y Villegas. ¿Qué relación —por remota que parezca— puede establecerse entre el escritor español y la personalidad de Rembrandt? ¿Cuáles son las vivencias que nos conducen a paralelismo o contacto?

Diré, para empezar, que la figura de Quevedo merece ser destacada como la de un gran europeo, conocedor de los clásicos greco-latinos, de los humanistas flamencos (Justo Lipsio, Erasmo de Rotterdam), de los clásicos franceses (Rabelais o Montaigne). Defensor acérrimo del papel que España asume en la historia, es, por eso mismo, conocedor agudo y documentado de los poderes políticos que flanquean o combaten el camino histórico de su patria. Francia, Italia, Holanda, Suecia, por una parte, y el poder musulmán —el Gran Turco— son objeto de sus acerados juicios. La actualidad constante de las rebeliones contra la monarquía española le hacen tomar partido, con acerada pluma, contra los que, dentro de la Península —Cataluña, Portugal— o fuera de ella —los Países Bajos— intentan desgarrarse del tronco nacional. Tras de estas tres actitudes rebeldes, Quevedo intuye el poder de Francia. Véase, entre tantos textos posibles: *La visita y anatomía de la cabeza del cardenal Armando de Richelieu* (1635), o la *Relación en que se aclaran las trazas con que Francia ha pretendido inquietar los ánimos de los fidelísimos flamencos a que se rebelasen contra su ley y señor natural* (1637).

Para Quevedo, la *Política de Dios y gobierno de Cristo* (para

* *Rembrandt y la sinagoga española*, Plaza & Janés, Barcelona, 1981, páginas 179-188.

decirlo con el título de una de sus obras) es la del rey de España. Pero su actitud estética coincide con las formas generales que en Europa denominamos barroco.

En este sentido vamos a establecer algunas coordenadas que aproximan su obra de creador a la estética que estamos analizando: la que circula en torno a Rembrandt.

Para ello vamos a volver a una de sus sátiras más significativas, ya estudiada en este libro *La hora de todos y la fortuna con seso*,[1] escrita al final de su vida y, por ello, ejemplo cumbre de su poder de creación. Anotaré, para empezar, que este libro le recordaba a su primer editor moderno, Aureliano Fernández Guerra, la pintura de Teniers,[2] y tiende deliberadamente a presentar «cuadros» colectivos, grupos humanos condensados en síntesis grotescas para hacer más densa su mirada satírica. ¿Y no existe, también, un paralelismo general con toda la pintura gremial de los Países Bajos —Rembrandt, Franz Hals— a la cabeza?

Al comienzo de este capítulo, se analiza el ascenso a las esferas del arte del mundo de los mendigos, de los *outsiders*. Pensemos en Rembrandt, en sus ciegos, en sus tullidos, en sus leprosos, en sus brujas para ir en busca de lo que yo he llamado en un libro *El reverso de la belleza*.

Pues bien, todo esto, ¿no lo hallamos en Quevedo? Tomamos *La hora de todos*. Una terrible mirada desnuda a las criaturas que observa: dioses celestes y criaturas terrestres, analizados con una lupa despiadada, Júpiter, Saturno, Venus, Mercurio, vistos a ras de tierra, como el Baco y el Vulcano de Velázquez, rodeados de sus borrachos y de sus herreros, pobres gentes del inframundo. Veamos ahora, al lado de las mitológicas, las pobres criaturas humanas. Un ejemplo: «Por la misma calle, poco detrás, venía un azotado, con la palabra del verdugo delante chillando y las mariposas del "sepanquanto" y el susodicho en un borrico desnudo de medio arriba como nadador de rebenque [látigo]». He aquí otro: «Salía de su casa una buscona pirámide, habiendo hecho sudar la gota gorda a su portada dando paso a un inmenso contorno de faldas y tan abultada que pudiera ir por

1. Edición y prólogo de Luisa López-Grigera, Castalia (Clásicos Castalia, 67), Madrid, 1979. Citaré por esta edición.

2. «Es una colección de valientes cuadros políticos y de costumbres ... a la manera de los que, para presentar el estado del arte en su tiempo, trazaba David Teniers» (BAE, I, p. 382, nota).

debajo rellena de ganapanes como la tarasca». Y otro: «Estábase afeitando una mujer casada y rica: cubría con hopalandas de solimán unas arrugas jaspeadas de pecas: jalbegaba como puerta de alojería lo rancio de su tez; estábase guisando las cejas con humo como chorizos ...».

Todos los barrocos se parecen. Y la misma técnica caricaturesca y deformante encontramos en Quevedo que en los mendigos de Brueghel o en los Cristos sangrantes de Matías Grünewald. Se ha dicho muchas veces que el escritor español es una garita alerta sobre las primeras resquebrajaduras del imperio español y su posición patética se define por esta tremenda *soledad*, altiva y heroica, con que España se distancia del mundo.

De la misma manera como Velázquez hace descender a Dionisos-Baco a una rústica reunión de borrachos, y a Vulcano, a una humilde forja de gañanes, Quevedo tira hacia abajo de los dioses mitológicos, hasta convertirlos en caricatura. Baste recordar el inicio de *La hora de todos*, donde Júpiter «hecho hieles, se desgañitaba», Marte, «Don Quijote a las deidades entró con sus armas y capacete y la insignia de viñadero enristrada, echando chuzos»; Neptuno «hecho una sopa»; Plutón, «con una cara afeitada con hollín y pez»; Venus, «haciendo rechinar los coluros con el ruedo del guardainfante», etc.

Una expresión terrible hallamos en Quevedo: «España contra todos». Consecuencia de otra no menos dramática: «Todos contra España». Un conocidísimo soneto suyo, en efecto, se titula *Advertencia a España de que ansí como se ha hecho señora de muchos, ansí será de tantos enemigos individiado y perseguida, y necesita de continua prevención por esta causa.* Los catorce versos de la más brillante estrofa del «itálico modo», que Quevedo maneja con tanta fuerza en las posibilidades epigramáticas que le da su brevedad, empieza recordando los orígenes de España que sitúa en Pelayo y en Covadonga.[3]

3. En este mismo volumen (cap. 1) llamo la atención hacia lo que en el siglo XVII constituye la «nostalgia de una edad heroica» (es decir, de la Edad Media). Recuérdese que la *Epístola censoria* de Quevedo evoca aquella España que no conocía las Indias corruptoras («derramado y sonoro el Océano / era divorcio de las rubias minas / que usurpan la paz del pecho humano»). La *Epístola* trae varias sorpresas: empieza prometiendo mucho y acaba en una soflama antitaurina; parece un grito de rebeldía y es una adulación del conde

un godo, que una cueva en la montaña
guardó pudo cobrar las dos Castillas ...

el soneto se despliega en un crescendo enumerativo del avance ecuménico: Andalucía, Navarra, Aragón, Sicilia, Nápoles, Milán, Portugal, y, en fin, América:

Colón pasó los godos
al ignorado cerco de esta bola.

Y es más fácil, ¡oh, España! en muchos modos
que lo que a todos les quitase sola
te puedan a ti sola quitar todos.

En otro soneto de Quevedo, esta confrontación se extiende a los tiempos que le tocó vivir y presenta a la monarquía de Felipe IV como un emblema de esa «España contra todos» a que hemos hecho referencia. Está fechado en 1603 y dice así:

Escondido debajo de tu armada
gime al Ponto, la vela llama al viento,
y en las luces de Tracia, con sangriento
eclipse ya rubrica tu jornada.

En las venas sajónicas tu espada
el acero caliente y, macilento,
te atiende el belga, habitador violento
de poca tierra, al mar y a ti robada.

Pues tus vasallos son el Etna ardiente
y todos los incendios que a Vulcano
hacen el metal rígido obediente,

arma de rayos la invencible mano,
caiga rota y deshecho el insolente
belga, el francés, el sueco y el germano.[4]

duque de Olivares, «deseoso de la renovación de los trajes y ejercicios de la nobleza española». Gregorio Marañón, en su famoso libro sobre el privado presenta una figura de Quevedo muy distinta de la del intelectual «liberal» que quisieron ver algunos historiadores del siglo XIX, y esta epístola bajamente adulatoria lo demuestra.

4. En una variante de este mismo soneto (manuscrito de Évora) se dice curiosamente: «Quiere en las venas del inglés tu espada / matar la sed al español sediento», con lo que se añade otro factor geográfico. ¿No es todo hipérbole? En otro soneto «Al retrato del Rey Nuestro Señor», Quevedo cierra

Hay una cierta voluptuosidad geográfica, enumerativa, de topónimos y habitantes, en la sucesión de pueblos hostiles: turcos, alemanes, flamencos... La alusión al belga «insolente», «habitador violento / de poca tierra al mar y a ti robada» es un prodigio de síntesis fulgurante.

Son muy interesantes, en Quevedo, las alusiones a la guerra de los Treinta Años, que anotamos en sus sonetos «para el túmulo del rey de Suecia, Gustavo Adolfo», o «para el monumento funerario de Wolistan» (Wallenstein).[5] O los dedicados «a la muerte del rey de Francia» [6] referido a Enrique IV, asesinado en 1610 por Ravaillac. En todos hay un fenómeno curioso de conmiseración, por la extinción de unos personajes hostiles a la monarquía, así como una atenta observación de los fenómenos históricos europeos.

La «nostalgia de una edad heroica», finalmente, si bien la hace recordar, como vimos en la *Epístola censoria* (nota 3) la ruda austeridad de la Edad Media —«edad, si mal hablada, vencedora»— se cifra como es lógico, más plenamente, en Carlos V, como bien lo testimonia el famoso soneto que, según González de Salas, destinaba Quevedo a una estatua del emperador que se encontraba en Aranjuez,[7] y que es bien conocido:

Las selvas hizo navegar, y el viento
el cáñamo de sus velas respetaba,
cuando, cortés, su anhélito tasaba
con la necesidad del movimiento.

Dilató su victoria el vencimiento
por las riberas que el Danubio lava;
cayó el África ardiente, gimió esclava
la falsa religión en fin sangriento.

Vio Roma en la desorden de su gente,
si no piadosa, ardiente valentía,
y de España el rumor sosegó ausente.

---

su elogio con estos versos: «tus ejércitos, naves y legiones / lazos son de tu inmensa fortaleza, / con que cierras los mares y naciones» (Quevedo, *Obra poética*, José Manuel Blecua, ed., Castalia, Madrid, vol. I, pp. 422-423).

5. *Ibid.*, pp. 456-457.

6. *Ibid.*, pp. 455, 466 y 475.

7. Jaime O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 67 ss.

Retiró a Solimán, temor de Hungría
y por ser retirada más valiente
se retiró a sí mismo al postrer día.

Pero las cosas habían cambiado: en una carta fechada en 1645, Quevedo escribe:

> ... muy malas nuevas escriben de todas partes, y lo peor es que todos las esperaban así. Esto ... no sé si se va acabando ni si se acabó, Dios lo sabe, que hay muchas cosas que pareciendo que existen y tienen ser ya no son nada sino un vocablo y una figura.

La idea de vincular la imaginería de Quevedo a la pintura barroca no es sorprendente, puesto que muchas descripciones quevedescas proceden por acumulación de elementos, bestiales o demoníacos, siguiendo formas de irrealidad típicas de los sueños. No es raro, pues, que en los *sueños* quevedescos se presenten ejemplos de esta sobreposición arbitraria de figuras, tales como las que aparecen en los cuadros del Bosco. Margherita Morreale ha estudiado esta relación partiendo de textos de *El alguacil alguacilado* y de *El juicio final*.[8] Pero para Quevedo lo importante era el sentido que daba al Bosco como ejemplario del mundo del pecado. «El Bosco es, como Quevedo, pintor de la humanidad condenada, pero también de la victoria de la santidad sobre el mal», dice la gran investigadora italiana. Por su parte, Xavier de Salas cree que Quevedo sólo veía al pintor flamenco como un espíritu descreído y ateo.[9]

Para centrar un poco la relación Quevedo-Bosco será más prudente atenernos a la opinión de Leo Spitzer que nos habla de «equivalencia». Así lo hace Emilio Carilla en su excelente libro sobre el gran poeta barroco español.[10] Anota el erudito profesor argentino que, en las fantasmagorías de Quevedo, no existe la fauna extraña, grotesca y monstruosa que pulula en los cuadros y alegorías del Bosco, sino un desfile interminable y alucinante de tipos humanos, vistos en sus más grotescas deformidades. «El centro del universo quevedes-

8. «Quevedo y el Bosco. Una apostilla a los *Sueños*», *Clavileño*, n.° 40 (julio-agosto de 1956), pp. 40 ss.

9. *El Bosco en la literatura española*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Buenas Letras.

10. Ediciones de la Universidad Nacional de Tucumán, 1949, pp. 113 ss.

co —dice— es el hombre, ya lo tome en su "mundo al revés" o bien lo pinte en la realidad de la picaresca con los colores del pesimismo.»[11] Un análisis de la pintura holandesa del XVII nos permitiría otras aproximaciones,[12] y adelantando un siglo, el profesor Carilla propone el paralelo de Quevedo con Goya y —en menor grado— con Daumier. En Goya, en efecto —como en la sátira quevedesca— el hombre se muestra «como detrás de la pompa y la apariencia se esconden los mismos vicios que en la vida hampona»; con lo cual enlazamos con la «sociología de la chusma» que nos ocupa en otras páginas.

Pero ateniéndonos sólo al aspecto *formal*, es evidente que hay un cierto paralelismo entre el escritor español y el Bosco, por acumulación de elementos grotescos y terribles. En este sentido, una aproximación a Rembrandt sería, por lo menos, lícita.

¿Rembrandt? El mundo pululante y viscoso que acecha, insidioso y torturante desde nuestros adentros.

Las formas de la crueldad y del sarcasmo adquieren en Quevedo los niveles más terribles. Sea, como ejemplo, la carta que don Pablos —el héroe de *El buscón* (1626)— recibe de su tío, Alonso Ramplín, verdugo de Segovia, en la que le comunica que, por su oficio, le correspondió ajusticiar a su padre ahorcándole primero y descuartizándole después. ¿Será posible hacer humor con esta escena? Para Quevedo lo era. He aquí el texto:

> Sentóse arriba [en el patíbulo] tiró las arrugas de la ropa hacia atrás, tomó la soga y púsola en la nuez; y viendo que el teatino lo quería predicar, vuelto a él le dijo: «Padre, yo le doy por predicado, vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no querría hacerme prolijo». Hízose así; encomendóme que le pusiese la caperuza de lado y que le limpiase las babas; y yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto. Quedó con una gravedad que no había que pedir. Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo una mesa franca a los grajos; pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra le acomodarán en los de a cuatro, por consuelo de los deudos ... (libro I, cap. VII).

11. *Ibid.*, p. 117.

12. Los nombres de Van Craesbreek, Adrián Bronwer, los Brueghel y de Holbein, son obligados, así como los cuadros de contraste de lo místico y lo macabro de Valdés Leal. De alguna manera, podríamos enlazar este tema también con la abundante iconografía de las «Danzas de la Muerte».

Quevedo acaba de inventar, con trescientos años de ventaja, el esperpento de Valle-Inclán. No hay humor más agrio que este de la novela picaresca española, que intenta hacer humor imposible con el hambre y la miseria. Pues, si menos sangriento, ¿no es igualmente patético el retrato del dómine Cabra, aquel que tenía «los ojos avecinados en el cogote que parecía que miraba por cuévanos; ... las barbas descoloridas del miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; ... los brazos secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una ...» (libro I, cap. III). Cuando se piensa en un pueblo que hace humor con esas cosas, recorre el alma un escalofrío.

En Rembrandt, como en Velázquez, la mitología se desmitifica. Cada uno de sus personajes semidivinos trasunta un ser de carne y hueso. En *El rapto de Ganímedes*, el factor irónico es visible, y bien sabido es que la ironía es el primer paso hacia la visión crítica de la realidad. Lo mismo podríamos decir de la *Danae* que se encuentra en el Ermitage de Leningrado.

Velázquez, en *Los borrachos*, ¿no hemos visto que nos está dando el reverso palurdo de la visión dionisíaca del universo? ¿No nos da, en *La fragua de Vulcano*, la visión del pobre diablo que está tras la evocación del tema mitológico?

Pero acaso lo ejemplarmente esencial de Velázquez está en el intento de «soldar» ambos mundos. Ni Baco, ni el dios Vulcano carecen de dignidad. ¡Si no fuera por el contorno infrahumano que rodea a ambos personajes nobles, por los borrachines pícaros de taberna; por los primarios aprendices de la forja! Aquí no hay ni siquiera ironía: al contrario, cada palo aguanta su vela: los dioses, su dignidad; los comparsas, su condición indigna. Una vez más —¡y qué español es esto!— el «tirón hacia abajo» de la España quevedesca; el «sabotaje» por el que se buscan las raíces innobles de la invención fantástica. Y nada se diga de los cuadros en los que el Bobo de Coria, de *Calabacillas* o *Menipo* se erigen en reyes de su solitario, altivo reino de nadie. E incluso tectónicamente, obsérvese que el ángulo inferior de la derecha lo reserva Rembrandt en *La ronda nocturna*, para un ángulo *sine nobilitate* donde un perro fugitivo y confuso contempla a un enano grotesco que bate un gigantesco tambor.

En la pintura velazqueña, lo infrarreal tiene sus fueros, y se mantiene indemne ante el acoso de lo gregario. Incluso en *Las me-*

ninas, Mari Bárbola, Nicolasito y el perro mantienen su dignidad junto al contorno de delicadeza femenina y cortesana.

¿En qué medida los tiparracos rembrandtianos de la «Joodenstraat», en torno a la sinagoga amsterdamesa contienen parecido mensaje?

No olvidemos que la tipología hispánica tiene su presencia en la literatura satírica de Flandes y de los Países Bajos. Todavía he visto, en Holanda, una obra paródica titulada *El brabanzón español*, y ya comento en otra parte, que todavía los ciudadanos de Bruselas llaman irónicamente un «senior» a los altivos personajes de Amberes.

La misma palabra «pícaro» —como señalo en otro lugar— tendría —en una acepción admitida— su origen en «picardo», aludiendo a la región fronteriza de la Picardía y, donde el ejercicio de la «pica» y otros arreos militares configuraban un tipo humano que se perpetuará en la literatura de toda Europa y más especialmente en Flandes, donde los conspiradores que visitaron a la reina gobernadora Margarita de Parma, mal trajeados, asumieron orgullosamente el nombre de *gueux*, o «mendigos». Los subproductos de la soldadesca y sus tropelías dieron motivo a Jacques Callot para sus aguafuertes de escenas militares. Hay, pues, una especie de subversión de valores, que hallamos también en España, como una de las claves de la novela picaresca, y no es extraño que, por ejemplo, la primera edición conocida por nosotros del *Lazarillo* aparezca dentro del mismo año (1554) en Burgos, en Alcalá de Henares y en Amberes «en casa de Martín Nucio». Los ciegos de Brueghel son, ciertamente, tipos de novela picaresca, en una tradición que, en lo literario, va desde el relato de *Le garçon et l'aveugle* a las evocaciones patéticas de Ghelderode que, con tan crudo verismo nos da la *España negra* de Felipe II.

Y, pues la hemos mencionado, ¿qué pensar de esta *Espagne noire* (1899), en la interpretación del poeta belga de Flandes, Verhaeren, comentado nada menos que por el pintor del disfraz de la chusma José Gutiérrez Solana?

13. EL NEOLOGISMO ANTES DE GÓNGORA *

La creación de palabras en la preceptiva renacentista

El trabajo que sigue a estas líneas intenta perfilar algo de la teoría y polémica de la creación de lenguaje en el siglo XVI. Todo lenguaje se desenvuelve por incorporación de nuevos elementos. Dice Max Müller:

> Nous parlons toutefois du développement de la croûte terrestre, et quand nous parlons du *développement* du langage ce mot exprime dans notre pensée quelque chose comme la formation successive des couches terrestres, et nullement comme le mode d'acroissement d'une plante.[1]

Efectivamente, cada época ha creado su lenguaje, no sólo en cuanto al estilo, sino en cuanto a unos vocablos que le son característicos. El Barroco posee, como es sabido, un vocabulario singular.[2] El romanticismo utiliza también un léxico especial.[3] Nuestro tiempo presencia una invasión extraordinaria de neologismos de toda especie.[4]

* *Defensa de la crítica y otras notas*, Barna, Barcelona, 1953; reimpreso en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 403-445.

1. Max Müller, *La science du langage*, París, 1867², p. 83.
2. Véanse Buchanan, «Culteranismo in Calderón's *La vida es sueño*». *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, p. 532 y Dámaso Alonso, *La lengua poética de Góngora*, S. Aguirre, Madrid, 1950².
3. Moreno Villa en Espronceda, *Poesías*, La Lectura, prólogo.
4. Véase un resumen bibliográfico de la cuestión en H. Serís, «Los nuevos galicismos», en *Hispania*, VI (1923). Algunos escritores modernos, como James Joyce, han realizado un esfuerzo desconocido para construir, no ya un lenguaje de acuerdo con la época, sino un puro y exclusivo instrumento de expresión personal (véase Louis Gillet, *J. J. en la N. R. F.*, 1932).

Y bien: ¿qué principios teóricos regulan o intentan regular esta mecánica de la renovación lingüística? Todo lenguaje normal produce un superlenguaje culto y un infralenguaje o *argot*. Ambas derivaciones son lógicas y responden a la biología de las lenguas. Psicológicamente, hay en casi todo hombre culto una voluntad de evasión de los medios vulgares de expresión, por razones de aristocracia intelectual. Pero no olvidemos que el lenguaje supernormal responde también a una necesidad de afinar los conceptos o de definir objetos nuevos que el progreso pone en circulación. He aquí, pues, el nuevo vocablo: ese sinónimo que nos sirve para eludir el nombre cotidiano de las cosas que es, en último término, la poesía (Ortega y Gasset): [5] neologismo literario; y, paralelamente, el tecnicismo que bautiza las cosas inventadas.

Pues bien: existe una serie muy nutrida de teorías que pretenden encauzar este hecho vital. El proceso de la incorporación al lenguaje de vocablos nuevos había de intentar —y preocupar— desde la más remota antigüedad literaria. Y no ha dejado de ocupar a lo largo de los tiempos.

Ver cómo repercuten estas obsesiones en el siglo XVI, hora crítica de la puesta en marcha del castellano, es lo que hemos querido concretar aquí. A menudo los datos parecerán complejos y aun contradictorios; también lo son los que nos suministran los tratadistas de Grecia y Roma y, por ende, su repercusión en el Renacimiento. Nosotros no nos apartaremos del tema en tanto que sea tratado por contemporáneos. No nos interesa ahora la visión actual de este panorama que ha esquematizado magistralmente don Ramón Menéndez Pidal,[6] sino la manera como se planteaba y resolvía contemporáneamente el problema, antes que la irrupción del Barroco lo transformara en un puro objeto de polémica, capital para el nuevo estilo.

El estado actual de la cuestión neologista es mucho más complejo. Durante el siglo XVIII un nuevo factor, importantísimo, hace su aparición: el factor político, que involucra la cuestión en la más amplia y debatida del nacionalismo artístico.

En primer término, porque afecta más estrictamente a su esencia. ¿Qué límites tiene el neologismo? ¿Debemos bautizar con este

5. Véase «Góngora», en *Espíritu de la letra*, Revista de Occidente, Madrid.
6. «El lenguaje del siglo XVI», *Cruz y Raya*, n.º 6 (septiembre de 1933), páginas 7-63.

nombre todo vocablo de influencia extranjera, o solamente el vocablo de creación personal del escritor? Por otra parte, ¿no existen tipos especiales, vocablos que no proceden de ninguna de estas dos fuentes? Vendryes cita neologismos tan difíciles de clasificar como el que la pronunciación criolla de los Beauharmais puso de moda en los salones del Directorio, en los que se decía, por ejemplo, *incoyable* por *incroyable*, y así figura en publicaciones de la época.[7] Todas estas dudas sobre los límites del neologismo se unen a las polémicas sobre su legitimidad.

Límites de nuestro tema

Los límites de este estudio no pueden precisarse con rigor. Bastará que conste que pretenden recoger el tono de la cuestión neologista desde la primera ordenación canónica del lenguaje por obra de Nebrija hasta la irrupción del Barroco en su plenitud gongorina. Importa señalar que, a través del Quinientos, el proceso de culteranización se inicia, prospera y madura de tal manera, que Góngora no es sino un fruto final de este proceso. Los estudios de Dámaso Alonso sobre la lengua poética del autor de las *Soledades* son, en este sentido, definitivos. La vieja teoría según la cual el culteranismo era un fenómeno que había «irrumpido» en la segunda década del siglo XVII deja paso a la consideración del hecho culterano como el producto biológico de una lenta elaboración idiomática que tiene lugar ya en el siglo XV, pero, sobre todo, a lo largo del siglo XVI. Lo que el Renacimiento representa para el castellano, y en general para las lenguas románicas, ha sido estudiado con alguna extensión. En 1492, Elio Antonio de Nebrija, da a luz la primera *Gramática* de lengua vulgar: dos cosas se destacan de su intención: una, la consciencia de posesión de un idioma tan perfecto que más hace temer la decadencia que el ascenso; por ello se fija canónicamente. La segunda comprobación es que, para Nebrija —como para el Campanella y el maestro Francisco de Medina—, la lengua es un instrumento para el imperio. No vamos ahora a reproducir sus palabras, que

7. Vendryes, *Le langage*, Le Renaissance du Livre, París, 1921, p. 48. Otro límite impreciso es el que separa los conceptos de «neologismo» y «arcaísmo». Ya Aulo Gelio los equiparaba, si bien condenaba más duramente el primero que el segundo (*Noches áticas*, lib. XI, cap. VII).

han sido comentadas con frecuencia. Señalemos que después de Nebrija la lengua romance se afianza y, después de una pugna sorda pero porfiada, acaba triunfando sobre el latín como lengua cultural y literaria. Bien es verdad que cuenta como valedores a Juan de Valdés y a Cristóbal de Villalón, a Pero Mexía y a Alejo Venegas, a Ambrosio de Morales y a fray Luis de Granada, a Malón de Chaide y a Fernando de Herrera. Romera Navarro, en un documentado estudio sobre esta cuestión, dice:

> El siglo XVI es, como tenemos visto, siglo de lucha por la supremacía de las lenguas vulgares sobre el latín. En todas partes se procuró cuidarlas, levantarlas en dignidad, aspirando a que compitiesen con la romana. Esta tendencia común a la Europa occidental revistió, en algunos autores o grupos literarios, un exceso de esmero y erudición que los llevó al amaneramiento. Una causa nacional y propia, un nacionalismo lingüístico, es lo que, a mi juicio, trae el eufuismo en Inglaterra, el marinismo en Italia, el culteranismo en España.[8]

No hace falta, en efecto, llegar a la polémica culterana para comprobar la progresiva infiltración de elementos cultos en el lenguaje popular.

Al terminar el Aucto octavo de *La Celestina* (año 1499) se traba una conversación entre el protagonista, Calixto, y su criado Sempronio, en el que el primero exclama:

> ¡O loco, loco! Dice el sano al doliente: Dios te dé salud; no quiero consejo, ni esperarte mas razones que mas avivas y enciendes las llamas que me consumen. Yo me voy solo a misa y tornaré a casa hasta que me llameys pidiéndome las albricias de mi gozo con la buena venida de Celestina: ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada.

A esto responde Sempronio:

> Dexa, señor, essos rodeos, dexa esas poesías que no es fabla conveniente lo que a todos no es común, la que todos no parti-

8. Romera Navarro, «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, XXXI (1929), p. 254.

cipan, la que pocos entienden. Di: Aunque se ponga el sol, y sabrán todos lo que dizes; y come alguna conserva con que tanto espacio de tiempo te sostengas.

He aquí planteado un tema que persistirá en toda la literatura española: el protagonista y su criado, moviéndose y complementándose en planos espirituales distintos.[9] Hablando dos lenguajes. Lenguaje culto y lenguaje popular. El que «pocos entienden» y el que entiende todo el mundo.[10]

Pero, en el amanecer del Renacimiento, esta alusión a las franjas del lenguaje es un poco prematura, porque está en litigio todavía la vigencia misma de este lenguaje como vehículo espiritual. El lenguaje vivo —romance— se encuentra en una situación precaria en relación con el latín, verdadero y único idioma de cultura durante el período medieval, cuya ejecutoria lo hace incomparable al balbuciente idioma popular. Por otra parte, el arcaísmo renacentista, que preconiza el retorno a las fuentes clásicas, hace más visible la pobreza del romance.

Los clásicos y la creación de lenguaje

El mundo humanístico heredó sus teorías sobre el lenguaje de Grecia y de Roma. Sus fuentes son Aristóteles y Platón; Horacio, Quintiliano, Varrón, Aulo Gelio y los tratados de la baja latinidad. No recogen estas fuentes el carácter mágico y litúrgico que el lenguaje tiene en las civilizaciones más antiguas: su intangibilidad, su valor religioso equiparable al oráculo. Algo de esto, sin embargo, nos llega confusamente en Platon,[11] cuando discurre largamente con los personajes del diálogo —Hermógenes, Sócrates— sobre la propiedad de los nombres, que filosóficamente se consideran afectos a la

9. Véase J. F. Montesinos, «La figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en *Homenaje a Menéndez Pidal.*

10. No son estas, sin embargo, las únicas franjas en que se divide, socialmente, el lenguaje. Junto al superlenguaje culto y al lenguaje popular, hay los infralenguajes, germanías y *argots.* Pero la pugna de este tercer lenguaje rebasa los límites de la vida cultural en el Renacimiento y afecta solamente a algunos géneros literarios de carácter que podríamos denominar «documental», como la picaresca.

11. *Cratilo.*

esencia de los objetos que los llevan, pero que, históricamente, se consideran fruto de la creación de un hombre: el legislador, quien producirá los nombres como una imitación esencial de los objetos, a diferencia de la pintura, por ejemplo, que los crea por su imitación externa. Este concepto de la palabra como imitación nos llevaría de la mano al concepto aristotélico de la *mimesis* para explicar la poesía.

Aristóteles divide los nombres en usuales (χοριον), que son los que emplea todo el mundo en un país, e inusados (γλωτταν). Además, el nombre puede ser metafórico, ornamental, inventado, alargado, reducido o modificado. Aristóteles explica largamente la metáfora y sus especies. Palabra inventada es la que, no habiendo sido usada por nadie, es introducida por el poeta. El vocablo puede ser, además, alargado, reducido o modificado según el sentido que expresa su definición. Finalmente, Aristóteles explica los géneros de los nombres.[12]

La excelencia de la dicción consiste en ser clara y en imitar la bajeza. La dicción más clara es la constituida con palabras usuales, pero es excesivamente vulgar. Por el contrario, la dicción se dignifica y eleva de la vulgaridad cuando se sirve de voces no ordinarias; es decir, desusadas, metafóricas, alargadas y, en general, poco corrientes. Pero una dicción hecha toda ella de metáfora sería un enigma; y si fuera hecha de voces desusadas, extranjeras, un barbarismo. Precisa, pues, mezclar en cierto modo todas las especies; producir una dicción que no sea ni baja, ni vulgar; por ejemplo, las voces desusadas, las metáforas y las demás especies citadas coexistirán con las palabras corrientes que asegurarán la claridad de la frase. Aristóteles encuentra otra solución intermedia: partir de las raíces de los vocablos conocidos y modificarlos para separarlos de la vulgaridad.[13]

En general, los tratadistas latinos tienden a conceder a los escritores griegos una licencia mayor en la creación de vocablos que a los escritores latinos. Así, Quintiliano, que se basa en el hecho de ser los griegos creadores de numerosos conceptos; los latinos, en cambio, lo han hecho con escasa fortuna. Para Quintiliano, las palabras antiguas (*propiæ*) son nobles porque la antigüedad les da dignidad: «pro-

12. *Poética*, XXI.
13. *Ibid.*, XXII.

piis dignitatem dat antiquitas».[14] Pero a su lado figuran las palabras nuevas (*fictæ*) y las metafóricas (*translatæ*).

Cicerón quiere, platónicamente, que las palabras sean un fruto de las ideas. Sólo parecerán bellas las que semejen como nacidas de la cosa misma: «Eæ [las ideas] ui sua uerba parient, quæ semper satis ornata mihi quidem uideri solent, si eius modi sunt ut ea res ipsa peperisse uideatur».[15] Y exige una pureza máxima al idioma.[16] Pero acepta el arcaísmo, por poco que lo avale el uso vulgar, e incluso el neologismo —por transformación o por reacción pura— si es grato al uso y al oído.[17] Los textos conforman esta actitud dubitativa.[18]

Aulo Gelio, en sus *Noches áticas*, toca muchas veces este tema. El neologismo es vituperable siempre que el nuevo vocablo carezca de gracia y armonía.[19] Para Aulo Gelio, el arcaísmo es también un neologismo.[20] En el libro I, capítulo X, explica de qué manera apostrofó Fauriano a un joven filósofo que afectaba hablar como los antiguos. Sólo las costumbres deben permanecer, viene a decirle; pero debe hablarse el lenguaje de hoy, conforme al precepto de César: «Huye como de un escollo de toda palabra extraña e inusitada». Aulo Gelio insiste en casos concretos, respecto a voces y autores, en numerosos pasajes de su obra.[21] Pero el gran centro de interés para los tratadistas de estos temas en el Renacimiento es Horacio. ¿Qué

14. Buscando esta nobleza que da la Antigüedad, usa Virgilio de arcaísmos; también Homero utiliza un lenguaje voluntariamente arcaico.

15. *De oratore*, lib. II, XXXIV.

16. *Ibid.*, lib. III, X.

17. *Ibid.*, lib. III, XLIII. En la práctica, Cicerón adopta una doble actitud, notada por Laurand (*Étude sur le style des discours de Ciceron*), que consiste en guardar todo su vigor antineologista para sus actividades de tipo civil, jurídico y público, netamente romanas, e incluso conteniendo alusiones irónicas para los neologistas; licencia que, en cambio, aprueba en sus tratados teóricos y utiliza ampliamente en sus obras filosóficas o puramente literarias (véase *op. cit.*, Hachette, París, 1907, p. 68).

18. «Ita fit, ut omnis singulorum uerborum uirtus atque laus tribus existat ex rebus, / si ut uetustum uerbum sit, / quod tamen consuetudo ferre possit; aut factum / uel coniuctione uel novitate in quo / item est auribus consuetudinique / quibusdam notat et illuminat orationem» (*De oratore*, lib. III, XLII).

19. Aulo Gelio, *Noches áticas*, lib. XI, cap. VII.

20. *Ibidem.*

21. Véanse, por ejemplo, lib. V, cap. XXI; lib. VIII, cap. II; lib. XV, capítulo XXV.

partido toma Horacio en el problema de licitud del neologismo en la creación del lenguaje poético? Algunos pasajes de sus *Sermones* podrían servirnos para anticipar el tema.[22] Horacio se opone a una adquisición que contrasta con los esfuerzos neologistas de Publícola y Corino, no sin dejar de reconocer, en boca de su interlocutor, que el estilo creado con dos lenguas es más agradable, como más agradable es, dice, el vino de Falerno mezclado con el de Quíos. Se advierte en Horacio una evidente dubitación ante el tema que perdura en todos sus escritos, dubitación que respondería a una doble actitud según el carácter de las obras de que se trate, tal como se plantea para Cicerón.

Pero el texto que habrá de representar la doctrina estética de Horacio en el Renacimiento es, naturalmente, la *Epístola ad Pisones*. En la *ars poetica* horaciana, el tema se plantea y resuelve concretamente en veintiséis versos (del 46 al 72). He aquí los extremos más interesantes: el neologismo exige cautela y modestia y debe elogiarse la renovación de los vocablos periclitados, y si fuera precisa la creación, puede el poeta llevarla a cabo discretamente, procurando que los nuevos vocablos tengan una raíz griega, latinizada.[23] A continuación, Horacio hace notar el enriquecimiento progresivo de la lengua merced a los poetas antiguos. ¿Por qué negar esta posibilidad a los modernos? [24] Horacio establece enérgicamente la licitud del neologismo en los conocidos versos:

licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen.[25]

Fue lícito; será siempre lícito. Porque así como en el bosque se mudan las hojas al paso de los años, así hay vocablos que mueren de vejez, mientras otros, apenas nacidos, florecen y se vigorizan

22. *Sermonum*, lib. I, X.
23. «In uerbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida uerbum / reddiderit iunctura nouum. Si forte necesse est / indiciis monstrare recentibus abdita rerum et / fingere cinctutis non exaudita Cethegis / continget, dabiturque licentia sumpta prudenter, / et noua fictaque nuper habebunt uerba fidem, si / Graeco fonte cadent parce detorta ...» (*Ars poetica*, vv. 46-53).
24. *Ibid.*, vv. 53-58.
25. *Ibid.*, vv. 58-59.

como jóvenes.[26] Sólo los vocablos permanecen en su gracia viva, mientras las obras de los hombres se desvanecen. Muchos renacerán de los que cayeron, y caerán otros que ahora están llenos de vigor, si el uso lo quiere así, ya que el uso es el árbitro del lenguaje, el derecho y la norma.[27]

La influencia griega y el nacionalismo romano

En estos textos se nota un continuo parangón entre los dos idiomas clásicos que no excluye una cierta idea de rivalidad.

El escritor latino se encuentra pobre cuando necesita recoger el pensamiento griego. Recordemos estos significativos versos de Lucrecio:

> Neo me animi fallit Grajorum obscura reperta
> difficile illustrare latinus versibus esse
> multa nouis uerbis praesertim cum sit agendum
> propter egastatem linguae, et rerum nouitatem.[28]

Y en situación de inferioridad lingüística cuando quiere escribirlo. Horacio explica un sueño en que se le apareció Quirino y le hizo ver la locura de escribir versos en griego, para ser uno más entre la ilustre pléyade helénica:

> Atqui ego cum graecos facerem natus mare citra
> uersiculos, uetuit me tali uoce Quirinus
> post mediam noctem uisus quum somnia uera
> in siluam non ligna feras insanius ac si
> magnas Graecorum malis implere catervas.[29]

Quintiliano es quien exige como primera virtud de la elocución su latinidad más radical y profunda; su latinidad romana: «Quare

26. «Ut siluae foliis pronos mutantur in annos, / prima cadunt; ita uerborum uetus interit aetas, / et iuuenum ritu florent modo nata uigentque» (*Ibid.*, vv. 60-63).

27. Mortalia facta peribunt, / nedum sermonum stet honos et gratia uiaux / multa renascentur quae iam cecidere cadentque / quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus, / quem penes, arbitrium est et ius el norma loquendi» (*Ibid.*, vv. 68-72).

28. Lucrecio, *De rerum natura*, lib. L.

29. *Sermonum*, I, X.

si fieri potest —dice— et uerba omnia, et uox, hujus alumnum urbis oleant, ut oratio romana plane videatur, non ciuite donata».[30] Y en otro lugar: «Quid enim tam necessarium, quam certa locutio imi inhærendum ei judico quoad licet; diu etiam mutantibus repugnandum».[31]

Vamos a ver cómo estas lecciones de nacionalismo lingüístico son acogidas por el Renacimiento español.

La influencia latina y el nacionalismo español

Los escritores españoles no tenían sino que aprovechar el ejemplo, tan claramente destacado, de la latinidad. Los textos que siguen no harán difícil la noción de que los humanistas intentan situarse ante el latín en una posición semejante a la que los escritores romanos adoptaron frente al griego. De una parte, comprendiendo el valor cultural de la lengua latina; pero atestiguando, de otra, el vigor del romance, cuyo ejercicio es ineludible.

Así, el maestro Alejo Venegas, al comenzar su *Agonía y tránsito de la muerte*,[32] escribe:

> Con mucha razón reprehende Marco Tulio,[33] muy magnífica señora, a los Romanos, porque menospreciaban su propia lengua Latina, y no querían leer libro que no fuese escrito en la griega. Este vicio de menospreciar la propia lengua se extendió tanto quasi por todo el mundo, que hasta hoy queda arraygado en la opinión de muchos vulgares. Mas los prudentes que miran la cosa de dentro hallan ser verdad lo que en otro lugar escribió Marco Tulio: [34] Que debaxo de la capa vieja muchas veces habita la sapiencia.

El uso del griego por los latinos es tan condenable como el uso del latín por los españoles. Esta afirmación no parecerá exagerada leyendo los dos textos que siguen. ¿Cómo podría, en efecto, aceptarse la tutela del latín, o su uso, cuando los propios clásicos aleccionaban

30. *Institutio oratoria*, lib. VIII.
31. *Ibid.*, lib. I, cap. XI.
32. Capítulo I, I.
33. *De finibus*, lib. I.
34. *Tusculanae disputationes*, lib. V.

sobre la dignidad del uso del propio idioma? Ambrosio de Morales habla de esta virtud en los griegos:

> La misma estima hicieron los Romanos de su Latín: i en estas dos naciones ... nunca quasi se halló griego que escriviesse en Latín cosa suya: ni uvo Romano que se preciasse mas del Griego, para encomendar a él su nombre i su fama que de su propia lengua; si no fué Aulo Albino, el qual pidiendo perdon en el prólogo de una historia que de cosas de Roma compuso, porque escrivia en lenguaje peregrino; dixo M. Caton que mas valiera no tener culpa que pedir que esperar el perdon della.[35]

Comentando este mismo ejemplo, el maestro Alonso Venegas escribe: «Dixo Caton que el perdon no se suede pedir sino del yerro passado, que (¿) quien le mandava a el escrevir en lengua estrangera dejando la suya materna?».[36]

La lengua y el escritor: Italia, Francia, Inglaterra

La lengua no es independiente del escritor. Una y otro se necesitan y se apoyan. El Renacimiento sintió muy pronto esta verdad, porque la necesitaba para la afirmación de la lengua romana. Así, el Bembo dirá que «no si può dire che sia veramente lingua, alcuna favella che non ha scrittore»; distingue, pues, entre habla y lengua, correspondiendo a ésta únicamente una posición honorífica. Para Benedetto Varchi, que a menudo sigue las teorías del Cardenal, esta distinción no es válida: las lenguas pueden existir sin los escritores; pero los escritores ennoblecen la lengua: «gli scrittori sono quelli che fanno non le lingue semplicemente ma le lingue nobili».

Benedetto Varchi justifica a continuación su teoría para huir de

35. *Discurso sobre la lengua castellana.* Esta anécdota viene referida por Cornelio Napote en *De viris illustribus.* Véase también Aulo Gelio, *op. cit.*, libro XI, cap. VIII.

36. Venegas, Prólogo al *Apólogo de la ociosidad y del trabajo intitulado Fabricio Portundo, compuesto por el protonotario Luis Mexia.* Es curioso notar, sin embargo, que la actitud respetuosa de los escritores latinos ante el griego se repite entre nosotros ante el italiano. Así, Boscán, al traducir *El cortesano,* escribe: «Aunque traduzir este libro no es propiamente romanzalle, sino trasladalle de una lengua vulgar en otra *quizá tan buena*». Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua,* expresa una idea parecida.

opiniones que, como la de Calmeta, sostenía que la única lengua valorable como tal era la cortesana, opinión inaceptable, porque «non é, e mai non fu naturalmente favellata da niuno popolo».[37] Como puede verse, el concepto de lengua en el Renacimiento abarca la expresión erudita y la popular, y ha de estudiar a la fuerza los elementos de transformación, por una parte, y los cultismos, por otra.

La mayor difusión en España de este tema, tratado por los escritores italianos, se debe a la traducción de *Il cortegiano*, de Baltasar de Castiglione, hecha, como es sabido, por Juan Boscán. En varias ocasiones surge en la ejemplar conversación renacentista, el tema del lenguaje perfecto cortesano. Este lenguaje debe huir de toda afectación,[38] rehuyendo principalmente el arcaísmo y procurando que el vocabulario del escritor se parezca al que se utiliza para hablar: «Porque cierto, o a lo menos según mi opinión, lo escrito no es otra cosa sino una forma de hablar que queda después que el hombre ha hablado».[39] El lenguaje debe transparentar un espíritu culto:

> Tras esto cumple asentar con buena orden lo que se dice o se escribe, después esprimillo distintamente con palabras que sean propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo, usadas hasta del vulgo, porque estas son las que hacen la grandeza y la majestad del hablar, si quien habla tiene juicio y diligencia, y sabe tomar aquellas que más propiamente esprimen la significación de lo que se ha de decir, y es diestro en levantallas, y dándoles a su placer forma como cera, las pone en tal parte y con tal orden, que luego en representándose den a conocer su lustre y su autoridad, como las pinturas puestas a su proporcionada y natural claridad.[40]

Como en todo diálogo renacentista, el autor es un expositor de la libre expresión de los espíritus. No absorbe, en un monólogo dogmático, la opinión de los demás. Junto a este criterio «popular» del lenguaje encontramos frases en las que se defiende el uso de arcaísmos, aun cuando triunfe la opinión de que el lenguaje debe ser pau-

37. Benedetto Varchi, *L'Ercolano*, Milán, 1880, p. 116.
38. B. Castiglione, *El cortesano*, Calleja, Madrid, 1920, lib. I, cap. VI.
39. *Ibid.*, pp. 64-65.
40. *Ibid.*, p. 73.

latinamente renovado.[41] Esta renovación se refiere, de una parte, al valor del vocablo, y de otra, a su propia estructura:

> Sería también bueno que alguna vez tomase algunas palabras en otra significación apartada de la propia, y transfiriéndola a su propósito las enjiriese como una planta en otra mejor para hacellas mas hermosas y por declarar con ellas y casi figurar las cosas tan a lo propio que ya no nos pareciese oíllas, sino vellas y tocallas. De esto podería dejar de seguirse gran deleite al que oyese o leyese. Y a vueltas de todo esto *no ternía por malo que se formasen algunos otros vocablos nuevos, y con nuevas figuras o términos de hablar, sacándose por gentil arte de los latinos, como los latinos los debían sacar de los griegos.*[42]

En cuanto a la biología del lenguaje, la tesis de Castiglione no es sino un eco del *multa renascentur* horaciano. Pues de las palabras,

> unas están en reputación un tiempo, después envejecen y pierden del todo la gracia; otras van cobrando fuerzas, y suben hasta ser tenidas en muy gran precio, y como en los tiempos del año, en los unos los árboles pierden la hoja y en los otros echan y llevan fruto, así el tiempo hace caer los vocablos viejos, y el uso hace renacer otros de nuevo, dándoles autoridad y gracia, hasta que con la edad, cayéndose poco a poco, éstos también como los otros llegan al término donde se acaban y fenecen; porque, en fin, no solamente nosotros, mas aún todas nuestras cosas son mortales.[43]

En Francia, la defensa del romance es muy explícita en Joachim du Bellay, que en 1546 publica el libro titulado *Deffence et illustration de la langue française*, uno de cuyos capítulos se refiere precisamente a la invención de vocablos. Solamente quienes ocupan cargos que, como los procuradores o los abogados, manejan fórmulas muy concretas de lenguaje deben someterse a su rigor, sin innovar nada. Pero, en cambio, todo *sçavant homme* podrá utilizar en su lenguaje vocablos desusados, puesto que no van a poner al lenguaje, todavía poco nutrido, leyes más rigurosas que las que se dieron griegos y romanos. La posteridad aprobará la invención si el poeta ha sido cauto y sensible. Dice Du Bellay:

41. *Ibid.*, pp. 68-69.
42. *Ibid.*, p. 75.
43. *Ibid.*, p. 78.

> Vouloir oter la liberté a un sçauant homme qui voudra enrichir sa langue d'usurper quelque fois des vocables non vulgaires, ce seroit retraindre notre langaige, non encar assez riche, suobs une trop plus rigoreuse loy, que celle que les Grecs et Romains se sont donné ... Ne crain, donques, Poëte futur d'innover quelques termes, en un long poëme principalement quelques tedeesie toutes fois, analogie et jugement de l'oreille, et ne te soucie qui le trouve bon ou mauvais; esperant que la posterité l'approuvera, comme celle qui donne foy aux choses douteuses, lumiere aux obscures, nouveauté aux antiques, usage aux non accoutumées, et douceur aux apres et rudes.

Du Bellay no se detiene en este punto de la doctrina horaciana, sino que aconseja, como fórmulas de enriquecimiento lingüístico: *a*) la creación de neologismos, cuidando de su eufonía, y, sobre todo, para los nombres propios, de acomodarlos al idioma francés; [44] *b*) por el uso de arcaísmos que renacen según el texto horaciano: *multa renascentur*.[45] Du Bellay aconseja aprovechar los fondos lingüísticos de los viejos *romanz* y de los poetas para hacer revivir sus vocablos. Esto debe hacerse, sin embargo, moderadamente.[46]

En España fueron conocidas las teorías de Du Bellay y las que, con menos cautela, proclama Ronsard,[47] al decir que «plus nous aurons de mots en nostre langue, plus elle sera parfaicte».[48] La reacción se había de producir al llegar el rigor literario al Gran Siglo. Dice Fénelon:

> Ronsard avoit trop entrepris tout a coup ... il avoit forcé notre langue par des inventions trop hardies et obscures ... il y ajoutoit *trop de mots composez* qui n'étoiens point encore introduits dans le commerce de la nation. Il parloit françois en grec, malgré les François mêmes.[49]

44. Porque otra cosa sería como «appliquer une pièce de velours verd à une robe de velours rouge» (p. 128). Chamard, *Joachim du Bellay (1522-1560)* (travaux et mémoires de l'Université de Lille, tome VIII, mémoire n.° 24), Lille, 1900.
45. *Ars poetica*, v. 70.
46. Chamard, *op. cit.*, p. 129.
47. Aludiendo a las doctrinas lingüísticas de Arias Montano, Gregorio Garcés las cree una reacción contra esta teoría de Ronsard. Véase Garcés, *Vigor y elegancia de la lengua castellana*, Madrid, 1856², I, p. XVII.
48. *Art poétique* (1515), VII, v. 353.
49. Fénelón, *Lettre à l'Académie Française*.

No hace falta recordar el aspecto satírico de esta reacción que tan bien representa el Molière de *Les précieuses ridicules* [50] o el Rabelais de *Pantagruel*.[51]

La defensa del idioma vulgar en Inglaterra está representada por el *Toxophilus* (1544), *The scholemaster*, de Roger Ascham (1566), y *Elementarie*, de Richard Mulcaster (1582).

La lengua y el escritor: España. El neologismo y el latín humanístico

La doctrina neologista interviene no solamente en los textos romances, sino que invade los escritos latinos de los humanistas. Este uso se justificaría por la multitud de conceptos nuevos y de invenciones que, forzosamente, habían de quedar inexpresados en el latín clásico.[52] Sin embargo, la condenación es aquí mucho más rigurosa que en el romance. El Brocense, en sus *Anotaciones a la «Arte poetica», de Horacio*, plantea y resuelve este problema en términos que no dejan lugar a dudas. Los latinos, dice, glosando el texto horacia-

50. TRISOTIN
Voicy l'homme qui meurt du desire de vous voir.
Il a des vieux Auteurs la pleine intelligence
Et sçait du Grec, Madame, autant qu'homme de France.
PHILAMINTE
Du Grec! oh Ciel! Du Grec! Il sçait du Grec ma soeur.
BELISA
Ah ma nièce, du Grec! Du Grec; quelle douceur!
(Acto III, escena 3)

Puede verse una reacción parecida en Shakespeare, *Romeo y Julieta*, acto II, escena 4.

51. Véase *Comment Pantagruel rencontra un Limousin que contrafaisoit le langage français*, lib. II, cap. VI. Nótese la ascendencia provenzal de este cultismo, tan graciosamente satirizado ya por Rabelais. Provenza ofrece en la evolución biológica de su literatura y de su lengua una anticipación de un siglo. Véase G. Díaz-Plaja, «Estudios sobre el carácter de la literatura española», en *La ventana de papel*, Apolo, Barcelona, 1939; reimpr. en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 93-135. Recuérdense el *trobar clus* de Marcabrú y las fuentes provenzales del culteranismo citadas por Lucien-Paul Thomas, *Góngora et le gongorisme*, Champion, París, 1911.

52. Recuérdese el uso del latín para la creación de tecnicismos, que constituyen, por decirlo así, los primeros cultismos. El neologismo quedaba, pues, virtualmente creado en lengua latina.

no, pudieron incorporar a su lengua vocablos griegos; cita como ejemplos a Cicerón y a Terencio. Y añade:

> Pero en la mala interpretación de este precepto apenas puede decirse cuánto se peca por los teólogos, médicos y filósofos de nuestro tiempo. Y nunca podré admirar bastante al doctísimo Luis Vives, que tan audazmente y tan fuera de medida construyó tantas palabras en sus *Exercitationae linguae latinae*. Nada puede decirse bien en latín sino lo que se encuentra en los libros de la latinidad más pura. Cuando aquella lengua vivía era permitido a los doctos y peritos inventar palabras, siempre que el uso las justificara, y propagarlas. Del mismo modo que ahora les será permitido a los españoles en español, a los franceses y a los italianos en la suya, si el pueblo aprueba su uso. Pero en las lenguas griega, hebrea y latina (que no son de uso popular, sino que solo se hallan en los libros) no es lícito de ninguna manera inventar vocablos ni añadir nada a la lengua latina.[53]

Este rigor era necesario para mantener la limpieza del idioma clásico. Otro humanista español, Alfonso García Matamoros, se ocupa de este problema en su tratado *De formando estilo*.[54] Si Livio y Quintiliano, viene a decir, eran acusados por Asinio Polión y Franciscus Philelphus de «patavinitatem e hispanitatem»,[55] ¿cómo podrían aprobar nuestra lengua que, comparada con el latín que ellos condenaban, podría creerse gótica o arábiga? [56] Para Matamoros, el estilo debe venir fijado por la naturaleza del contenido: a un contenido humilde corresponde una forma sencilla, y viceversa.[57] Por otra

53. «Sed in linguis graeca, Hebæa, Latina (quae jam in usu populari non sunt, sed ex libris tantum eruendae) minime licet verba fingere, nec Latinae linguae quicquam addere, quod ex libris Latinorum non fulciatur» (Véase *Francisci Sanctii Brocensis... Opera Omnia, tomus secundus; Genevae, Apud Fratres de Tournes*, MDCCLXVI, p. 116.) A pesar de este rigor doctrinal, no deja de aceptar, sin embargo, locuciones como *parlamentum*, por *senatum*, en los humanistas franceses; *banderas*, en los italianos, y *cardenales*, de uso general.

54. Véase Alphonsi Garsiæ Matamori, hispalensis et rhetoris primarii complutensis, *Opera omnia*, Andrés Ramírez, Madrid, 1769, p. 496.

55. Como es sabido, Tito Livio y Quintiliano eran acusados por los retóricos de poseer resabios provinciales en su estilo. Livio, de Padua, de donde procedía; Quintiliano, de España.

56. Matamoros, *op. cit.*, p. 452.

57. *Ibid.*, p. 495.

parte, según su criterio, la aparición del neologismo tiene una explicación lógica en la ignorancia de los vocablos precisos para cada cosa; [58] un profundo conocimiento de la lengua latina, pues, ayudará a la pureza de la expresión.

La actitud de Vives

Pero para Juan Luis Vives la latinidad clásica no es sino un punto de partida:

> Lo que al principio es imitación debe ir adelantando hasta llegar a ser certamen, en que se trata no ya de igualar, sino de vencer el modelo. En nuestros días, algunos se someten ridículamente a la imitación, no solo en las palabras griegas o latinas (que esto es necesario, porque, siendo nuestras aquellas lenguas, solo se conservan en los libros), sino en todo el contexto de la frase, lo cual de ningún modo es conveniente, porque los vocablos y modos de decir, recogidos de la lectura, deben servir no más que como piedras para levantar cada uno el edificio de su discurso, según convenga a su ingenio, o la materia exija, o el tiempo y el lugar pidan ... ¿Cómo han de imitar si no saben siquiera lo que es imitación? Creen que imitan llenando sus obras de centones de palabras o de argumentos. Es como si un pintor, para figurar un prado, pegase a su tabla flores naturales arrancadas de algún jardín, o para hacer el retrato de un hombre pegase al cuadro una nariz o un remiendo de toga. Tal es la imitación de estos: roban, saquean, compilan, y para disimular el hurto dicen que imitan.

La tesis de Vives consiste en anteponer el fondo a la forma; el individuo, a la regla. Obra como buen renacentista, si bien podría esperarse un mayor respeto para la obra de la Antigüedad:

> ¿Qué utilidad la que sacan de tanto cuidado y tantas vigilias? Hacerse, después de muchos años, no émulos de la dicción ciceroniana, sino compiladores indigestos de sus palabras y períodos ... ¡Con cuánta más razón debe llamarse orador al que expone en cualquier lengua y con cualquier estilo cosas grandes y dignas de su argumento! Porque si la elocuencia es cierto género de pelea

58. *De causis corruptorum artium*, lib. IV, trad. de Menéndez Pelayo.

> y tiende a la persuasión como a la victoria, ¿quién no ha de preferir un soldado cubierto de cuero y armado de hierro, a un garzón imberbe y afeminado, con áureas armas y espada fulgente?

Ante la personalidad deben inclinarse los nacionalismos y las reglas retóricas:

> Y no importa en qué lengua se habla, porque en francés y en alemán y en castellano hay muchos hombres elocuentes... Nadie debe amar ni aprobar los vicios e impureza de dicción, de donde ha venido tanta ruina a las artes y a las ciencias; pero si se nos da a escoger, ¿quién dudará en preferir una oración inmunda y desaliñada sobre cosas excelentes a un discurso muy elegante y fluido sobre fruslerías y necedades?

Y, al traducir este texto, Menéndez Pelayo dice: «Los que se imaginan a los grandes humanistas españoles del siglo XVI siervos sumisos de la antigüedad, encerrados en el duro ergástulo de la imitación, bien tienen que reparar y admirar el trozo transcrito».[59]

Juan Lorenzo Palmireno

Análogo eclecticismo se deriva de la opinión que mantiene, sobre el tema que nos ocupa, el humanista Juan Lorenzo Palmireno.[60] El ejemplar de Roma es traído en su doble aspecto de vigor y de flexibilidad:

> No permitían en el Senado que los Embaxadores hablassen sino latín; pero cresciendo el Imperio, como vieron cosas que en Roma no las había, vinieron a fingir vocablos nuevos a cosas nuevas. Pues, como dice Ulpiano: «Plura sunt negotia, quam vocabula».

Pero Palmireno, con el sentido ecléctico realista que caracteriza

59. *Historia de las ideas estéticas*, t. II, vol. 2, p. 238.

60. *Diálogo de imi / tatione cicero / nis de Lorenço Palmyreno, que se im / primio en çaragoça año 1570 / y agora sale añadido y e- / mendado año 1573. / Impreso en Valencia / A la plaça de la hierva, en casa de / Pedro de Hvete, año / 1573.*

al humanismo español, valora destacadamente el vigor vital del lenguaje.

> Con todo esto —añade—, si el Imperio se conservara, hubieramos de seguir al pueblo romano y no a los libros, como en la lengua castellana no seguimos los libros de don Antonio de Guevara, sino lo que cada día inventan en Toledo.

Es interesante este texto de Palmireno, por cuanto atestigua una vigencia del idioma toledano como normativo y creador de neologismos en fecha en que, según Menéndez Pidal, ha sido desplazado de su potencia y autoridad por el lenguaje de Castilla la Vieja.[61] El otro aspecto, sin embargo, coincide con el criterio de los místicos castellanos respecto a la naturalidad del lenguaje: [62]

> Si el Imperio Romano durara, no siguieramos a Cicerón en los uocablos, *pues el pueblo y uso es señor dellos*, y como «vulgus est mutabile», assi cada dia hubiera mudado phrases y vocablos si el Imperio no se acabara.[63]

De ello infiere Palmireno que la latinidad más pura no se manifiesta sino en los libros, y más que en parte alguna en las obras de Cicerón. En cuanto al idioma romance, la tesis de Palmireno puede inferirse de los textos antes apuntados. En su sabroso razonamiento «a los regidores de su patria en la orden de enseñar» conviene en la necesidad de eliminar los arcaísmos para que sólo el lenguaje normal prevalezca.

> Yo también he visto muchos oyr Ovidio y nunca supieron hablar otro latín sino *bona salus, bona vita.* Y no es de maravillar, porque si a un Italiano, para enseñarle a hablar la lengua española, le leyessemos Joan de Mena, nunca sabría hablar; y si hablava sería bárbaro, porque diría:
>
> Riberas de un fondo río
> me pusieron las tinieblas.

61. Art. cit., pp. 38-45, 58-63.
62. Curioso también el pasaje en que Palmireno declara que el estilo ciceroniano es privativo de los católicos, notando, en cambio la falta de humanismo de Lutero, Melancton y otros protestantes.
63. *Razonamiento que hizo Palmyreno* ... Está a final del diálogo *De imitatione ciceronis*, ya citado. El texto se copia de la p. 180.

De modo que para pedir de comer, estar en conversación, notar una carta, jamás por Joan de Mena lo acertaría.

JUAN DE MENA Y EL USO DE NEOLOGISMOS

La facultad de alterar los vocablos, tal como se formula en Aristóteles,[64] se proclama entre nosotros, creo que por primera vez, por Juan del Encina, y así, nos dice en su *Arte de poesía castellana*: [65]

> Tiene el poeta y trobador licencia para acotar o sincopar cualquier parte ó dicción. Así como Juan de Mena, en una copla que dixo *El hi de Maria* por dezir *el hijo de María*. Y en otra parte dixo *que nol pertenece*. Por dezir *que no le pertenece*, y en otra dixo *agenores* por *agenórides*.
>
> Puede assi mesmo corromper y estender el vocablo, assi como el mesmo Juan de Mena en otra que dixo *Cadino* por *Cadmo* y *lagos meteos* por *meótides*. Y puede también mudarse el acento, assi como en otro lugar donde dize *platános* por *plátanos*; y en otro *Penelópe* por *Penélope*.[66] Tiene también licencia para alteraciones geográficas, verbales o metafóricas. Pero cuida de advertir que de estas licencias «no devemos usar muy amenudo, pues que la necesidad principalmente fue causa de su invención aunque verdad sea que muchas cosas al principio la necesidad ha introduzido que despues el uso las ha aprobado, assi como los trages, las galas y otras infinitas cosas que serían muy largas de contar».[67]

Todos los ejemplos de neologismos que cita Juan del Encina pertenecen a Juan de Mena. Para el siglo XVI, el autor de *Laberinto* es una cantera de voces desusadas y un argumento de autoridad. El Brocense, por su parte, anota:

> Dicen algunos que es poeta muy pesado y lleno de antiguallas, y dicen esto con tanta gravedad, que sino les creemos parece que les hacemos injuria; y no advierten que una poesía heroica, como

64. *Poética*, XXI.
65. J. del Encina, *Arte de poesía castellana*, cap. VIII. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, V, p. 45.
66. *Ibid.*, p. 45.
67. Recuérdese la doctrina de Quintiliano sobre las voces antiguas, en *Instituto oratoria*.

esta, para su gravedad tiene necesidad de usar palabras y sentencias graves, y antiguas, para levantar el estilo.[68]

El neologismo y el tecnicismo

La justificación del neologismo es siempre la supuesta pobreza expresiva de la lengua indígena. Acaso motivara esta justificación la plenitud lingüística de la Península. Contra ello se levanta Arias Montano en su *Retórica*: [69]

> Patrii sermonis egestas
> Nulla quidem, quanvis multis Hispania linguis
> Divisa est ...[70]

Ningún recurso del lenguaje puede fallar cuando rectamente se procede en la elección y en el uso:

> Copia nulla deest uerborum nullaque rerum
> Dummodo non desit qui rectê deligat usus.

El latín, única fuente lícita de neologismos

Solamente el latín es fuente para los neologismos:

> ... por cierto es lástima ver en la Lengua Castellana aya tanta mixtura de nombres de términos y nombres de arábigo ... y de estos rescibe la Noble Lengua Castellana, no poco, sino muy grande perjuicio ... que en lugar de los Arabigos podrían hallar vocablos propios a más de cualquier cosa, en demás teniendo la lengua latina de la cual la Lengua Castellana pretende ser tomada de los Romanos venidos a España; que pues la Latina es madre de muchas Lenguas, la Castellana se mejoraría notablemente.[71]

68. Edición de 1766, IV, p. 219.
69. *Rhetorica*, lib. III.
70. *Ibidem*. Citado en el pról. de Garcés, *op. cit.*: «Yo me incliné [a traducir] sólo por mostrar que nuestra lengua recibe bien todo lo que se le encomienda, y que no es dura ni pobre, como algunos dicen, sino de cera y abundante para los que saben tratar». Citado por Mayans en conde de la Viñaza, *Biblioteca histórica de la filosofía castellana*, prólogo, XXII.
71. *Libro de las alabanças de las lenguas hebrea, griega y latina y castellana y valenciana, copilado por Martín de Viziana*, Valencia, 1847.

Con el italiano, por ejemplo, la conformidad no parece tan manifiesta. Sabemos por el testimonio de Valdés,[72] y por los estudios de Croce [73] la invasión del castellano en Italia. La reacción había de producirse forzosamente, y no sólo en la aparición de vocablos técnicos, artísticos y militares, sino como moda literaria. Arias Montano protesta contra la invasión italianista que hace a los jóvenes atacar y olvidar el lenguaje paterno:

> Jamque minus docti juvens, rerumque periti
> Nil nisi inauditas voces niva nomina rerum
> Italico acceptu crepitant, damnantque paternos
> Sermones, et verborum formamque struemque
> Nostrorum, invidiamque movent ...[74]

Recuérdese que Cristóbal de Castillejo no ataca solamente los metros italianos, sino que alude más de una vez a la alteración lingüística que los acompaña:

> ... oyéndoles hablar *nuevo lenguaje*
> mezclado de extranjera poesía ...

dice de Garcilaso y de Boscán.[75]

Otros neologismos, no procedentes del latín, se mezclan plenamente a la lengua literaria y aun a la común.

Ya en 1547, en la Carta del *Bachiller de Arcadia*,[76] criticando la obra del capitán Pedro de Salazar (*Historia y primera parte de la guerra que Carlos V, emperador de los romanos, rey de España y Alemania, movió contra los príncipes y ciudades rebeldes de Alemania y sucesos que tuvo*), el autor plantea el tema con toda energía:

> Lo que yo como vuestro amigo quiero reheprenderos, porque me parece digno de reprehensión, es que siendo español y escribiendo a una dama española y de tales prendas que os obligaba a grandísima consideración, usais de ciertos vocablos italianos inu-

72. «... ya en Italia, assi entre damas como entre cavalleros, se tiene por gentileza y galanía saber hablar castellano» (*Diálogo de la lengua*).
73. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Laterza, Bari, 1917, 1968[5], cap. VIII.
74. *Rhetorica*, lib. III.
75. Castillejo, *Obras*, La Lectura, Madrid, II, p. 229.
76. *El bachiller de Arcadia*, Libros de Antaño, Madrid.

> sitados y remotos que en Aluano no los reconocerá Galván, y será menester que si la Ilustre Duquesa quisiese por desenfadarse tomar y leer vuestro libro, tenga vocabulario o Calepino delante que los construya, interprete y declare, pues Vd. agora no soys de los soldados viejos, digo como las Espadas de Cornadillo. ¿Para qué queréis decir *ostería* si os entenderán mejor *mesón*? Para qué *estrada* si es más claro *camino*? Para qué *forrage* si es mejor decir *paja*? Para qué *fosso* si se puede decir *cava*? *Lanças* y no *hombres de armas*? *Emboscadas* y no *celadas*? *Corredores* y no *adalides*? *Marchar* y no *caminar*? *Escquazo* y no *vado*? *Indignación* en vez de *devoción* y otros muchos de esta calidad?

Los temas militares habían de ser necesariamente pródigos en neologismos. La guerra se movía fuera de España, a menudo junto a soldados italianos o alemanes, con lo que había de producirse necesariamente el contagio.

En los *Diálogos sobre la vida del soldado*, de Diego Núñez Alba,[77] son frecuentísimas las anotaciones marginales que hacen referencia a nuevos tecnicismos militares que son una novedad o sustituyen los antiguos castellanos.[78]

Son, en efecto, singularmente curiosas las anotaciones marginales que se destacan por su novedad. Así, «*Aloxar* llaman los soldados al habitar» (p. 9). «*Asedio o sitio* es cerco» (p. 216). «*Asalto* es acometimiento» (p. 62). MILICIO: Por Dios que lo conozco que era alla barrachel de campaña. CLIT: ¿Qué oficio es éste? Lo que dezimos en nuestra tierra alguacil de campo» (p. 66). «Lo que afuera llamamos *centinela*, amigos de vocablos extranjeros, llamamos nuestros españoles, en la noche *escucha*, en el día *atalaya*.» También se notan algunos vocablos nuevos en las *Guerras de Granada*, de Hurtado de Mendoza.[79]

EL NEOLOGISMO COMO DERECHO IMPERIAL

Es muy interesante notar, entre las opiniones favorables al neologismo, la de los que creen que la apropiación de vocablos extran-

77. Reimpresos según la primera edición con un prólogo de Antonio María Fabié, Libros de Antaño, Madrid, 1890.

78. Véase, por ejemplo: «*Campos* se usa llamar entre la gente de guerra el ejército; y lo que acá dijimos *campos* llaman allá *campaña*».

79. Hurtado de Mendoza, *Guerras de Granada*, lib. III.

jeros forma parte del derecho de conquista. La utilización del lenguaje como instrumento imperial —ya formulada por Nebrija— conoce un ancho favor en el Quinientos. Estas palabras de Cristóbal de Castillejo pueden ser apuntadas en esta órbita:

> ... ya que España reina y tiene conversación en tantas partes, no solamente del mundo sabido antes, fuera del, que es en las Indias, y tan anchamente se platica y enseña la lengua española según antes la latina, a propósito es estendella y adornalla por todas vías como se hace de algunos años acá y como hicieron los romanos a la suya, después que comenzaron a comunicar a Grecia y otras tierras extrañas fuera de Italia.[80]

Muy curiosas, ya en el Seiscientos, son estas palabras de Tirso de Molina, cuando arremete contra los que

> ignoran que nuestro idioma, con lo que naturaliza de las lenguas, ya de la latina, de quien es hijo, ya de la arábiga, griega, toscana y América *(sic)* viene a tener caudal copioso de voces y sinónimos *(sic)*; y que ya los cronistas ya no llaman al socorro de municiones y comida sino *comboyes* y a los bastimentos *viveres*. Tan pesarosos están estos zánganos de que *se aproveche nuestra lengua de las que conquistadas son súbditas*, que nos ocasionan de que maliciemos que hasta en las risas quieren ser los únicos.

Tirso predicaba con el ejemplo.[81]

Quince años más tarde, fray Jerónimo de San José sostiene la misma opinión en la segunda parte de su *Genio de la historia*, afirmando que

> el brío español no solo quiso mostrar su genio en conquistar y avasallar reinos extraños, sino también su dominio en servirse de los lenguajes de todo el mundo; tomando libremente de cada provincia, como tributo de vasallaje, lo que más le agradaba y de que tenía necesidad de engalanar y enriquecer su lengua, con tal destreza, que al vocablo que de nuevo introducía dábale cierta gracia,

80. Castillejo, Prólogo a la farsa *Costanza* en *op. cit.*, IV, p. 208.

81. Tirso de Molina, Prólogo a la *Quinta parte* de sus *Comedias* (1636). Efectivamente, es característica de Tirso la facilidad para fijar palabras: *pastelizar, cochizar, fregatrizar, jabonatriz, legumbrizar* (Rivadeneira, V, pp. 633 b, 634 b, 641 b, 646 b, etc.).

> aliño y gala que no tenía en su propia patria y nación, mejorando así lo que tomaba para hacerlo con excelencia propia.[82]

Es curioso hacer notar, por ejemplo, cómo el licenciado Cascales, en su *Paraphrasis ad poeticam Horatii*, al hablar de las palabras de filiación extranjera, cuida de hacer un grupo distinto con las palabras que proceden de los dominios españoles «multa enim hodie ex India afferantur, quæ nunquam exaudita fuere; ut *tabacum, canoa, cacaum, hura, mechiacarum* et multia ali, quæ egent nominibus novis».

Nebrija y el lenguaje aristocrático

La actitud de Nebrija frente al neologismo es todo lo contundente que era de esperar, después de un prólogo en que, como ya se ha dicho, se propugna tan enérgicamente la conversión de la lengua en instrumento de dominio:

> Barbarismo es vicio no tolerante en una parte de la oración; y llámase barbarismo porque los griegos llamaron bárbaros a todas las otras naciones, sacando a sí mesmos y a los griegos. Y porque los peregrinos estranjeros, que ellos llamaron bárbaros, corrompian su lengua al querer hablar en ella, llamaron barbarismo aquel vicio que cometían en una palabra. Nosotros podemos llamar bárbaros a todos los peregrinos de nuestra lengua sacando a los griegos y latinos y a los mesmos de nuestra lengua llamaremos bárbaros si cometen algún vicio en la lengua castellana ... El barbarismo se comete, en escritura o en pronunciación, añadiendo, o quitando, o mudando o trasportando alguna letra o sílaba o acento en alguna palabra, como diciendo «Peidro» por Pedro ...[83]

Esta actitud de rigor se explica por su voluntad de hacer intangible el estado actual de la lengua, y ello «por estar nuestra lengua tanto en la cumbre que más se puede temer el descendimiento della que esperar la subida».[84] Las reglas de la gramática son justamente las que impiden las transformaciones idiomáticas: «Ésta [la lengua] hasta nuestra edad anduvo suelta y fuera de regla, y a esta causa ha recibido en pocos siglos muchas mudanças».[85]

82. Edición de 1779, p. 272.
83. Nebrija, *Gramática*, González Llubera, ed., lib. IV, cap. V, pp. 122, 7.
84. *Ibid.*, p. 6.
85. *Ibidem.*

La lengua, según Nebrija, ha llegado a su perfección y es, por tanto, inmutable. El rigor para mantenerla está excusado en un hombre como él, que quiere asegurar un limpio y seguro instrumento de dominio. De la misma manera que precisa una enérgica tensión para mantener la unidad política y convertirla en fuerza expansiva, así la lengua, instrumento imperial, sólo será eficaz cuando esté unificada. Y ésta debió de ser la idea directriz de Nebrija y su obra. Pocos años más tarde, Juan del Encina dirá de él: «aquel que desterró de nuestra España los barbarismos que en la lengua latina se avian criado».[86] La obra de nuestro primer gramático tuvo, pues, una doble eficacia.

Ahora bien: ¿qué vocablos son los que Nebrija conceptúa dignos de figurar en su léxico? Para Nebrija sólo tienen carta de naturaleza en castellano los vocablos que proceden del latín. Valdés reaccionará inmediatamente contra esto.

VALDÉS Y EL LENGUAJE POPULAR

Nebrija tiene del lenguaje un concepto aristocrático. Frente a él, Juan de Valdés es el primero en formular valientemente el principio de «el uso común de hablar», en su *Diálogo de la lengua*, como norma rectora del idioma. Por ello, como nota muy bien Romera Navarro,[87] «la extrema severidad de Valdés al juzgar a Nebrija recae principalmente sobre su *Vocabulario romance-latino*».[88]

> Mas quiero que sepáis —dice— que aun ay otra cosa porque no estoy bien con Librixa en aquel vocabulario, y es esta que parece que no tuvo intento a poner todos los vocablos españoles, como fuera razón que hiciera, sino solamente aquellos para los quales hallava vocablos latinos o griegos que lo declarassen.[89]

86. Menéndez Pelayo, *Antología*, V, p. 31.
87. Romera Navarro, art. cit., p. 204.
88. Edición de 1942.
89. Thomas, *Le lyrisme et la preciosité cultiste...*, p. 38, hace una lista de estos vocablos: «Il [Valdés] déclare vouloir emprunter au grec: *paradoxa, tiranizar, idiota, ortografía*; au latin *ambición, escepción, dócil, superstición, objeción, decoro, paréntesis, insolencia, jubilar, temeridad, profession* (dan le sens latin, «hazer profession de sabio»), *persuadir, persuación, estilo, observar, conservación, obnosius, abuti* (ces deux derniers, il voudrait les introduire mais il n'oserait lui même les employer à l'italien), *aspirar* (pour «tener ojo»), *dinar,*

Esto no impide, naturalmente, a Valdés, actuando de interlocutor, declara su vocabulario, de usar vocablos extranjeros. Otro interlocutor, Coriolano, le responde:

> ¿Queréis que os diga la verdad? No me place que seais tan liberal en acrecentar vocablos en vuestra lengua, mayormente si os podéis passar sin ellos, como se an passado vuestros antepassados hasta ahora. Y si queréis ver que tengo razón, quán atentamente y con quánta modestia acrecienta Cicerón en la lengua latina algunos vocablos como son *qualitas*, *visum*, que significa fantasía y comprehensible, aunque sin ellos no podía esprimir bien el concepto de su ánimo en aquella materia de que hablava, que es, si bien me acuerdo, en sus *Questiones* que llama *académicas*.
>
> VALDÉS. — Toda essa atención toda essa modestia que dezis tiene Cicerón con mucha razón quando introduce en la lengua latina essos vocablos que él componía; pero, si bien os acordáis, quando usa y se aprovecha de vocablos griegos en el mesmo libro, que vos aveis alegado, no cura de demandar perdón, antes él mesmo se da licencia para usar dellos como veis que [los] usa, no solamente escritos con letras griegas, pero con latinas, como son *asotus*, *idea*, *atemus*, etc. De manera que, pues no compongo vocablos nuevos, sino que me quiero aprovechar de lo que hallo en las otras lenguas con las cuales la mía tiene alguna semejança, no sé por qué no os ha de contentar.
>
> MARCIO. — Dízeos muy gran verdad. Y vos, señor Pacheco, nos dezid ¿qué sentís destos vocablos añadidos?
>
> PACHECO. — Que para todos ellos yo de muy buena gana daré mi voto siempre que me será demandado, aunque algunos se me hacen durillos; pero, conociendo que con ellos se ilustra y enriquece mi lengua, todavía los imitaré y, usándolos mucho, a poco a poco los ablandaré.
>
> MARCIO. — Esto es verdad, que ninguna lengua ay en el mundo a la qual no estuviese bien que se fuessen añadidos algunos vocablos, pero el negocio está en saber si querriades introducir éstos por ornamento de la lengua o por necesidad que tenga dellos.
>
> VALDÉS. — Por lo uno y por lo otro.
>
> CORIOLANO. — Pues os faltan vocablos con que sprimir los

---

entretener, discurrir, discurso, manejar, manejo, desdeñar, desdeño, ingeniar (pour «inventar con el ingenio»), *servidumbre, novela, novelar, cómodo, incómodo, comodidad, solacio, marteto, pedante, asesinar*».

conceptos de vuestros ánimos, ¿por qué hazéis tantos fieros con vuestra lengua castellana?

VALDÉS. — Ni nos faltan vocablos con que sprimir los conceptos de nuestro ánimo, porque, si algunas cosas no las podemos explicar con una palabra, esplicámoslas con dos o tres como mejor podemos, ni tampoco hacemos fieros con nuestra lengua, aunque, sin quisiéssemo, podríamos salir con ellos, porque me bastaría el máximo a daros dos vocablos castellanos para los quales vosotros no teneis correspondientes por uno que me diéssedes toscano, para el qual yo no os diesse otro castellano que le respondiese.

GARCILASO Y EL LENGUAJE

Garcilaso hace alusión a su vocabulario en la carta de doña Jerónima Palova de Almogávar publicada al frente de la traducción castellana de *Il cortegiano*. Según esta carta, sus términos son «no nuevos ni desusados de la gente»; pero, a la vez, «muy cortesanos y admitidos de los buenos oídos». Su marcado italianismo no admite, sin embargo, esta posición ambigua. No la admitieron sus contemporáneos —como Herrera [90] y el Brocense— ni la posteridad. Saavedra Fajardo, en el texto de la *República literaria*, dice:

> Entró tras estos Garcilaso maniatado y cercado de esbirros a quien hicieron cargo de muchos hurtos cometidos en Toscana, de quien testificaron de vista Sanchez y Herrera, y allí delante lo convencieron que un gabán que usaba por casa era robado de Virgilio ... Garcilaso en descargo de aquella acusación decía que injustamente llamaban hurtos a los que eran imitaciones... A estos descargos añadía la ocasión de haberse hallado en Italia con extrema necesidad, sin poder acudir a los suyos porque le padecían mayor Juan de Mena, Jorge Manrique, Castillejo y otros ...[91]

90. «Osó Garci-Laso —dice Herrera— entrometer en la lengua i platica Española muchas vozes latinas, italianas y nuevas» (*Anotaciones*, 95).

91. Saavedra Fajardo, *República literaria* (texto primitivo), La Lectura (Clásicos Castellanos), Madrid, p. 216.

Las anotaciones de Herrera

Debemos a Fernando de Herrera la primera explanación monográfica de este tema. En sus *Anotaciones* a las poesías de Garcilaso de la Vega (Sevilla, 1570) y con motivo de la voz *desbañe* en la égloga II, verso 772, escribe su opinión netamente favorable al neologismo:

> Podemos usar vocablos nuevos en nuestra lengua que vive y florece, en la latina más rara i peligrosamente porque ya está acabada; que no queda el uso d'ella sino en los libros, no del habla que no sabemos qué vocablo sea latino, sino el que se halla en los autores antiguos, porque de las lenguas muertas nos quedan solamente las reliquias, guardadas en los escritos de los ombres doctos de aquella edad, en que tuvieron vida, porque de su imitación se sabe i se conoce la fuerça d'ellas, pero en la nuestra que vive i se escrive i se habla, i se trata lo que se escrive, i trata i habla, ossó Garci-Lasso entrometer en la lengua i plática Española muchas voces latinas, italianas i nuevas i sucedióle bien esta osadía i temeremos traer al uso o ministerio d'ella otras voces extrañas i nuevas, siendo limpias proprias, significantes, convincentes, maníficas, numerosas i de buen sonido, i que sin ellas no se declara el pensamiento con una sola palabra? Apártese este rústico miedo de nuestro ánimo; sigamos el exemplo, de aquellos antiguos varones que enriquecieron el sermón Romano con las voces Griegas i peregrinas i con las bárbaras mesmas, no seamos únicos jueces contra nosotros, padeciendo pobreza del habla que más merecieron lo que començaron a introduzillas en nuestro lenguaje, abriéndoles el passo que los escritores d'esta edad. ¿Por qué no pensar en que es lícito á ellos lo que á otros, guardando modo en el uso i trayendo legitimamente á la naturaleza española aquellas dicciones con juicio y prudencia? ¿Tuvieron los pasados más entera noticia de la habla que los presentes? ¿Fueron más absolutos señores d'ella?

No solamente trae Herrera el ejemplo de los latinos en relación a los neologismos procedentes del griego, sino, como era de esperar, el testimonio de los preceptistas que más explícitamente podían ser utilizados en esta cuestión, y singularmente Horacio. Antes, sin embargo, exigirá del neologista una cultura y un juicio claro:

No ai porque desespere el amador de su lengua si se dispone atentamente de la riqueza y abundancia y elocuencia de su habla con los demás estimados despojos de Italia i Grecia i de los otros reinos peregrinos puede vertir y adereçar su patria i amplialla con hermosura, i el mesmo produzir i criar nuevos ornamentos porque quien uviere alcançado con estudio i arte tanto juicio que pueda disçernir si la voz es propria i dulce al sonido ó estraña i áspera puede i tiene licencia para componer vocablos i enriquecer la lengua.

Aristóteles, Tulio, Oracio, apruevan la novedad de las diciones i enseñan como se hallen i assi dixo Tulio que las cosas que parecen duras al principio, se ablandan con el uso, i Oracio,

licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen ...

Pero no basta formar bien las figuras en el diseño si después coloridas no imitan bien la carne, porque no conviene a todos la formación de las vozes nuevas que requiere ecelente juizio i que sea tal el resto de la oración que de autoridad al vocablo nuevo que se entrepone en ella com una estrella; i ser corto i mui moderado en ellas i formallas en modo que tengan similitud i analogia con las otras vozes formadas i inovadas de los buenos escritores; mas porque un autor ecelente no use ni se valga de algunas diciones no se deven juzgar por no buenas i huidas d'el para nunca usallas, porque otros pueden valerse d'ellas y dalles estimación con sus escritos, voces ú en Virgilio no en Catio i en este que no las trata Tibulo, i porque se hallan en Oracio i en Oracio que no las conocemos no satisfagan a algunos no son malas ni indinas de ser acogidas, que el vino es bueno i ai gustos que lo aborrecen, i no está en un escritor toda la lengua, ni la puede usar uno solo ni juzgar ni acabar.

A continuación, Herrera divide los nuevos vocablos en lo que hoy llamamos tecnicismos, producidos «por necesidad de esprimir pensamientos de Teologia y Filosofia y las cosas nuevas que se hallan aora»,[92] y neologismos poéticos o «de ornamento», sobre cuya licitud insiste en nombre de la absoluta libertad del artista:

92. Recuérdese cómo Valdés (*Diálogo de la lengua*, La Lectura, Madrid, página 86) hace la división de neologismos «por ornamento de la lengua o por necesidad que tengo dellos». Sobre los tecnicismos como primera fuente de creación de neologismos culteranos, véase F. Brunot, *Histoire de la langue*

> ... i assi es licito mayormente que puede el poeta usar en todo tiempo con grandísima injuria quien le quiere privar de la facultad de ordenar con ellos su poema, porque como dize Tulio, los poetas hablan con otra lengua i no son las mesmas cosas que trata el poeta que las que trata el orador ni unas mesmas las leyes y osservaciones; pero no solo osan esto, mas servirse de vozes de todas lenguas y por todas estas cosas i otras los llama Aristóteles tiranos de las diciones porque es la poesía abundantísima i esuberante i rica en todo libre, i de su derecho y jurisdición, sola sin sugecion alguna i maravillosamente idónea en el ministerio de la lengua i copia de palabras por sí para manifestar todos los pensamientos del ánimo i el abito que representare i obra i efecto i grandeza i todo lo que cae en sentimiento umano, sin que le falte mensagero de la voz que signifique claramente todo lo que quisiere, porque casi padece necesidad de todas las cosas el género umano antes que de la voz i de la dizión porque d'estas solamente posee admiraules riquezas que nunca se acaban.

Neologismo y apologética: fray Luis de Granada

Parece resuelta, por lo menos en el terreno teórico, la licitud del neologismo según libre creación del poeta. Pero se escapa, evidentemente, de esta licitud cualquier arte que supere los lindes de lo minoritario y de lo aristocrático. Cuando la obra está dirigida al pueblo, el punto de vista no puede ser el mismo. Para fray Luis de Granada, no sólo el uso debe ser respetado, sino igualmente la cualidad del lenguaje normal:

> Hay también en algunos una hojarasca de voces huecas, las cuales, queriendo apartarse del uso del común hablar, agradados de ciertos fantásticos relumbrones, cargan de una copiosa locuacidad todo cuanto quieren decir ... San Agustin, segun aquel griego refrán: *Habla tan basto como quisieres, como hables cla-*

---

française, vol. II, p. 161. (Aparición de glosario al final de las obras de medicina de Colin Joubert y de la traducción de la *Filosofía del amor*, de León Hebreo, hecha por Du Parc, 1551.) En una segunda etapa, estos vocablos técnicos pasan a la literatura como neologismos literarios. Recuérdese también el papel que los tecnicismos de la filosofía escolástica desempeñan en las primeras denominaciones cultistas.

> *ro,* aconseja que usemos de voces menos latinas si fuesen más claramente perceptibles ...[93] Porque de que sirve la pureza del lenguaje, cuando no la acompaña la inteligencia del oyente, no habiendo absolutamente ningún motivo de hablar si lo que hablamos no entienden aquellos a quienes hablamos, para que nos entiendan? Aquel, pues, que enseña excusará todas aquellas palabras que no enseñan. Y si en lugar de ellas pueden usar de otras puras que se entiendan, esto será lo mejor; pero si no puede porque no las hay o porque de pronto no ocurren, usará también de voces menos puras, con tal que la cosa se enseñe y aprenda con percepción.

Y un poco después dice: «Es insigne calidad de los buenos ingenios amar en las palabras la verdad, no las palabras ...».[94]

El maestro Venegas

La figura del maestro Alejo Venegas nos merece una atención especial por cuanto, junto con Alonso López Pinciano y Francisco Hernández Blasco, nos ha dejado, si no un diccionario de neologismos, por lo menos una lista de «vocablos oscuros» que necesitan aclaración. Y la necesitan porque «aunque parecen al vulgo ser claros, hallaran que tienen mas en lo interior que en lo que muestran fuera los que quisieren desenvolver la etimologia e derivacion de las fuentes de donde como arroyos descienden».[95]

Recordemos aquí aquella frase de *La Celestina* según la cual «toda palabra del hombre sciente está preñada», pero aquí no se trata de contenido metafísico, sino etimológico. Conociendo las lenguas clásicas («de donde como arroyos descienden») se aclaran los

93. He aquí la doctrina total agustiniana a este respecto. Los barbarismos y solecismos no deben existir sino en el verso, y en prudente medida. De ningún modo convienen a la prosa. Véase K. Sooboda, *L'esthétique de saint Augustin et ses sources,* Université Masarykienne, Brno, 1933.

94. Fray Luis de Granada, «Los seis libros de la *Retórica eclesiástica* escrita en latín por el V. P. M. fray Luis de Granada y dada a luz de orden del ilustrísimo señor don José Climent, obispo de Barcelona», *La verdadera ciencia española,* Barcelona, 1884, vol. II, n.º 12, lib. V, cap. III.

95. *Breve declaración de las sentencias y vocablos obscuros que en el libro del tránsito de la muerte se hallan scriptos por el mismo autor Alexo Venegas,* NBAE, XVI, cap. VIII, p. 288.

conceptos y se ahorrarían muchas disputas. Según Venegas, el significado exacto de los vocablos debiera ser limitado por la ley, tal como se hace con algunos, según nota, en las Partidas.[96] La obra etimológica de Venegas fue continuada, según Mayans, por Francisco Sánchez de las Brozas, en un texto, al parecer, perdido.[97]

Juan de la Cueva y su glosa a la poética horaciana

La poética de Horacio informa todo el Renacimiento. La dualidad de sus posiciones frente al neologismo, notada también en Cicerón, los convierte en un objeto de polémica que no se resuelve en definitiva jamás.

Es doblemente interesante el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva [98] porque no se limita a una simple paráfrasis, como hará Cascales, por ejemplo, sino que añade una serie de vocablos que justifican la copia de los fragmentos más interesantes:

[Licitud del neologismo]
(v. 91)

> Ha de ser [el poeta] de sublimes pensamientos
> vario, elegante, terso generoso,
> puro en la lengua, y propio en los acentos.

(v. 121)

> Los poetas que fueren diligentes
> observando la lengua en su pureza
> formaron voces nuevas de otras gentes.
>
> No a todos se concede esta grandeza
> de formar voces, sino a aquel que tiene
> excelente juïcio y agudeza.

96. *Ibid.*, p. 289.
97. Mayans (*Orígenes de la lengua*, ed. de 1737, vol. II, pp. 65-66) afirma que estas ediciones manuscritas estaban en unos fondos salmantinos que hoy existen en la Biblioteca de Palacio. Según noticias amablemente facilitadas por don J. Domínguez Bordona, no existen tales ediciones, siendo de notar que en un manuscrito del Brocense aparecen unos pliegos arrancados.
98. Edición de Walberg.

Aquel que en los estudios se entretiene
y alcanza a discernir con su trabajo
lo que a la lengua es propio, y le conviene.

Cuál vocablo es común, y cuál es bajo,
cuál voz dulce, cuál áspera, cuál dura,
cuál camino es seguido y cuál atajo.

Este tiene licencia en paz segura
de componer vocablos, y este puede
enriquecer la lengua culta y pura.

Finalmente, al que sabe, se concede
poder en esto osa, poner la mano,
y el que lo hace, sin saber, excede.

[Las fuentes clásicas]

Por este modo fue el sermón romano
enriquecido con las voces griegas
y peregrinas, cual lo vemos llano.

Y si tú que lo ignoras, no te allegas
a seguir esto, y porque a ti te admira
lo menosprecias, y su efecto niegas.

Lo propio dice el Sabio de Stagira,
a quien Horacio imita doctamente
en dulce, numerosa y alta lira.[99]

Si formasen dicción, es conveniente
que sea tal de la creación el resto
que autoridad le dé a la voz reciente.

No se descuide en la advertencia desto
y en cuáles son las letras con que suenan
bien, y con cuáles mal lo que es compuesto.

Vocablos propios muchos los condenan
por simple, mas las voces trasladadas
y ajenas, por dulcísimas resuenan.

99. Horacio, *Epistola ad Pisones*, vv. 46 y 55.

Voces antiguas hacen publicadas
con majestad y sabe las raciones
si las palabras son bien inventadas.[100]

La tradición hace graves las dicciones
inusitadas, y serás loado
si cuerdamente ordenas y dispones.

(v. 283)

Y será tu razón si en el oído
suenan bien, si la lengua es propia y pura,
alto el conceto, el verso bien medido.

(Ep. II, v. 331)

Peregrinos vocablos y extranjeros
sirven a su propósito, y mezclallos
permitido es también a los iberos.

Mas deben en tal orden aplicallos
que su economía y su decoro sea
en el nuevo idioma trasladallos.

(Ep. III, v. 25)

Es precepto por ley establecida
que hable pura, casta y propiamente
el poeta, y en lengua conocida.

Que no mezcle vocablo diferente
con mudar letras o añadir diciones
sino cual pide el Arte o se consiente.

Sea griego o latino, o de naciones
bárbaras, aplicado y bien dispuesto
es usado de célebres varones.

Mas no se entiende que ha de ser compuesto
de eslavón y germano, y mixturado
de aquella suerte en otra lengua puesto.

100. Recuérdese la afirmación de Quintiliano respecto a la nobleza prestada a la frase por los vocablos antiguos: «propiis dignitatem dat antiquitas».

Esto del modo que ha de ser usado
con la decencia y culto que conviene
en otra parte queda ya tratado.

Y en esta digo es justo se condene
al que corrompe voces naturales
cual hizo Aldricio así escribiendo a Irene.

(Ep. III, v. 43)

Eres *oficinaria* de mis males
indomita, crüel, lisonjinosa
de *coruscantes* ojos *penetrales.*

Otro dijo en una ansia congojosa:
«ay me que por estar *alonjinada*
manipulando estoy mi *faz llorosa*».

Otro al de Gelves «en la fuerte espada
ecedes al más intimo *herostano*»,
de Heros ved si hay voz tan mal formada.

De suerte, que hablando en castellano
si de extranjera voz se aprovechasen
no huyendo lo impuro es ser profano.

A los que desto el paso desviaren
van caminando a ser reprehendidos
y a despeñarse cuando bien se amparen.

De dos archipoetas conocidos
una murmuración oí a un poeta
porque (usaban vocables ascondidos).

Scopletum, llamaban la escopeta,
estapeda decían al estribo,
famélica curante la dieta.

Al maldiciente le decían *concivo*
a la casa común de la vil gente
público *alojamiento* del *festivo.*

Carnes privium, llamaban comúnmente
a las carnestolendas, y así usaban
de aquesta afectación impertinente.

A los propios vi un día que negaban
la diferencia en los sujetos
y unas voces al alto y bajo daban.

Al épico y al cómico sus concetos
hacian iguales, y reían negando
el arte, y despreciaban los precetos.

Luis Alfonso de Carvallo

Como último ejemplo de resistencia del lenguaje cotidiano ya en las lindes del culteranismo podríamos citar los diálogos literarios que con el título de *Cisne de Apolo* publicó don Luis Alfonso de Carvallo, en Madrid, en 1061. El capítulo III de su diálogo IV trata «Del decoro de los vocablos y de quales se ha de usar, y si se pueden inventar de nuevo, del babarismo y solecismo». Uno de sus interlocutores se expresa así:

> Como dize Quintiliano, libro 8, capítulo VI,[101] unos [vocablos] son propios y otros apropiados; de los apropiados que adelante diremos se haze la dignidad y de los proprios la elegancia, porque esta consiste en usar el Poeta de vocablos muy propios de su lengua; recibidos y admitidos en el común uso de hablar...
>
> Carv. — ¿Y cómo se podrán conocer?
>
> Lect. — Por el común uso, porque los vocablos no tienen en sí más que la que les da el uso.
>
> Zoylo. — Pues yo entendí que los mejores vocablos Españoles son aquellos que más se llegan a la lengua latina.
>
> Lect. — Opinión es esta bien falsa.[102]

El mismo criterio negativo se expresa con respecto del arcaísmo:

101. *Op. cit.*, p. 170.
102. *Ibid.*, p. 170, verso.

ZOYLO. — Pues no podríamos usar los vocablos que los buenos poetas otros tiempos usaron, como los de Juan de Mena, que dice «respuso», «vegada», «manguer», «sabieza», «membrar»...

LECT. — No, por cierto, que aunque en su tiempo fueron usados aora no lo son ...[103]

ALFONSO LÓPEZ PINCIANO Y SU TEORÍA GENERAL DEL LENGUAJE COMO CREACIÓN

Alonso López Pinciano [104] es «el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo», dice Menéndez Pelayo.[105] La exposición de sus teorías puede cerrar brillantemente el ciclo de ideas que el siglo XVI pone en práctica sobre el lenguaje, porque es el único que pasa de la creación de lenguaje como hecho filológico a la creación del lenguaje como hecho poético.

Fadrique [106] dijo, riéndose un poco:

—¡Ah! ¡Ah!, yo aseguro que quiere saber el Pinciano por qué dice el Filósofo de los Retóricos otro es el lenguaje del orador, y otro el del poeta. «Y con qué bula dijo Virgilio *gaza*, pero *Magalia* y *Mapalia*, siendo vocablos extranjeros [107] y de otras naciones fuera de la latina que él profesó...; y por qué inventa los vocablos que jamás su región ni otra alguna antes había usado; y por qué de los ya usados y antiguos vocablos hacen nuevas composiciones; y por qué en suma quitan y ponen letras, alargan y abrevian las sílabas, y alguna vez cortan un vocablo, y entre la cabeza y los pies ponen tantas sabandijas que no se sabe si aquellos pies son de aquella cabeza, y otras cosas asi desta manera.»

—Eso pido, dijo el Pinciano, porque no acabo de entender

103. *Ibidem.*

104. López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, Muñoz Peña, ed., Valladolid, 1894, Epístola VI: «Del lenguaje poético», p. 226.

105. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, II, p. 341.

106. Las epístolas de la *Poética* del Pinciano suponen en conversación a Fadrique, Hugo y al Pinciano.

107. *Gaza*, del persa, tesoro, riquezas; *magalia, mapalia*, voces púnicas: lugar, aldea.

> esta gerigonza; veo que uno dice, este vocablo es poético; otro que no; otros, aunque se puede permitir en la Poética pero no en otra especie.

Una vez planteado el tema, don Fadrique se apresta a resolverlo, haciendo notar que intentará hacerlo de una manera personal, sin tener en cuenta las doctrinas tradicionales,[108] porque aquí «el Filósofo es un tanto breve, y por breve oscuro; ni tampoco seguiré —dice— el de los demás escritores, porque fueron muy largos; *un otro camino andaré de nadie hasta agora pisado*».[109]

Don Fadrique inicia una teoría general del lenguaje partiendo de su primer elemento: la letra; al tratar las sílabas admite la existencia de sílabas largas y breves; [110] de los vocablos, de su origen y de la condición natural del lenguaje en el hombre. Divide el vocablo, por su constitución, en simple y compuesto, y por su procedencia, en *propio* y *peregrino*. El vocablo propio [111] «es el que guarda las letras, acento y significación común a todos, y en uso de todos como *pan*, comúnmente a todos pan; y león al león de Castilla significa y tiene las letras propias suyas».[112] Sólo para las cosas deshonestas es aceptable el eufemismo.

Pero, además de estos vocablos *propios*, existen otros que el Pinciano denomina *peregrinos*:

> Vocablo peregrino se dice del que es fuera de uso, el cual o es desusado y peregrino del todo, como el arábigo sera peregrino al griego, al francés o el vascongado al francés porque es dél usado o es peregrino del todo porque es inventado del

108. Toda la *Filosofía antigua poética* es, en general, una glosa de las doctrinas literarias de Aristóteles y de Platón; pero, como dice Muñoz Peña (página XXIII), «no se somete tan incondicional el juicio del maestro», sino que «hace la exposición o refutación de las doctrinas expuestas en litigio, viniendo uno de ellos, que por lo regular es don Fadrique, a resolver en definitiva la duda».

109. El Pinciano *op. cit.*, p. 227.

110. «¿Por ventura no tenemos los españoles nuestras sílabas largas y breves como todos los demás? ¿Por qué causa suenan unos versos bien con once sílabas y con ocho, y otros con las mismas mal?» (pp. 277-278). El Pinciano se adelanta tres siglos a Rubén Darío.

111. Recuérdese la definición de Quintiliano.

112. El Pinciano, *op. cit.*, p. 233.

autor... Digo pues que en vocablos peregrinos del todo, son de dos maneras, que o son hechos o son traidos de otra lengua. Hecho se dicen aquellos que inventó el poeta de su cabeza, al cual mas que a otros alguno toca inventar el vocablo, como también la invención de la cosa y por lo uno y por lo otro es dicho poeta .[113]

Pinciano divide el neologismo en neologismo de importación y neologismo de invención. Para su existencia no postula, como Horacio, sino una gran autoridad en el neologista:

Para esta invención es menester mucha autoridad, que no diga alguno al inventar lo que Marcial a Emiliano por estas palabras:

Si tú dices Pistillo al cocinero,
dime por qué razón, caro Emiliano,
decir no le podré yo Taratala.

Conviene que el invento de algún vocablo nunca vido en su lengua ni en otra alguna sea de mucha autoridad, y también conviene que tenga mucha el que trajere la segunda especie de vocablos forasteros y peregrinos del todo, y que sean traidos de naciones bien habladas, cual si del lenguaje latino, italiano, y aun francés hiciésemos alguno en castellano, como en la verdad se han introducido muchos de poco tiempo a esta parte y se van introduciendo. Asi el latino lo hacia con el griego como Horacio dice en la *Epístola ad Pisones* aprobando el tal uso; a do enseña que el vocablo no se tenga asi como está en la otra lengua sino que se mude algo,[114] y esto basta del vocablo que Aristóteles dice hecho y del que el tambien llamó forastero. Dejo aparte que destos vocablos forasteros traidos, unos son traidos de más lejos, otros de mas cerca, como si dijesemos, el castellano o lo trae del latino o francés o del portugués o del andaluz o del aragonés que esto no es muy importante agora; y vamos a los otros dos especiales vocablos peregrinos, dichos asi porque siendo propios de la misma lengua son mudados en el cuerpo y en el ánimo... Y por qué pensais que los poetas añaden, quitan y midan silabas y letras?

113. *Ibid.*, p. 234.
114. Horacio, *op. cit.*, vv. 52-53.

—Ya yo sé —dijo el Pinciano— que no lo hacen por el metro sino que usan lenguaje nuevo y peregrino porque asi lo oi decir antes de ahora.

—Bien estás —dijo don Fadrique—, mas ni por eso sino por dar al vocablo el sonido que les parece convenir a lo que dicen y hacen mas perfecta imagen de la cosa para mofar y escar-necer.

—Yo lo he visto en Marcial —dijo Hugo.

—Para magnificar y engrandecer ya en Virgilio —dijo Fadrique— y después múdanse en cuerpo y materia de muchas maneras los vocablos, o proponiendo lo que se debe proponer como *tanta de parte de tanta parte*; o poniendo a algún vocablo en medio del vocablo, como si dijese uno elegante habla mente por hable elegantemente. Este uso no es recibido entre Italianos y Españoles como lo fue entre griegos y latinos.

Múdase en cuerpo añadiendo letras, sílaba o quitándola, y esto al medio, principio, fin del vocablo o poniendo una en lugar de otra... Y esto sea dicho brevemente en lo que pertenece al vocablo que de proprio es hecho peregrino por razón de la mudanza dél, en su cuerpo, que son letras y sílabas según está ya referido. Resta agora hablemos de la otra especie de vocablos proprio, hecho peregrino por ser mudado y trocado, no en cuerpo sino en su ánima, digo, no en sus letras sino en su significación, lo cual toma de varias maneras, y a las maneras dijeron tropos los antiguos escritores.[115]

El interés que, a nuestro juicio, posee la doctrina del Pinciano deriva del hecho de llegar a concebir la poesía como una parte de la teoría general del lenguaje. Según esta teoría, cuyos textos más expresivos hemos copiado, las palabras tendrían, en general, un sentido propio, adherido a un objeto (pan, león, etc.) y de su uso común (exceptuando los vocablos deshonestos). Paralelamente habría unos vocablos desusados: unos, totalmente, porque pertenecerían a un ámbito lingüístico distinto y serían importados, y otros que serían fruto de la invención de los poetas. Los primeros son los llamados vocablos forasteros, que deben someterse, en lo posible, a la contextura del propio idioma. Los segundos pueden ser fruto total de creación o de transformación de su forma, o bien pueden ser fruto de una

115. *Ibid.*, p. 236.

transformación según la cual, para fines poéticos, una palabra cambia de significado. Estos cambios de significado aplicados a la poesía se denominan «tropos».[116]

116. La teoría general del Pinciano podría resumirse en el siguiente cuadro:

Vocablos	Propios			
	Peregrinos	Importados o forasteros		Barbarismos
		Inventados	Creación o transformación de su forma	Neologismos
			Por cambio de significación	Tropos

La terminología es la tradicional. Quintiliano habla también de las palabras (*propriae*), de las inventadas (*fictae*) y de las metafóricas (*translatae*).

APÉNDICES

Con el título «Dos apéndices al tema barroco», los textos que siguen aparecieron en *Defensa de la crítica y otras notas*, Barna, Barcelona, 1953; reimpresos en *Ensayos sobre literatura y arte*, Aguilar, Madrid, 1973, pp. 469-477. Al segundo apéndice se han añadido los fragmentos II y III.

EL BARROCO ESPAÑOL Y EUROPA

Es evidente que en la primera mitad del siglo XVI la irradiación del Renacimiento italiano procura a Europa una unidad espiritual, reflejo de unos ideales comunes. Entendiendo el Renacimiento, no como el descubrimiento de la Antigüedad —ya descubierta (a su manera, ¡naturalmente!) por los poetas medievales cantores de Ulises y de Alejandro—, sino comprendiéndolo como el momento espiritual que hace del mundo clásico una *fórmula* que se propone a la total ambición del hombre —del nuevo *uomo universale*—, no como un objeto de estudio, sino como un ejemplo vital, es evidente la homogénea asimilación del espíritu europeo a sus ideales.

Ahora bien: lo que diferencia las distintas mentalidades nacionales europeas es el ritmo del proceso que va de la importación a la integración plena de estos ideales renacentistas. Por un mecanismo hasta cierto punto paralelo sabemos que el idealismo platonizante de la cultura itálica del primer Quinientos evoluciona en cada país en modo tal que, al injertarse, se incorpora a sus formas específicas. Lo que en España se llama segundo Renacimiento (1550-1600) no es otra cosa que la demostración de cómo, al arraigar el puro mundo itálico de Garcilaso, se desdobla con espíritu castellano en fray Luis, y con espíritu andaluz en Herrera. Es decir, que asistimos en uno y otro caso a un proceso de *incorporación* geográfica que conduce necesariamente a una diferenciación estilística acentuada precisamente con el paso de lo renacentista a lo barroco; es decir, en el tránsito entre una posición en la que el artista, fiel a sus modelos, renuncia —todo clasicismo es abnegación— a la individualidad, y la del artista que cae en el barroquismo por una fatal y progresiva valoración de una personalidad cada vez más original y, por tanto, más «extravagante».

Y aquí importa señalar el enorme papel de la cultura francesa. En efecto, lo que para las demás culturas es un proceso de recargamiento, para Francia va a ser un proceso de depuración. Un maravilloso sentido del equilibrio y de la razón —cartesiano *avant la lettre*— hará válidos los elementos más idealistas del mundo espiritual del Renacimiento. Y si

Leonardo dice que la *pittura è cosa mentale*; si Rafael dice que piensa según *una cierta idea*, la Francia del Seiscientos enseña, con Boileau, el secreto de la belleza en función de la razón universal. Éste es el motivo por el cual Francia, pasada la orgía de los barroquismos nacionales, es decir, en el siglo XVIII, se ofrece a la fatiga espiritual de los pueblos europeos como una medicina de equilibrio y de razón.

De esta suerte hay que estudiar los fenómenos del Barroco europeo como formas secesionistas o separatistas del noble tronco renacentista cuya ley mantienen con noble rigor, Italia primero y Francia después.[1]

Y al establecer la geografía de estos movimientos autóctonos —que destruyen la unidad espiritual de la Europa renacentista— nos hallamos, como *constante histórica*, con una tendencia *meridional*. Para ello preciso es entender que cada totalidad espiritual europea —cada *nación*— tiene un norte y un sur relativos. Dejando aparte lo que pudiera indicarnos la ampulosa expresión imaginativa del mediodía francés o los maravillosos frutos barrocos del sur de Alemania —Baviera, Bohemia, Austria—, es evidente el paralelismo, ya que no sincronismo, que ofrecen las evoluciones de las literaturas de las penínsulas ibérica e italiana. Partiendo de unos focos clásicos instalados en Coimbra, Toledo, Barcelona y Florencia, pasamos a unas derivaciones barrocas cuyo punto de culminación se halle en los sures respectivos: Béjar, Córdoba-Sevilla, Valencia, Nápoles. Sin caer en un torpe determinismo, pero sin ignorar una realidad geoespiritual evidente, anotamos el hecho incontrovertible. La otra dimensión geográfica del Barroco ha sido señalada por Eugenio d'Ors, al llamar la atención sobre los elementos dionisíacos y extraclásicos del arte portugués. Doblemente barroca, por tanto, la Península Ibérica, con respecto a Europa, por meridional y por occidental, ha de ofrecer características particularmente intensas.

Considerando, pues, las actitudes espirituales del Barroco como focos de disgregación nacional, se comprende mejor el riesgo de incomprensión a que estos fenómenos están expuestos en Francia. Y, en cambio, las curiosas afinidades a que su análoga condición «heterodoxa» da lugar entre las culturas, por ejemplo, de los Países Bajos y de España. Admiración española por el Bosco y por Breughel; relaciones entre Rubens y la Península, etcétera.

Lo difícil es establecer con un cierto rigor el sentido de esta concepción «secesionista» respecto de la cultura italiana. En uno de los famosísimos «Diálogos» entre Miguel Ángel y Francisco de Holanda (1563), cuida el gran artista del Renacimiento de caracterizar la pintura flamenca diciendo que

1. No simplifiquemos demasiado. Una cierta forma del barroquismo existió en Francia. Véase como ejemplo el magnífico libro de Jean Rousset *La littérature de l'âge baroque en France*, París, 1953.

> su pintar es trapos, mazonerías (casas), verduras de campos, sombras de árboles y ríos, y puentes a que ellos llaman *paysages*, y muchas figuras hacia acá y muchas hacia acullá; y todo esto —añade—, aunque parece bien a algunos ojos, en la verdad está hecho sin razón y sin arte.

Porque para Miguel Ángel la pintura no es la fijación realista de una verdad anecdótica, «sino un traslado de las perfecciones de Dios y un acuerdo del su pintar; y, finalmente, es una música y una melodía que solamente el entendimiento puede sentir su grande dificultad». Esta dimensión racional, y, por tanto, universal, de la concepción artística en Miguel Ángel, «no es de tierra alguna, que del cielo vino, empero del antiguo imperio quedó en nuestra Italia más que en otro reino del mundo y en ella pienso que acabará».

La herencia, como es sabido, pasó a Francia, y los nombres de Descartes, Poussin y Racine valdrán como ejemplo suficiente.

Ahora bien: a la manera como Miguel Ángel señala la diferencia entre esta concepción y la del arte de los Países Bajos, puede establecerse el sentido de la escisión genial y específica que se conoce con el nombre de arte español, que, cada vez más libre, halla su plena personalidad en el Seiscientos.

Ya en el terreno histórico-literario (y a partir de Pfandl), el siglo XVII se ha definido como período *nacional*; es decir, como el período en que la incorporación de la savia renacentista es tan completa que se convierte en carne y sangre españolas perfectamente diferenciada de los demás países, debido a una posición de espíritu profundamente original e intransferible. De ahí la radical dificultad de comprender estos fenómenos específicos desde el extranjero.

AMÉRICA Y EL BARROCO

I *

América es, en primer término, una enorme presencia física. Una realidad descomunal.

Lo primero que sorprende al viajero es, en efecto, su dimensión, sus distancias. Cuando un amigo de Buenos Aires os invita a almorzar en una estancia que está «muy cerca, no más», no nos extraña que esta «proximidad» sea de doscientos o trescientos kilómetros. América está hecha para el avión.

La realidad y nuestra costumbre hacen de Europa una entidad geográfica de medidas «humanas». Pensemos, sobre todo, en el Mediterráneo, tan armoniosamente, si estas inserciones del mundo nuevo poseen la en este sentido asombrosa y, para el europeo, abrumadora. Llanuras sin límites y ríos sin orilla constituyen la carne y las venas de este gigante sin contornos. América es —en sus medidas— sobrehumana.

Pues bien: sobre estas inmensidades —tierra, cielo, agua—, diminutas tropillas de hombres a caballo cruzaron un día. Razas antiguas —armoniosas, unas, violentas otras— se entremezclaron con ellos en un forcejeo —«cuerpo a cuerpo»— que iba de la muerte al amor. Minúsculas, irrisorias columnas ecuestres que, dejando atrás sus carabelas —quemándolas algunas veces—, se metían a través de la llanura, selva adentro, cordillera arriba, en un galope fantasmal y prodigioso.

Sobre la soledad telúrica o el informe contorno natural estas gentes blancas dejaban una estela de geometría.

Rayaban la tierra, construyendo el ajedrez de las ciudades, bien tensas las líneas cortadas en ángulo recto, bien firmes las piedras, para que las más altas ostentasen el signo supremo en que la geometría —con un trazo vertical y uno horizontal— se hace símbolo de la divinidad.

* Trabajo leído en la Universidad de San Marcos, de Lima, con ocasión del Primer Congreso de Peruanistas.

Hemos señalado la importancia de lo físico, de lo dimensional, para entender el espíritu de América. Aquí, la envergadura es una categoría. La inmensidad material sella, en cierto modo, el alma del hombre, que se siente así solitario, pegado a la tierra. Ángel Guido ha dicho: «El hombre del trópico americano está arraigado en la tierra... El altiplano frígido, azotado por un viento inclemente, también está calado en el hombre andino». Y es verdad. En la música caribe, en los ritmos antillanos —maderas percutidas, semillas sonantes en frutos secos—, en la tristeza aterradora del silbo de la quena boliviana hay una dimensión telúrica. La tierra es una presencia; el arte, un poco de materia transfigurada, trascendida. El fenómeno tiene una profundidad radical y sirve precisamente para esta definición de América que estamos buscando. A diferencia del arte clásico europeo —mediterráneo—, regido por la vigilancia lúcida de la inteligencia humana, capaz de seguir la multiplicidad de las formas libres de la naturaleza, al rigor numeral de los cánones o modelos, lo americano sería una exaltación mística de las cosas en su materialidad espontánea. Todo clasicismo es una abnegación. El artista «podría» extremar su fantasía, embriagarse en un ritmo, llevar al extremo límite una voluta. Pero se detiene. La Academia le ordena un freno, un rigor; el servicio a unas proporciones ya admitidas y probadas por el espacio y por el tiempo. Lo contrario: el libre culto a la fuerza vital de cada forma, el goce de la catarata o el torrente, el triunfo de lo dinámico y lo tumultuoso, tienen un nombre preciso en la historia del arte: se llama Barroco.

Señalemos, pues, la radical afinidad entre el alma americana y esta forma específica y apasionante del arte europeo, que ya hoy no se considera como privativa de un período determinado, sino que —como es sabido— es una suerte de «constante» de la historia de la cultura universal.

Así considerado, el Barroco pasaría a ser, no un estilo de aparición sistemática en los finales de los períodos clásicos de la historia del arte —alejandrino, plateresco, churrigueresco—, sino la raíz humana profunda de las formas expresivas de determinados países. Sabido es, por ejemplo, que Eugenio d'Ors habla de un evidente barroquismo consustancial con el alma portuguesa.

Pues bien: ningún arte como el americano siente la emoción religiosa de la materia, de la inmensidad plástica y concreta de las cosas alrededor. Ninguno siente la embriaguez de lo telúrico, la poesía de las presencias físicas de la naturaleza.

Pensemos en sus novelistas y en la emoción terrenal que transparentan; recordemos la selva de Rivera o de Gállegos, la llanura de Güiraldes o de Mallea.

Oigamos a este último. Describe el novelista su patria, la Argentina. Dice así:

> La presencia de esta tierra yo la siento como algo corpóreo, como una mujer de increíble hermosura secreta, cuyos ojos son el color, la majestad, la grave altura de sus cielos del norte, sus saltos de agua en la selva; cuyo cuerpo es largo, estrecho en la cintura, ancho en hombros, suave ...

No hace falta seguir...

El pensador chileno Armando Roa hacía notar agudamente esta realidad fundamental y definitoria del alma americana, para quien el agua, la piedra o el árbol tienen resonancias místicas. Pensemos un momento en el valor poético que las cosas materiales —la madera, por ejemplo— tienen en la obra lírica y arrebatadora de Pablo Neruda... No es extraño que el dogma que más apasiona al indio sea el de la resurrección de la carne. Por algo los indios entierran a sus muertos sentados, es decir, en actitud vital.

Hemos establecido, pues, lo que pudiéramos llamar la raíz espiritual de todo arte que se presente o se produzca en las tierras de América. Una suerte de panteísmo místico, exaltador de todas las fuerzas y de todas las formas de la naturaleza.

Basta asomarse mentalmente al arte aborigen americano para comprender hasta qué punto una voluptuosidad orgiástica preside las recargadas muestras de aquellos estilos autóctonos.

Pero se trata ahora de averiguar si existe una aportación americana al arte universal. Se trata de señalar —frente a la tesis negativa de Papini— si estas formas de participación americana en la cultura general de los pueblos mantienen el vínculo de solidaridad espiritual con el mundo de las viejas sabidurías. Y, finalmente si estas inserciones del mundo nuevo poseen la personalidad definitoria que permita señalarlas como inequívocas muestras de enriquecimiento en el cuadro general de las artes. La respuesta fluye sola. Hay una forma específica de la historia del arte, en la que coinciden, en una parte, el sentido de la adoración de las formas libres de la naturaleza, y la tradición grecorromana: nos referimos, naturalmente, al estilo barroco en su esplendorosa manifestación hispanoamericana.

Del posrenacimiento español —es decir, de la mejor Europa— parten el impulso y el ejemplo. Sobre las selvas, sobre las llanuras, sobre los montes, surgen los prodigiosos, los fabulosos templos y palacios. Nadie sería capaz de señalar, ante un retablo del Cuzco o de México, una inferioridad de «clase» con respecto a uno de Valladolid o de Sevilla. No; éste no fue un arte «colonial», porque el limeño o el bogotano se consideraban tan españoles como el toledano o el leonés.

Había, sí, diferencias de estilo. Había nada menos que transfusión de una sangre que dormía en las venas del alma indígena a un estilo que

—prodigiosamente— tenía todas las posibilidades de aclimatación a sus nuevos solares. El marqués de Lozoya ha escrito: «En el fondo del Barroco hay un culto a la belleza formal de las cosas, una adoración por las fuerzas vitales, que es pagana ...». Y no solamente esto. Había también una especie de adaptación climática. El Barroco —arte católico por excelencia— se produce y se desarrolla en los países del sur de Europa: España, Portugal, Italia. Y —notémoslo— en los países meridionales y católicos del mundo germánico: Austria, Bohemia, Baviera. Es ocasión el presente para recordar el auge de los estilos y del espíritu católico en el Mediodía y el triunfo protestante en el norte de Europa. Pero más oportuno será hacer notar que cada país tiene sus nortes y sus sures relativos, y así un marsellés cumple muy bien su papel de andaluz de Francia...

Y en cuanto a España, ¿quién no reconoce un matiz barroco en el arte valenciano frente al catalán o a las expresiones andaluzas frente a las castellanas? Pues bien: en cierto modo, América es andaluza. La afirmación no es nueva. Graves filólogos han estudiado la evidente semejanza de la fonética hispanoamericana con la de Andalucía. Y es evidente que la zona climática del Barroco americano, desde México al Perú, no se mueve de las zonas intertropicales, cuyo correlato español nos lo da la ardorosa temperatura de la Bética... Un escritor americano ha escrito muy bellamente que, aun cuando los conquistadores procedían de la enjuta Castilla o de la áspera Extremadura, su última visión española se la daba el sonriente Guadalquivir. Y por ello, en tierras de América, como si el Atlántico fuese un inmenso espejo, nacían desdobladas Giraldas, se construían patios en penumbra y, en una palabra, hallaba el Barroco algo así como la plenitud de su justificación vital. He aquí cómo América encuentra el cauce exacto para un molde europeo y cómo llena su contorno con su sangre más viva. He aquí cómo América interviene y se personifica en uno de los más nobles procesos del arte universal.

II *

El ingrediente negro e indio

Con más fuerza —pero únicamente en lo verbal— aparece, como elemento caracterizador del barroco americano, el elemento negro, el cual, a partir del siglo XVII, se inserta en la temática hispanoamericana.

* Los apartados II y III pertenecen a *Ensayos literarios*, pp. 178-188.

> Los poetas —escribe Luis Monguió—, tanto de España como de Indios, vuelven a ver al negro, mirándolo como un irrenunciable elemento del mundo en torno, lo mismo que miraron al pastor, al villano o al jaque, por ejemplo, seres bajos pero existentes en su paisaje vital y por ello mismo poetizables (Góngora, Quevedo, Lope, Polo de Medina, Trillo, Carvajal, sor Juana, Valle y Caviedes, etc.).
>
> Precisamente —añade—, son los poetas barrocos quienes en algunos casos llegan a obtener en su poesía un colorido y un ritmo sensoriales negroides cuya utilización es tan próxima a los de la moderna poesía afroamericana, que no puede menos de verse en aquélla un elemento de la tradición de ésta, por subterráneo que sea.[1]

Anotamos, pues, como elemento caracterizante del Barroco, la presencia del elemento negro, el cual, al modo como se produce en Lope y en Góngora, adquiere en Hispanoamérica formas de enorme vivacidad.

Como en sor Juana, por ejemplo, en este delicioso villancico:

Si no junde ya la una
  Remá, remá.
¿Qué hará mi negra tan sola?
  Llorá, llorá.
Me coge tu noche escura,
  San Juan, san Juan.
Escura como mi negra
  Ni má, ni má.
La lu de s'ojo miro
  Der ma, der ma.
Lo relámpago parecen.
  Bogá, bogá.

La fusión de los elementos típicos, el negro y el indio, dentro de la universal liturgia cristiana, aparece en este ejemplo de los *Villancicos* cantados en la fiesta de la Asunción, en la catedral metropolitana de México, en 1676:

No faltó en tanta grandeza,
donde nada es bien que falte,
quien con donaires y chistes
tanta gloria festejase.
  Porque dos Negros, al ver
misterios tan admirables,
Heráclito uno, la llora;
Demócrito otro, la aplaude.

1. Luis Monguió, «El negro en algunos poetas españoles y americanos anteriores a 1800», en *Revista Iberoamericana*, 44 (1957), p. 245.

(Negrillos)

1. Cantemo, pilico,
que se va la Reina,
dalemu turo
una noche buena.
2. Iguale yolale,
Flacico, de pena,
que nos deja ascula
a turo las Negla.
1. Si las Cielo va
y Dioso la lleva,
¿pala qué yolá,
si Eya sa cuntenta?
2. Sara muy galana,
vitita ri tela,
milando la Sole,
pisando la Streya...

Estribillo

—¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!
—¡Uh, uh, uh,
que non blanca como tú,
nin Pañó que no sa buena,
que Eya dici: So molena
con las Sole que mirá!
—¡Ah, ah, ah,
que la Reina se nos va!

. . . . . .

Los Mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del Mejicano lenguaje,
en un Tocotín sonoro
dicen con voces suaves:

(Tocotín)

—Tla ya timohuica,
totlazo Zuapilli,
maca ammo, Tonantzin,
titechmoilcahuíliz,

Ma nel in Ilhuícac
huel timomaquítiz
¿amo nozo quenman
timotlalnamíctiz?
In moayolque mochtin
huel motilinizque;
tlaca amo, tehuatzin
ticmomatlaníliz.

La conciencia de negritud, tan importante en la cultura contemporánea, especialmente desde Aimé Cesaire (*Cahier d'un retour au pays natal*, 1939) y Leopold Senghor (*Chants d'ombre*, 1954), se anticipa, como acabamos de ver, en la literatura española del siglo XVII a uno y otro lado del Atlántico. A esta temática —vudú, en Haití; ñáñigos, en Cuba— se acompañan de bailes de tremenda fuerza vital y sexual: la samba, la rumba, el mambo, el cha-cha-chá, el merengue, que invaden la moda coreográfica europea a partir de 1930. Pero, como vemos, en el siglo XVI ya se exportaban a España danzas americanas, como la zarabanda («el demoníaco son de la zarabanda», como dice Cervantes) o la chacona, de origen incierto, pero cuya procedencia del Nuevo Mundo parece también admitida (Quevedo la llama «chacona mulata»), como lo confirman estos versos de Giambattista Marino:

Chiama questo suo gioco empio e profano
sarabanda e ciaccona il Nuovo Ispano.

A estas danzas de origen negro hay que añadir otras, como el areito o el fandango, al parecer de origen indio.[2]

La aparición de lo negro como ingrediente barroco parece evidente. Así también en el romanticismo —que ya estudiaremos—, como fenómeno de prolongación del tema del *bon sauvage*, que procede de los relatos colombinos y que, como es sabido, simboliza el derecho a la libertad del «salvaje» (u hombre de la selva), representado en el famoso «villano del Danubio», inventado por fray Antonio de Guevara en su *Relox de príncipes*, que increpa al senado romano, exigiendo se le permita continuar viviendo en su feliz libertad[3] tal como hemos estudiado en nuestra

2. Véase el importante libro de J. Shan, *Muntu, Las culturas de la negritud*, Guadarrama, Madrid, 1970. Para una visión genérica del tema Guillermo Díaz-Plaja, *Africa por la cintura*, Juventud, Barcelona, 1966.

3. En un memoria a Carlos V, fechado en México a 24 de julio de 1535, el licenciado Vasco de Quiroga escribe a Su Majestad Imperial:

«La desenfrenada codicia de los que acá pasan a América lo causa que por captivar para echar en las minas a estos miserables ... a los ya pacíficos y asentados los levanta ... Las lástimas y las buenas razones que dijo [un indio] y propuso, si yo las supiera aquí contar, por ventura holgara Vuestra Majestad

Introducción al estudio del romanticismo español (1935), tema que recogerán después Montaigne y La Fontaine, llegando al romanticismo —como veremos— a través de Jean-Jacques Rousseau.

III

CULTERANISMO FORMAL

Por lo que se refiere a las conquistas formales del Barroco, claro está que Hispanoamérica aparece perfectamente sincronizada con la metrópoli. Góngora fue leído en el Nuevo Mundo desde 1601,[4] especialmente en México y en Perú. Según Pedro Henríquez Ureña, el primer culterano de América es Bernardo de Balbuena. «Su *Bernardo* —dice— es el equivalente español de *La reina de las hadas* de Edmund Spenser: inmenso y difuso repertorio de cosas bellas.» [5] Pero México ofrece, además, por lo menos dos cumbres culteranas equivalentes: la ya mencionada de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) y la del gran don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700).

De Carlos Sigüenza y Góngora es la *Primavera indiana* (1668) y *Oriental planeta evangélica* (1700). La primera es un calco de las octavas gongorinas del *Polifemo.*

Se exhala el sitio con fragancias bellas,
si el campo vive con olos süave,
gozando en cada flor crespas centellas,
que el cielo todo en Guadalupe cabe:
mendigad de esta luz claras estrellas,
que mejor que vosotras nadie sabe
la luz, que el centro habita de este monte
del mayor esplendor sacro remonte.

Entre tanto esa azul diáfana esfera
los diques rompe que de ardores baña
dando mares de luces, que venera

---

aquí de las oír, y tuviera tanta razón después de las alabar, *como el razonamiento del villano del Danubio*, que una vez le oí mucho alabar yendo con la corte de camino de Burgos a Madrid, antes que se imprimiese, porque en la verdad parescía a él y va cuasi por aquellos términos, y para le decir no había por ventura menos causa ni razón» (BAE, LXV, p. 153).

4. Emilio Carilla, *El gongorismo en América*, Buenos Aires, 1946.
5. P. Henríquez Ureña, *Plenitud de España*, Buenos Aires, 1940, p. 173.

humilde el Sol, y tenebroso extraña:
mientras la luz fogosa reverbera,
voz atada a sonancias la acompaña,
y aun tiempos con dulcísimo sosiego
rayos sonoros son, voces de fuego.

(XXX, XXXI)

La segunda recuerda más a las silvas de las *Soledades*:

De su canoro labio
dulce atractivo de peñascos broncos,
imán amante de caducos troncos,
y aun de culta deidad modelo sabio
percibo dulcemente
con pecho reverente
estas voces que pueden, por süaves,
aumentar de abril las mudas aves.

Éste que a la memoria
dulce es trofeo, mármol levantado
altamente se atiende consagrado
no a efímero esplendor, no a leve gloria:
cuando es la triunfante
reina del Sol radiante,
bien que corto sitial de gloria ardiente
o auge de luz, o eclíptica luciente.

(VI, VII)

Por lo que se refiere a sor Juana Inés, es un tópico de la crítica recordar la exacta traslación del estilo de Góngora al ambiente poético de la Nueva España. Basten estos versos del *Primero sueño*:

En los del monte senos escondidos,
cóncavos de peñascos mal formados
—de su aspereza menos defendidos
que de su oscuridad asegurados—,
cuya mansión sombría
ser puede noche en la mitad del día,
incógnita aun al cierto
montaraz pie del cazador experto
—depuesta la fiereza
de unos, y de otros el temor depuesto—
yacía el vulgo bruto,
a la Naturaleza
el de su potestad pagando impuesto,
universal tributo;
y el rey, que vigilancias afectaba,
aún con abiertos ojos no velaba.

Perú aporta al campo culterano, en el plano teórico, el famoso *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano (1640-1688), alias *El Lunarejo*, que más bien que «apologético» es un ataque a los elogios prodigados por Manuel de Faria y Sousa a Luis de Camoens.

Pero es, a mi juicio, en Nueva Granada donde aflora el más alto gongorista de América, el más extremado: Hernando Domínguez Camargo (1601?-1659), cuyo «poema heroico» *San Ignacio, fundador de la Compañía de Jesús*, alcanza el límite de la imitación del barroco en Ultramar; y al usar el término «barroco» entiendo aludir, deliberadamente, a una fusión del culteranismo y del conceptismo, tal como lo atestiguan estas octavas, que intentan —por alusión y por elusión— describir la infancia del santo de Loyola:

El terno de las gracias le previno
(hechizo de sus padres) al infante,
Electro al labio, que a su boca vino
a saber ser ambrosía en adelante:
al Aries despojó del Vellocino,
el terno de las Parcas vigilante;
cuidan las dos el hilo, y la tijera
un siglo se la hurte a la tercera.

Lugarteniente del pezón materno,
ama se sustituye vigorosa:
ni Amaltea en el Júpiter moderno
influye que no sea generosa:
no sordo cascabel al niño tierno;
la sacudida sí, malla conchosa
le adula el sueño; que nació esforzado,
como Minerva desde el vientre armado.

De carroza pueril luciente auriga
las filas Faetón niño pasea,
y a confesar a su brocado obliga,
que siente fuego, sin que incendios vea:
tierna planta el penino le fatiga,
aprende mal a andar, y así cojea,
que está su casa toda persuadida,
que andará sobre un pie toda la vida.[6]

6. Libro I, canto II, estrofas LXXI-LXXIII.

ÍNDICE

EL ESPÍRITU DEL BARROCO
TRES INTERPRETACIONES
(1940)

Preámbulo 9

1. La nostalgia de una edad heroica 13
2. Un posible factor racial en el Barroco 34
3. La sensualidad barroca 51
4. Sobre «El espíritu del Barroco» 68

ENSAYOS

5. El alma de Góngora 91
6. Los últimos apuros de Villamediana 101
7. Una introducción a Gracián 108
8. Las constantes mediterráneas del Barroco 126
9. La escenografía en el teatro barroco 135
10. Don Juan, mito barroco 141
11. Una obra recobrada de Calderón: *El gran duque de Gandía* 163
12. Rembrandt, Quevedo y Velázquez 167
13. El neologismo antes de Góngora 176

APÉNDICES

El Barroco español y Europa 221
América y el Barroco 224

FILOLOGÍA
Director: Francisco Rico

Títulos publicados:

Marcel Bataillon
ERASMO Y EL ERASMISMO

Mauricio Molho
SEMÁNTICA Y POÉTICA
(GÓNGORA, QUEVEDO)

Walter Mignolo
ELEMENTOS PARA UNA TEORÍA
DEL TEXTO LITERARIO

Carlos Blanco Aguinaga
JUVENTUD DEL 98

Costanzo Di Girolamo
TEORÍA CRÍTICA
DE LA LITERATURA

Maxime Chevalier
FOLKLORE Y LITERATURA:
EL CUENTO ORAL
EN EL SIGLO DE ORO

Leo Spitzer
ESTILO Y ESTRUCTURA
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Fernando Lázaro Carreter
ESTUDIOS DE LINGÜÍSTICA

Raimundo Lida
PROSAS DE QUEVEDO

Russell P. Sebold
TRAYECTORIA
DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL

Guillermo Díaz-Plaja
EL ESPÍRITU DEL BARROCO

GUILLERMO DÍAZ-PLAJA

EL ESPÍRITU DEL BARROCO

El espíritu del Barroco es uno de los títulos esenciales en la bibliografía del período más rico en la literatura y en el arte de España. Díaz-Plaja, con enfoque pionero y una singular capacidad de sugerencia, hace justicia a tal riqueza combinando el estudio de los rasgos formales con la investigación de las mentalidades y con la atención a ingredientes tan interesantes como la posible incidencia de un factor judaico en tanto fermento de la cultura barroca. La aparición de este libro —publicado primero en una edición de lujo rápidamente agotada— suscitó abundantes reflexiones y comentarios de otros estudiosos. Díaz-Plaja se hace cargo aquí de esas aportaciones ajenas y en diálogo con ellas perfila su visión unitaria del Barroco. Por otro lado, algunos puntos de su panorama de conjunto reciben ahora desarrollo particular en forma de capítulos complementarios dedicados a autores fundamentales (Góngora, Villamediana, Calderón, Gracián), temas relevantes (el mito de don Juan, la escenografía barroca, el proceso lingüístico que desemboca en el culteranismo, las relaciones de poesía y pintura) o cuestiones como la peculiaridad del Barroco en América.

EDITORIAL CRÍTICA