

## INTRODUCCION AL BARROCO LITERARIO HISPANICO

### I

#### BARROCO Y BARROQUISMO

##### *Introducción.*

Hablar del barroco es hablar de un tema "actual", que, en el terreno estrictamente literario, podemos comparar con lo que ocurre con el método generacional, aunque el tema del barroco tenga ya más larga vida crítica. De ahí, atractivos y peligros.

Al mismo tiempo, vemos también que el intento de caracterización de las épocas culturales, y, más aún, de épocas tan debatidas como la barroca, lleva con frecuencia a la vaguedad o a la falsedad. Sobre todo, cuando se desea encarar su personalización con dos o tres rasgos absolutos o rotundos.

A menudo también, notamos que se pretende subrayar como perfiles barrocos aquellos que distan de ser caracterizadores. O bien que ostentan igual medida en el Renacimiento o en otra época, especialmente en el Renacimiento (esto, por razones fáciles de comprender). Y no olvidemos que hay todavía críticos para quienes es tabú usar el nombre *Barroco* y que prefieren referirse a lo que llaman "final o degeneración del Renacimiento".

Por descontado que tales dificultades son la consecuencia de complejos problemas, complejidad a la cual hay que agregar el lastre de un sentido negativo que nació prácticamente con las primeras caracterizaciones del concepto. Claro que el reconocimiento de tales hechos no puede hacernos olvidar que, a esta altura de la bibliografía sobre el tema, tenemos por lo menos el derecho de recha-

zar interpretaciones más entusiastas que fundadas. Por lo pronto, es natural que algunos de esos vagos estudios a que aludo —caracterizaciones apoyadas en un rasgo espectacular o llamativo— lleve ya en esa ambición su mayor culpa.

Además, es lícito pensar que una caracterización de época, más o menos detallada, no puede pretender siempre exclusividades totales. Como ocurre en la diferenciación de regiones y regionalismo lingüístico<sup>1</sup>, es la desigual disposición y orden de las formas, lo que termina por dar el perfil. Con otras palabras, es la combinación de líneas y la disposición en planos visibles lo que determina una arquitectura diferente. Se explica esto teniendo en cuenta que líneas y planos no son infinitos y que, por lo tanto, la novedad suele surgir a menudo de las nuevas combinaciones más que de las nuevas cosas.

Apoyándome en estas elementales consideraciones, procuraré evitar extravíos y errores manifiestos, extravíos y errores sostenidos en gran parte —repito— por el sentido polémico que aún hoy suelen tener teorías y disquisiciones sobre las grandes épocas culturales y, en especial, sobre la época barroca.

### *Rehabilitación del Barroco.*

No es ningún secreto el adelanto extraordinario que en nuestro siglo (o, más exactamente, en los últimos cuarenta años) ha ganado el concepto de lo barroco. ¡Qué distancia enorme a aquel punto inicial que le marcó la posible —y despectiva— denominación en el siglo XVIII! ¡Qué distancia, todavía, a la que recorre todo el siglo XIX!

Son, sobre todo, críticos alemanes los que construyen de manera firme el tramo inicial en la rehabilitación del concepto, labor continuada después por una nutrida serie de críticos. Citemos nombres: Wölfflin, Weisbach, Weingartner, el inglés Saxeveirell Sitwell, Spitzer, Vossler, Hatzfeld, Eugenio D'Ors (con reparos), Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Cossío, Orozco Díaz, Lafuente Ferrari, Afrânio Coutinho, Pierre Kohler, Emile Simon, Spoerri y tantos otros. La trayectoria de la rehabilitación ahonda primero en las artes plásticas, para pasar de allí a las letras, en más difícil caracterización. Quizás porque en un principio la crítica vio el fenómeno literario como un reflejo

<sup>1</sup>Así, por ejemplo, hay quienes niegan un regionalismo por haber observado ese vocablo o giro en otra región. Naturalmente, lo que hay que tener

en cuenta es que no pertenezca a la lengua general, y que tenga, por lo tanto, vida más restringida o particular

total, o poco menos, de las artes plásticas, y eso limitaba una perspectiva que tiene que ser, necesariamente, más abierta y abarcadora.

A su vez, la reivindicación, palpada de manera ostensible, no supone afirmar que el triunfo es total y que todas son adhesiones incondicionales. Hay juicios —como los de Croce, Camille Mauclair y Aubrey F. Bell, por ejemplo—, que nos retrotraen a una crítica que prevaleció durante mucho tiempo. Y oposiciones —como la de nuestro admirado Antonio Machado a través de su Mairena— que procuran justificar así su propia estética de creador<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>En diversas ocasiones se refiere Antonio Machado al Barroco, siempre para combatirlo o mostrar su oposición. Una de esas ocasiones (quizás la más citada) es la que corresponde a *El "Arte poética" de Juan de Mairena*, donde su comentario gira alrededor del concepto del tiempo. Contrapone allí una estrofa de Jorge Manrique ("¿Qué se hicieron las damas...?") y un soneto de Calderón ("Estas que fueron pompas y alegrías..."). La fugacidad del tiempo —según Antonio Machado— se alcanza en Manrique porque el poeta parte de elementos individuales; en cambio, no se alcanza en Calderón, que parte de elementos lógicos. Y concluye: "La emoción del tiempo es todo en la estrofa de Don Jorge; nada, o casi nada, en el soneto de Calderón". Cf. A. Machado, *Abel Martín*, ed. de Buenos Aires, 1943, pág. 42.

Yo creo, por el contrario, que el problema del tiempo en el Barroco no puede resolverse por un soneto aislado de Calderón. Y que, en pocos como en los poetas barrocos preocupó tanto ese problema, sea general o individual. La fugacidad del tiempo se alcanza en Quevedo y Góngora, valga el ejemplo, con dramático acento, aparte de que la frecuencia con que vuelven ellos al tema es ya algo más que la manifestación de un simple tópico retórico. En fin, y para dar un ejemplo, pensemos a qué queda reducida la teoría de

Machado con otro soneto barroco; éste, de Quevedo:

*¡Cómo de entre mis manos te resbalas!  
¡Oh, cómo te deslizas, edad mía!...*

Los versos precedentes, sin necesidad de transcribir todo el soneto, hacen redundante cualquier comentario...

Fuera de casos como el de Machado, en España suele darse también la situación de críticos (de meritorios críticos) que comenzaron su obra cuando el concepto de lo barroco no tenía mayor aplicación literaria y que después se mostraron reacios a utilizarlo. Dos ejemplos:

"La esperanza metódica se nos antoja estar en la aplicación incansante de categorías como "barroco" y otras semejantes. Al tratar de un poema o de un drama, hablamos de la *arquitectura*, de sus *líneas* y de sus *masas*, desaprovechamos la ocasión de precisar las nociones y nos refugiamos cobardemente en la metáfora..." (José F. Montesinos, nota bibliográfica a A. Valbuena, *Literatura dramática española*, Barcelona, 1930, en la *Revista de Filología Española*, de Madrid, 1931, xviii, pág. 177).

"...ese fantasma que se ha dado en llamar el *barroco literario*..." (M. Romera-Navarro, reseña en las *Obras completas* de Gracián, ed. de E. Correa Calderón, en la *Hispanic Review*, de Filadelfia, 1947, xv, Nº 3, pág. 398).

Volvamos a los “críticos”. No hace muchos años, y con evidente incompreensión, escribía Camille Mauclair sobre las artes plásticas:

“Puede decirse que el arte barroco ha sido una enorme caricatura de la concepción de lo grandioso...”.

“Los barrocos fueron hombres hábiles y sin fe, fabricantes que ejecutaban sus obras muy rápidamente para enriquecerse, ayudados por una facilidad y un sistema que les permitía satisfacer todos los encargos y halagar la moda...”<sup>3</sup>.

Claro que tales ideas no pueden extrañarnos en quien reduce prácticamente el caudal del barroco español al nombre de Churriguera, y soslaya, o poco menos, al Greco (considera que si no se es un creyente católico, “apenas se puede entender su arte”).

En fin, recordemos uno, entre varios párrafos muy conocidos de Croce:

“Si dica pure “etá barocca” e “arte barocca”; ma non si perda mai la coscienza che, a rigor di termini, quel che è veramente arte non è mai barocco, e quel che è barocco, non è arte...”<sup>4</sup>.

Pasemos a la otra orilla. Con la rehabilitación del concepto de lo barroco, con la superación de prejuicios y errores que, sobre todo en nombre del clasicismo, deformaban su comprensión, ha ocurrido,

<sup>3</sup>Camille Mauclair, *El arte barroco* (en *La Nación*, de Buenos Aires. Colaboración fechada en París, octubre de 1930).

<sup>4</sup>Cf. Benedetto Croce, *Storia della Età Barocca in Italia* (Bari, 1929, pág. 37). Ver, también, pág. 24:

“Dunque, il barocco è una sorta di brutto artistico, e, come tale, non è niente di artistico, ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dall'arte, di cui ha mentito l'aspetto e il nome, e nel oui luogo si è introdotto o si è sostituito...”.

Claro que este rigor de Croce se debilita o anula dentro de una visión más amplia. Cf. sus elogios y mejor comprensión de Góngora, y, en general, de la literatura barroca española,

Corresponde mencionar, también, aunque su situación sea más bien equidistante, juicios de Eugenio D'Ors. Para Xenius, el barroquismo es una constante histórica que atraviesa todas las épocas. Y, así como lo clásico es cohesión y unidad, lo barroco, que se le opone, es desintegración e individualidad. En fin, si es necesario hablar de enfermedad a propósito del barroco, dice D'Ors, ello debe hacerse con el sentido en que Michelet se refería a la mujer (“La mujer es una enfermedad eterna”). (Cf. Eugenio D'Ors, *Lo Barroco*, Madrid, s. a., Aguilar. Ver, sobre todo, págs. 32-39). Las ideas de Xenius han tenido, y aún tienen, repercusión europea. Son, de manera paralela, frecuentemente citadas.

a su vez, un fenómeno que suele darse con frecuencia en tales enfoques: el exceso compensador. Lo que antes era tacha o negación pasa a ser —como desquite— virtud total o fuerza positiva.

Sin embargo, las aguas vuelven al cauce. Los prejuicios se han superado (aunque no faltan, es justo, negadores o críticos poco dispuestos a entusiasmarse con él) y hoy puede verse con mayor hondura en las aguas quietas, o menos agitadas. Ya no se trata, por lo pronto, de la condenación sin atenuante, sino de un deseo de aquilatar virtudes y defectos, de medir calidades y cantidades... De ver, también, un espíritu de época, reflejado no sólo en las artes plásticas y la literatura, sino en los múltiples aspectos que configuran una época cultural. En fin, hasta de distinguir etapas (sin necesidad de repetir con fijeza las tres comúnmente citadas) dentro de un desarrollo temporal que permite gradaciones y diferencias de matices.

Es difícil prever el signo de la crítica futura. Pero esa crítica no podrá olvidar, de todos modos, lo mucho que ha hecho, para una mejor comprensión y ahondamiento en el estudio del arte barroco, la crítica de estos últimos treinta o cuarenta años.

*Punto de partida (etimología y artes plásticas).*

Como ocurre a menudo en las indagaciones etimológicas, la de la palabra *Barroco*, si no nos sirve mucho para penetrar en su esencia, es, por lo menos, útil para comprender la trayectoria histórica de la palabra.

Es cierto que no poseemos aún la etimología incontrovertible, pero las dos explicaciones más fundadas coinciden en marcar un sentido negativo del término. Sea que provenga del francés *baroque* (es decir, una de las figuras del silogismo entre los escolásticos y, como tal, utilizado posteriormente como sinónimo de confuso y pedante, de "raciocinio formalista y absurdo"), sea que provenga del portugués *barrôco* (es decir, del nombre de la perla irregular). Sea, en fin, como fusión de los dos vocablos<sup>5</sup>, el caso concreto es que los primeros testimonios definidos aparecen a fines del siglo xvii, en Francia, así como es también indudable que el significado apunta

<sup>5</sup>Ver Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, I, Madrid, 1954; B. Croce, *Storia della Etá Barocca in Italia*, ed. cit., págs. 21-23; Américo Castro, nota bibliográfica a L. Pfandl, *Historia de la*

*literatura nacional española en la Edad de Oro* (trad. española), en *la Revista de Filología Española*, de Madrid, 1934, xxi, N<sup>o</sup> 1, pág. 76; Victor Lucien Tapié, *Le Baroque*, París, 1961, págs. 5-9,

hacia la extravagancia y la pedantería. Más tarde (siglo XVIII) se aplicó especialmente, con ese lastre, para denominar un estilo arquitectónico (cf. *Enciclopedia*) y con este signo se extendió por otras lenguas. Falta el estudio detallado de la palabra en la lengua española, laguna que es más de lamentar por la tardía incorporación del vocablo en el Diccionario de la Academia y por la más tardía incorporación del concepto en la crítica.

Como vemos, si la etimología o etimologías probables no nos ayudan mucho, sirven, por lo pronto, para subrayar el previsible sentido despectivo que acompañó al vocablo, sentido que se mantuvo hasta nuestro siglo, en que fue prácticamente barrido (si no borrado) por la crítica reivindicadora. Y en este punto nos encontramos ya con la bibliografía fundamental sobre el tema.

Volviendo atrás en la no muy prolija historia de la palabra, un jalón visible lo constituye su aplicación a la arquitectura y, posteriormente, a las artes plásticas en general. No sin cierta sorpresa observamos que, en efecto, el concepto de lo barroco vivió mucho tiempo reducido a ellas (las artes plásticas), y que su extensión a las letras y su vigencia para abarcar con sentido abarcador una época de la historia de la cultura es fenómeno reciente. Para mostrar esto en otra perspectiva, considero como testimonio de alguna consideración la en su tiempo renovadora (y aún hoy valiosa) obra de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Madrid, 1925)<sup>6</sup>, donde no aparece en el texto el vocablo ni la noción de lo barroco, aunque cite en dos notas un libro, entonces reciente, de Werner Weisbach<sup>7</sup>.

<sup>6</sup>El relieve de Américo Castro (de más está puntualizarlo) lo coloca por encima de estrechos nacionalismos. Cervantes es estudiado en su libro de manera total, dentro del renacimiento, y las referencias de época se hacen exclusivamente al renacimiento (ver págs. 23-24, 26, 187-188, 319, etc.).

Américo Castro utilizó el concepto años después. Por lo pronto, en la reseña del libro de Pfandl, ya mencionada (R. F. E., 1934), y en el estudio titulado *Las complicaciones del arte barroco* (en *Tierra Firme*, de Madrid, 1935. Nº 3).

<sup>7</sup>La obra de Werner Weisbach, que

cita Américo Castro, a propósito de la Contrarreforma, es *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlín, 1921 (ver págs. 246 y 261, notas). Es la obra traducida posteriormente por Enrique Lafuente Ferrari, con el título de *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (1ª ed., Madrid, 1942; 2ª ed., 1948).

Conviene recordar que Heinrich Wölfflin venía trabajando, desde fines del pasado siglo, en clarificaciones sobre lo Barroco. Su obra *Renaissance und Barock...* (Munich, 1888) era, sobre todo, un intento de "indagación acerca de la esencia y del origen del estilo barroco en Italia". De mayor madurez —y di-

Precisamente, el hecho de partir de las artes plásticas para extender caracteres, ya señalados, a las letras, constituyó una importante —y natural— etapa de la crítica. Se notaban (de ahí la justificación abarcadora) coincidencias y paralelismos, y esa fue batalla importante para abrirse camino en momentos de clarificaciones y sistemas. Se partió de una visión esquemática del Renacimiento, y a la armonía, limpidez, serenidad y equilibrio de este arte (que subrayan, naturalmente, ideales) se opuso, o se vio en oposición, el dramatismo, el movimiento, la acumulación ornamental, etc., del arte barroco. Aportes fundamentales fueron, sin duda, los estudios de Heinrich Wölfflin, particularmente las reflexiones que fijó en sus *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, acerca de las diferencias paralelas entre Renacimiento y Barroco. El arte renacentista caracterizado por lo lineal, la forma cerrada, la noción de superficie o plano, la unidad múltiple o pluralidad, y la claridad; el arte barroco, por lo pictórico o pintoresco, la forma abierta, la profundidad, la “unidad única”, y la no claridad o claridad relativa. Recordemos, entre otras cosas, que la ejemplificación en la pintura la realiza Wölfflin tomando por un lado (clasicismo) a Rafael, y, por otro (barroco), a Rembrandt y Velázquez. Bien pronto, críticos como Walzel y otros aplicaron a la literatura de aquella época los conceptos de Wölfflin<sup>8</sup>.

En rigor, y sin entrar en mayores detalles, hoy vemos que se exageran muchas veces esas oposiciones, pero también reconocemos que ofrecían, en un primer momento, apreciable fecundidad. Y aún hay pistas útiles que pueden partir del crítico de arte alemán, en fundados paralelismos artístico-literarios. Lo que ya no debemos admitir es una incomprensible totalidad encerrada en las artes plásticas y proyectada desde allí a las otras manifestaciones de la época, fuera de la cual nada puede agregarse o, simplemente, cuestionarse. Claro

fusión—, su libro *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe . . .* (1ª ed., Munich, 1915; 2ª, 1923), traducido al español por José Moreno Villa, con el título de *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (1ª ed., Madrid, 1924).

<sup>8</sup>Cf. observaciones de René Wellek (en R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, trad. de J. M. Gimeno, Madrid, 1953, pág. 229).

La actitud de Wellek ante el Barro-

co es limitada y poco entusiasta, tal como se ve, de manera más clara, en *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Baltimore, 1946, v, págs. 77-108). Me apoyo en las citas que, de este estudio, hace Helmut Hatzfeld (*Un esclarecimiento del problema del barroco en las literaturas romances*, trad. de R. Morales Ávila y A. Doddis, en *Anales de la Universidad de Chile*, de Santiago, 1961, CXIX, N° 124, pág. 34).

que lo evidente es que hemos ganado amplitud y flexibilidad, tal como puede verse en tantos estudios recientes.

Algo semejante conviene decir, aunque tenga proyección cultural menos restringida, de la tesis sustentada, entre otros, por Werner Weisbach, que considera al barroco como la expresión artística de la Contrarreforma y del Absolutismo, particularmente de la primera<sup>9</sup>. ¿Cómo negar que hay elementos válidos en tal planteo? ¿Cómo negar el peso de elementos religiosos vinculados a la Contrarreforma en diversas expresiones típicas del barroquismo? Lo que merece el enfoque es el deseo de no ver en el Barroco más que esos reflejos y aquí sí es lícito afirmar que no todo (ni aun todo lo fundamental) puede explicarse exclusivamente desde esa perspectiva. Por eso tampoco es necesario condicionar a la posible identificación "Barroco = Arte de la Contrarreforma"<sup>10</sup>, la importancia capital del arte y la literatura de España en aquella época.

### *El Barroco en España.*

Todas estas consideraciones cobran especial significación —repi-to— al aplicarse a España. La razón es obvia: la importancia y la persistencia del barroquismo español, especialmente en su literatura y en su pintura. Algunos países del Occidente europeo pueden olvidar y aun juzgar con severidad su momento barroco, por la escasez o insignificancia de sus productos, pero tal cosa no puede ocurrir con España (o si ocurre ofrece anomalías evidentes) debido a la especial significación de esta etapa cultural. Una prueba de lo que digo está en el hecho de que posiblemente a ningún otro pueblo se han apli-

<sup>9</sup>Cf. Werner Weisbach, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*, trad. de Ramón Iglesias, Barcelona, 1934; id., *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, trad. de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1942.

Es cierto que Wölfflin se había referido ya al "espíritu de una época nueva" ("El cambio de estilo del Renacimiento al Barroco es el mejor ejemplo de cómo el espíritu de una nueva época desentraña una forma nueva"; *Conceptos fundamentales*, pág. 11), pero esa noción aparece aún más visible en obras como la de Weisbach.

<sup>10</sup>Cf. el, por otra parte, valioso prólogo de Lafuente Ferrari:

"Si el barroco es el arte de la Contrarreforma, y ésta encarna en la dirección espiritual que representa San Ignacio y la mística, Trento y la política austríaca, el más alto exponente de todo este espíritu, su más pura y honda manifestación es el arte español, y en especial la literatura, la plástica y la pintura de nuestro país..." (*La interpretación del Barroco y sus valores españoles*, introducción a Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, ed. de Madrid, 1948, pág. 47).



cado, con tanto fervor y frecuencia, planteos y teorías vinculados al barroco<sup>11</sup>. Y, en esa dirección, no debe sorprendernos que algunos críticos hayan ido todavía más lejos y defiendan la idea de un barroquismo permanente de España, por encima de las contingencias de épocas y períodos<sup>12</sup>.

Claro que, sin abultar caracteres, la simple mención de lo que representa el siglo xvii español es harto elocuente. Puntualicemos, también, su natural proyección sobre América, con agregados importantes que América pone (sobre todo, en las artes plásticas), más la

<sup>11</sup>Otro hecho comprobado (si bien aquí suele ofrecer mayor carácter polémico) es la abundancia de estudios recientes dedicados a la caracterización del barroco literario en Francia. La lucha es la consecuencia de una fijeza casi tradicional con que se ha estructurado, críticamente, el famoso siglo xvii francés y su clasicismo. Ver referencia a estudios de E. Brock-Sulzer, R. Lebègue, M. Raymond, F. Kohler, Gonzague de Reynold y R. A. Sayce, en Hatzfeld (*Un esclarecimiento del problema del Barroco en las literaturas romances*, pág. 51). Agreguemos: Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circè et le Paon* (París, 1954), y Victor Lucien Tapié, *Le Baroque* (París, 1961).

<sup>12</sup>"A nuestro modo de ver el espíritu y arte españoles tienen afinidad con lo barroco desde los primeros tiempos y se oponen al clasicismo, italianismo, espíritu de armonía, de geometría, de belleza amable; con otras palabras: al equilibrio grecorromano. Y lo que se opone a esos rasgos es el gran ademán del heroísmo desmesurado, el paradójico entrelazamiento y asociación de ideas y palabras, el lenguaje intensamente figurativo, la constante mezcla de religión y sensualidad y los extremos de crueldad y de intolerancia ortodoxa" (Helmut Hatzfeld, *El predominio del espíritu español en la literatura europea del siglo xvii*, en la *Revista de*

*Filología Hispánica*, de Buenos Aires, 1941, III, pág. 10).

Antes de Hatzfeld —según dice Oreste Macri—, Sacheverell Sitwell y Hugo Kehrer habían considerado a España como el país por excelencia del barroco (Ver O. Macri, *La historiografía del Barroco literario español*, en *Thesaurus*, de Bogotá, 1960, xv, pág. 2).

Más precisa aún la puntualización de Leo Spitzer, cuando lo sitúa como "un hecho de civilización que tuvo su apogeo en el siglo xvii en España, pero que irradió por toda Europa antes que el clasicismo francés le opusiera un valladar..." (Ver Leo Spitzer, *El Barroco español*, en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, de Buenos Aires, 1943-1944, tomo xxviii, N.os 97-100, pág. 29).

Por supuesto que tampoco puede extrañarnos que para otros críticos —Pfundl, por ejemplo— lo característico del pueblo español sea el equilibrio ("el armónico dualismo ingénito en el pueblo español"), que —dice Pfundl— se rompe en esta época. Por su parte, Aubrey F. Bell, al referirse a escritores españoles, escribe: "Nunca ha habido escritores en los que haya entrado más profundamente en su alma la cultura del Renacimiento" (*El Renacimiento español*, trad. de C. Juliá Martínez, Zaragoza, 1944, pág. 272). Claro que conviene no olvidar que, para Bell, el barroco es "la negación del arte" (id., pág. 281).

expansión española en Europa, por encima de una decadencia política notoria, si atendemos a lo que España había significado el siglo anterior. Todo esto —repito— se conjuga para mostrarnos un hecho de rotunda presencia.

Circunscribiéndonos a las letras, dentro de nuestro ámbito de reconocimiento, la literatura barroca española es rica en corrientes, géneros y, por supuesto, obras. En manifestaciones de la literatura barroca española, en diferentes perspectivas, el cultismo, el conceptismo, la novela picaresca, el teatro de Lope, el de Calderón, la abundancia ornamental de Balbuena, la novela de aventuras (de raíz bizantina), la epopeya burlesca, y otras líneas menos nítidas o perdurables. De la misma manera, son convincentes los nombres propios que se alinean para defenderlo: Góngora, Quevedo, Gracián, Lope, Balbuena, Calderón, Moreto, Rojas Zorrilla, Tirso, Alarcón, Mateo Alemán, Espinel, Pedro de Espinosa, Bocángel, Jáuregui, Polo de Medina, Enríquez Gómez, Melo, Saavedra Fajardo, Sor Juan Inés de la Cruz<sup>13</sup>, etc. (En lugar aparte, Cervantes, si bien sobre la situación de Cervantes, en relación a las épocas artísticas, encontramos las interpretaciones más dispares).

Precisamente, estos nombres, sostenidos en obras valiosas, son los que, por una parte nos convencen de su “situación” dentro del barroquismo, y, por otra, nos obligan a considerar anticuadas —insisto— simples o unilaterales caracterizaciones del Barroco<sup>14</sup>. En fin,

<sup>13</sup>Digna de mención es la proyección americana del barroco, con buenos testimonios literarios, pero marcada con más personalidad aun en las artes plásticas. Cf. Sacheverell Sitwell, *Spanish Baroque Arte* (Londres, 1931); Pedro Henríquez Ureña, *Barroco de América* (en *La Nación*, de Buenos Aires, 23 de junio de 1940); Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (Nueva York, 1951); José Juan Arrom, *Esquema de las letras hispanoamericanas* (en *Thesaurus*, de Bogotá, 1961, xvi, págs. 36-37); y varios libros míos.

<sup>14</sup>Podemos recordar, como ejemplo, que una primera sistematización amplia de la literatura barroca en España fue la trazada por Ludwig Pfandl en su aún hoy utilizada *Geschichte der spanischen Literatur in ihrer Blütezeit* (1ª ed., Friburgo, 1929. Traducción es-

pañola de Jorge Rubió Balaguer con el título de *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933). Pfandl nos da una visión de conjunto de la Edad de Oro en sus dos etapas: “Segundo Renacimiento” y Barroco.

Ahora bien, y sin negar las dificultades de la tarea inicial ¡qué lejos nos parece hoy esta obra! ¡Cómo se desdibujan en ella los grandes escritores barrocos españoles!

Reconozcamos que la labor era muy compleja, pero que también un hombre como Pfandl no era el más indicado para darnos un panorama sereno del barroquismo. (Cf. reseñas de Harry Meier y de Américo Castro, en la *Revista de Filología Española*, de Madrid, 1931, xviii, págs. 165-170; y 1934, xxi, págs. 66-67, respectivamente).

es hora ya de borrar definitivamente la identificación que todavía mantienen algunos (lo hemos visto) entre barroquismo y vacío poético, cargazón ornamental o, simplemente, simulación.

Volviendo a los géneros y autores, es evidente, pues, que tanta riqueza y variedad escapa a estructuras sistemáticas demasiado elementales. Mejor dicho, y para que esto no aparezca como un forzado encasillamiento, el profundizar en esos autores (y sus obras) nos hace sentir incómodos con esquematismos y juicios a priori, con líneas demasiado simples.

## II

### CARACTERES DEL BARROCO\*

Después de las consideraciones que anteceden, me parece conveniente recalcar una vez más que el intento de distinguir caracteres predominantes en el arte barroco (o en la literatura barroca, o mejor, en la literatura barroca en lengua española) está acuciado tanto por el deseo de evitar un rotundo signo generalizador (que, vemos, no se encuentra), como, en el otro extremo, por evitar una muy diversificada y hasta contradictoria serie de rasgos.

La primera actitud, marcada por lo común a través de una oposición más o menos espectacular, ha sido ensayada por diversos críticos (Paul Meissener, A. Hübscher, L. Pfandl)<sup>1</sup> y corresponde casi siempre a un primer momento, ya alejado, en el estudio y sistematización del barroquismo literario.

La segunda actitud es la que prevalece en nuestros días, tal como puede palpase en detalladas bibliografías (particularmente, las de

\*Me parece oportuno señalar aquí que, en esta caracterización, resumo un material nutrido, sobre todo en lo que se refiere a los ejemplos respaldadores (y a autores menos famosos). De tal manera, este breve estudio comprendía, por lo menos, un detallado estudio que dedico al tema.

<sup>1</sup>Aquí pueden entrar, por su reducción a una particularidad rotunda, tanto Paul Meissener ("La época del Barroco se manifiesta por la pugna, con-

tradición y tensión en todas sus manifestaciones") como Ludwig Pfandl, para quien el barroco español se centra en "el contraste violento entre lo noble, lo elevado, lo ideal, y lo vulgar, lo repelente, lo grosero, lo crudamente realista" (Cf. R. Wellek, en Wellek y Warren, *Teoría literaria*, ed. cit., pág. 207; L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, pág. 240).

Helmut Hatzfeld)<sup>2</sup>. En apariencia, la caracterización que propongo cae dentro de esta posición. Sin embargo, y más allá de tal apariencia, la indudable relación entre varios de los rasgos creo que dan comprimida cohesión y unidad al cuadro.

Yo veo los caracteres esenciales del arte barroco (y, sobre todo, del barroco literario), en los siguientes aspectos:

- 1) Arte de la contención (pero ansias de extremar posibilidades dentro de esos límites: alarde y ostentación).
- 2) Arte de la oposición y la antítesis.
- 3) Arte de lo embellecido (más que de lo bello).
- 4) Tendencias a la fusión de diferentes artes.
- 5) Arte de lo feo y lo monstruoso.
- 6) Arte del desengaño (marcado en límites humanos).
- 7) Arte de ideales religiosos.

Corresponde, pues, que analicemos separadamente y demos fundamento a cada uno de los caracteres señalados.

#### 1. *Arte de la contención (y el alarde).*

Para el escritor renacentista (para muchos escritores renacentistas) el acto de imitar una obra antigua, el retomar un tema clásico o acuñar un verso sobre un famoso modelo, era establecer la continuidad con la tradición más brillante. Al mismo tiempo, era manifestar una admiración y fijar una filiación literaria que daba lustre y honra.

El sentido de imitación de los antiguos, y lo que esto significa, está claramente expresado en la conocida frase del Brocense, en las *Anotaciones y Enmiendas* a las obras de Garcilaso: "... digo y afirmo

<sup>2</sup>Cf. bibliografías esencialmente literarias:

H. Hatzfeld, *Bibliografía crítica de la nueva estilística*, trad. de E. Lorenzo Criado, Madrid, 1955, págs. 369-377; id., *Un esclarecimiento del problema del Barroco en las literaturas romances*, trad. de R. Morales Ávila y A. Doddis, en *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1961, cxix, N<sup>o</sup> 124, págs. 34-53.

A. Coutinho, *Bibliografía para o estudo da literatura barroca*, Río de Janeiro, 1951.

O. Macri, *La historiografía del barroco literario español*, en *Thesaurus*, de Bogotá, 1960, xv, págs. 1-70. Bibliografía detallada donde sólo es de lamentar la ausencia de algunos estudios españoles y, sobre todo, la muy incompleta referencia a los estudios hispano-americanos.

que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”<sup>3</sup>.

En fin, tal actitud es visible, sobre todo, en la lírica, en la épica, en la historia... El teatro ofrece problemas particulares, si bien muestra líneas de origen clasicista. La novela, en cambio, como carecía de tradición, nace prácticamente de raíces cercanas.

Sería ingenuidad pretender que todo este perfil se borra en la época barroca. Por lo pronto, no se corta un sentido indudable de filiación. Sin embargo, es bien perceptible que, muchas veces, un modelo clásico está tomado, no como resguardo, sino como alarde y ostentación del poeta moderno. Así, se retoma un tema muy usado, o se parte de una imagen o un verso muy conocido. Pero nos engañaríamos si pensáramos que tal anudamiento persigue sólo el lustre del tema antiguo o del verso originario. Casi siempre aparece la intención de mostrar cómo, de lo gastado, puede surgir, una vez más, la poesía.

La limitación temática, valga el ejemplo, que el poeta se impone como principio, no es tanto el desgaste impuesto por siglos de literatura, sino, por el contrario, consecuencia de limitaciones impuestas y aceptadas. Contención marcada por la religión, la política, la sociedad.

De nuevo, y en el afán de marcar diferencias, no es justo hablar del Renacimiento como de una época de exagerada libertad (cf., ahora, George Sarton)<sup>4</sup>, pero es evidente que, sin necesidad de establecer peligrosas generalizaciones, hay menos trabas al pensamiento y se respira un aire relativamente más diáfano que durante el siglo xvii. Aquí hay más rigidez, normas más severas, mayor contención...

No se trata, como alguna vez se ha hecho, de ver en todo escritor (particularmente, en escritores españoles del siglo xvii) un hipócrita o un simulador. No. Y no ocurre tal cosa porque el escritor acepta, si no la realidad que le tocó vivir, las convenciones —religiosas, políticas, sociales— que regulan “oficialmente” su vivir, que él acepta y hace suyas. Disidencias parciales y temporarias no rompen las aceptaciones generales y básicas.

Los poetas barrocos cantan, a veces, la libertad (cf. Góngora, Quevedo, Lope), pero esa libertad significa lugar retirado, sosiego,

<sup>3</sup>Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras del Excelente Poeta Garcilasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas de...*, Ginebra, 1766, iv.

<sup>4</sup>Ver, contra fáciles interpretaciones del Renacimiento, atinadas reflexiones de George Sarton (en *Seis alas*, trad. de J. Babini, Buenos Aires, 1965, pág. 212).

oposición al ruido y apetitos de la corte. Y no cuenta mayormente aquí algún verso aislado de Quevedo o Enríquez Gómez. Así, dice Lope:

*¡Oh, libertad preciosa,  
no comparada al oro  
ni al bien mayor de la espaciosa tierra,  
más rica y más gozosa  
que elpreciado tesoro  
que el Mar del Sur entre su nácar cierra...*

*Yo, pues, Señor, exento  
desta montaña y prado,  
gozo la gloria y libertad que tengo.*

*Soberbio pensamiento  
jamás ha derribado  
la vida humilde y pobre que entretengo...*

*Estése el cortesano  
procurando a su gusto  
la blanda cama y el mejor sustento... (etc.)<sup>5</sup>.*

Es decir, una libertad (poco cuesta adivinarlo) sostenida, protegida por ideas e instituciones a las cuales voluntariamente se somete: religión, rey, sobre todo. Se comete a menudo un error de perspectiva histórica cuando se considera esta situación a la luz de la "libertad" de nuestra época. Si bien el siglo xx ha producido (y sigue produciendo) algunas de las más extremadas aberraciones de tiranía y opresión, es también visible el adelanto en el camino de la dignidad humana, signo positivo defendido ardua y tesoneramente. De ahí la falla que —vemos— se produce cuando se pretende medir la libertad en hombres del siglo xvii —distingamos también regiones— a la luz de conceptos del siglo xx. En fin está también (y volvemos al siglo xvii) la situación del español que, por encima de crisis y miserias locales, comprende su lugar en el mundo: lo que España significa en el conjunto de los pueblos, el poderío propio (real o ficticio) y el convencimiento de la hostilidad u oposición de celosos rivales.

<sup>5</sup>Cf. Lope de Vega, *Canción*, en *La Arcadia* (Madrid, 1598).

Por todas estas razones —creo— hay una aceptación de rigideces, y un acomodarse a ellas. Y el escritor no es excepción. Como no puede ir más allá de ciertos límites, surge en él el deseo de la variedad, de la original variedad que apoya, como punto de arranque, en lo muy conocido o trillado. Es decir, lo repetido y conocido como espuela para lograr nuevos matices, acentos nuevos. Y esto es visible hasta en la humildad (o aparente humildad) de las obras religiosas.

Si ejemplificamos a través de las situaciones más comunes, el procedimiento es particularmente llamativo en el campo de la lírica. Es cierto que tal signo se vio favorecido por la abundancia de certámenes, homenajes rimados y torneos literarios diversos, sobre todo, con temas precisos (y que, con frecuencia, imponían un verso tipo o determinados vocablos y rimas).

En una adecuada proporción, ningún otro siglo —en España y en América— ofrece la abundancia de certámenes que nos da el siglo xvii. Sería injusto ver la limitación como resultado exclusivo de tales certámenes. En todo caso, esos torneos literarios (y particularidades de ellos) eran, sí, consecuencia de costumbres literarias ya aceptadas, de formas o tendencias vigentes. Y lo que también los singulariza era el hecho de que no sólo intervenían en ellos versificadores oscuros. Más de un poema famoso de un gran poeta (Góngora, Lope, Sor Juana) nació como resultado de un certamen. Hay sin duda otros testimonios que aparecen para subrayar este rasgo predominante. Con todo, reparo en el papel singularizador de los certámenes, reflejo típicamente barroco (y no por azar).

Dentro, pues, de lo que llamamos contención, dentro de un encerrarse voluntariamente (¿por qué no?) en determinadas fronteras espirituales, las ansias de originalidad se exacerban. Ante lo muy común o gastado, surge el deseo de hallar acentos inéditos. En realidad, la explicación es doble: un acomodarse, en principio, a lo aceptado; un respirar a lo original y propio por ese camino, y mostrar el logro como alarde.

No cometeré el error de creer que sólo en la época barroca se manifiestan esos signos de ostentación y hasta de jactancia... Es, ésta, manifestación de todas las épocas, pero singularizada —y hago hincapié en ello— en el momento barroco. Carácter ayudado, repito, por vallas que constituían un “no más allá”, particularmente en ideas religiosas y políticas, y a las cuales el artista se plegaba. O, casos más raros, parecía plegarse. Pero no hagamos de esto último lo predominante, sino la excepción.

Aunque —lo hemos visto— no podemos citar a Croce como un juez imparcial sobre el tema, recordemos que se refería al barroco como “questo giuoco e questa corsa allo stupore...”<sup>6</sup>. Y, más exactamente, escribió Vossler: “Maravillarse y hacer que las gentes se maravillaran fue el programa consciente de la poética barroca...”<sup>7</sup>. Pensamiento que cabe adecuadamente en la explicación que apunto.

Alarde, ostentación. Góngora escribe el *Polifemo* y lo dedica (intencionadamente, sin duda) al Conde de Niebla, no para mostrar —como ha “descubierto” algún crítico— que imita a Carrillo, sino, por el contrario, para destacar su superioridad sobre los precedentes, sean inmediatos o lejanos. Cuando Calderón escribe *El Alcalde de Zalamea* con el mismo asunto y título de una comedia de Lope, no lo hace ya en la situación de discípulo. El magnífico soneto de Sor Juana “Este que ves, engaño colorido...” pudo nacer de un soneto de Quevedo (*Desengaño de la exterior apariencia con el examen exterior y verdadero*), o de un verso de Góngora, o de un verso de Melo, pero no es ciertamente una actitud de sumiso imitador o de humilde discípulo lo que la mueve a elegir el tema.

Los ejemplos pueden multiplicarse. Creo, sin embargo, que la mejor prueba de este “alarde” está en la diferente posición que el escritor del siglo xvii adopta a menudo con respecto a los grandes escritores de la antigüedad clásica.

Durante la época renacentista, el elogio y la exaltación de los poetas antiguos corría pareja con la forma en que se asimilaban excelencias poéticas y modelos. Y, a su vez, el elogio al escritor español se fija en determinados, si bien altos, adjetivos (como “Divino”, por ejemplo). En cambio, el elogio del poeta español (de los grandes poetas españoles) del siglo xvii suele hacerse a través de nombres famosos de la antigüedad, pero de manera tal que se entiende que el poeta moderno por lo menos los iguala.

Lope es “El Homero, el Plauto, el Terencio, el Píndaro español...” (Fray Fulgencio Maldonado); “...uno de los dos polos de las Musas, a cuyos versos en lo cómico, lírico y heroico ceden doctrinas, erudición y elegancia de los Antiguos...” (Pellicer de Salas y Tovar). Y, naturalmente, para Montalbán, “No hubo escritor entre griegos, latinos, italianos y españoles que le igualase en tener todas las circunstancias de perfecto poeta...” (*Fama póstuma*).

<sup>6</sup>B. Croce, *Storia della Età Barocca in Italia*, Bari, 1929, pág. 28.

<sup>7</sup>K. Vossler, *La “Décima Musa de México”, Sor Juana Inés de la Cruz* (en

*Escritores y poetas de España*, trad. de Carlos Clavería, Buenos Aires, 1947, pág. 121).



Góngora es “el Homero español” (López de Vicuña), “el cordobés más digno de Lucano” (Carvajal y Robles); Quevedo, “el Anacreonte español”; Calderón, “el nuevo Apolo de nuestro siglo, el vencedor de Terencio y Plauto...” (Antonio de Solís); etc...<sup>8</sup>.

Como vemos, hay una actitud de humildad, y, más bien, lo que prevalece es el ansia de mostrar lo que iguala o supera. Y así se llega a los que declaran esto sin ambages. Con otras palabras: una visible y particular manifestación de “la querella entre los antiguos y los modernos”, aunque la palabra “querella” pueda parecer demasiado belicosa aquí.

## 2. *Arte de la oposición y la antítesis.*

La individualización del Barroco a través de la oposición y la antítesis es signo que nace prácticamente con los primeros intentos de ahondamiento de esta época cultural. Con esto quiero decir también que se trata de una interpretación frecuentemente blandida —ayer y hoy— cuando se pretende llegar al meollo del concepto. Aún más, la idea de que lo barroco consiste esencialmente en una pugna o lucha de contrarios ha solido ser también “único” rasgo definidor en diferentes (aparentemente diferentes) concepciones.

Así lo entendemos cuando Arthur Hübscher, ya en 1922, lo definía como la “plasmación de sentimientos antitéticos”. O cuando Paul Meissener nos dice que “La época del Barroco se manifiesta por la pugna, contradicción y tensión en todas sus manifestaciones”. O cuando Ludwig Pfandl afirma que el barroco español se centra “en el contraste entre lo noble, lo elevado, lo ideal, y lo vulgar, lo repelente, lo grosero, lo crudamente realista”<sup>9</sup>. En fin, para no abusar de las citas, conviene recordar que Eugenio D’Ors puntualizaba, tempranamente: “Siempre que encontramos reunidos en un solo gesto

<sup>8</sup>Otros testimonios (lejos de agotar la lista) en Tirso de Molina, Medrano, Antonio de Mendoza, Bartolomé Leonardo de Argensola, Pedro de Valencia, Calderón, Saavedra Fajardo, Gracián, Espinoza Medrano...

<sup>9</sup>Cf. Manuel de Montoliú, *El concepto literario de lo Barroco* (en *La Prensa*, de Buenos Aires, 1932). La traducción que hace Rubió Balaguer del juicio de Pfandl es la siguiente:

“...el barroquismo en sentido español no es solamente algo elevado, noble, artístico, como nos enseña la historia del arte (la cual sólo considera un fragmento del conjunto), sino también algo turbiamente humano, feo, desagradable y doloroso, desgarrado en su dinámica movilidad”. (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, pág. 240).

varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del barroco"<sup>10</sup>.

Por supuesto, tal persistencia de la crítica es llamativa, si bien hoy desconfiamos de una caracterización que, al pretender reducirse a este único rasgo, deja a oscuras importantes sectores que deben entrar también en el concepto. Con otras palabras, reconocemos que existe en el barroco la contradicción, la oposición, la lucha de contrarios. Aún más, creo que no puede omitirse como rasgo definidor. Pero, al mismo tiempo, es necesario puntualizar que reducir lo barroco a este carácter como único o fundamental es olvidar, con evidente injusticia, otros caracteres no menos importantes, tal como trato de mostrar en este estudio.

El escritor barroco vio en el juego de oposiciones una vía para avanzar en su camino y para encontrar respuestas a sus preguntas, tanto aquellas que le planteaba la vida, como las que le planteaba el arte. O, mejor, el oxímoron, la antítesis, fueron tanto un medio de conocimiento y pensamiento, en relación a la existencia, como un recurso expresivo, en relación al uso y desgaste literario de la palabra. A su vez, el abuso fue la natural consecuencia de un recurso retórico utilizado en forma extraordinaria.

Detengámonos ahora en las posibilidades que significó en aquella época y, con más exactitud aún, en la importancia capital que el juego de oposiciones tiene en definidos estilos barrocos: el conceptismo, el cultismo, y el calderonismo (como forma particular), sobre todo.

La antítesis está en lo esencial del conceptismo. O, si preferimos, una buena parte de los "conceptos" que gastan los escritores de la época aparece en forma de oposiciones: oposiciones de vocablos que, con frecuencia, se extienden a oposiciones de temas. Hubo antítesis que gozaron de singular preferencia: belleza y fugacidad, sueño y realidad, ilusión y desengaño, eternidad y temporalidad, luz y sombra (día y noche), verdad y mentira, halago y engaño, brillo y apariencia, nieve y fuego, y —sobre todo— vida y muerte. En fin, la variedad de encadenamientos y derivaciones.

La antítesis está también entre las peculiaridades del culto, si bien no resalta aquí con la rotundidad que hemos marcado para los conceptistas. Hace tiempo que hemos destruido la separación total que muchos críticos establecieron entre estos dos "estilos" ba-

<sup>10</sup>Cf., Eugenio D'Ors, *Lo Barroco*, ed. de Madrid, s. a., pág. 36. El párrafo

transcrito corresponde a un artículo de 1920.

rrocos, y recientemente Dámaso Alonso llegó a considerar el cultismo como un particular conceptismo que agrega, sobre todo, un recargamiento ornamental y sensorial<sup>11</sup>. Por mi parte (y sin negar la distinción de Dámaso Alonso) creo que, esencialmente, la diferencia mayor se apoya así: *Cultismo*: estilización plástica, belleza descriptiva; *Conceptismo*: sentencia y rasgo de ingenio, con alardes expresivos.

Sobre un vasto juego de oposiciones está construido el *Polifemo* de Góngora (escenarios, personajes, escenas, versos, etc.). Y, si bien la antítesis está ya en la fábula clásica, no cabe duda de que el procedimiento aparece acentuado en el poeta español. El contraste marca —de sobra lo sabemos— muchos de los mejores versos de Góngora, de su obra total, versos en los que hallamos extraordinaria riqueza de matices dentro de tal dirección:

*En el cristal de tu divina mano  
de amor bebí el dulcísimo veneno,  
néctar ardiente... (etc.).*

(SONETO, 1609)

*... animal tenebroso cuya frente  
carro es brillante de nocturno día...*

(SOLEDAD PRIMERA, versos 75-76).

En fin ¿qué son sino antítesis muchos de los que Lope llamaba genéricamente “conceptos”? ( ¡O me olvido —repito— que el concepto suele tener, para Lope, un amplio contenido). A manera de breve ejemplo, nos sirven abundantes títulos de sus comedias, títulos contruidos con antítesis o juegos de contrastes: *La hermosa fea*, *Lo fingido verdadero*, *El castigo sin venganza*, *Amantes sin amor*, *Lo cierto por lo dudoso*, *Saber por no saber*, *Acertar errando*, etc. Con tales oposiciones descubrimos las formas más elementales del “juego intelectual” señalado por Leo Spitzer como una de las delicias de los conceptistas de la Edad de Oro<sup>12</sup>. Claro que no me parece del todo exacto hablar de “juego conceptual” para todas las antítesis (variadas antítesis) del barroquismo.

Como vemos, no puede negarse la significación de las oposiciones o juego de contrarios en el Barroco. Procedimiento que reconocemos

<sup>11</sup>D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, I, ed. de Madrid, 1961, pág. 78.

<sup>12</sup>Cf. Leo Spitzer. *El conceptismo in-*

*terior de Pedro Salinas* (en la *Revista Hispánica Moderna*, de Nueva York, 1941, VII, pág. 68).

como una exacerbación o extremosidad (cuantitativa) a que empuja el ansia de nuevas tierras poéticas, de lo no logrado o conseguido. Choque y chispa de contrarios. . . Y, en efecto, aceptamos que en Góngora y Quevedo (valga el ejemplo) la oposición de contrarios (o grados de diferencia) nos sorprende a menudo con relámpagos de luz nueva, con maravillosos efectos cromáticos, o con agudas ingeniosidades de pensamiento.

Repito: deseo de primicias, de novedades (a veces, novedades a toda costa) y, sobre todo, retórica que —como toda retórica— puede defenderse en los grandes escritores, pero no siempre en los seguidores o segundones. En el conjunto, la frecuencia y acumulación da sello caracterizador a la época. Es decir, da sello caracterizador al barroquismo, junto con otros signos que procuramos mostrar.

### 3. *Arte de lo embellecido.*

Al diferenciar entre Renacimiento (o belleza natural) y Barroco (o belleza artificial) corremos el peligro de las distinciones demasiado rotundas.

Por supuesto, hay un ideal de belleza renacentista. Es el ideal que vemos en los tipos humanos de tantas obras. Hay un ideal de vida y, más fijamente, un ideal del paisaje: es el que copia o imita modelos característicos (églogas, bucolismo), paisaje limado, suave. . . Es decir, trasuntos que no podemos presentar exactamente como reflejos de la belleza "natural". Sin embargo, aceptamos que no se alejan de manera llamativa de una realidad concreta, a pesar de afinaciones y aun estilizaciones.

Por otro lado, aunque no pueda ahora precisar la cita exacta, recuerdo que Menéndez Pidal mencionaba como dicho del Aretino la noción de "La naturaleza, guiadora y única maestra"<sup>13</sup>. Noción a la que no damos —es obvio— un carácter absoluto, pero que, es indudable, encuentra respaldo en la época. Además, no hay que olvidar que, si no como reflejo inmediato en relación a nuestro tópico, gana entonces particular irradiación un repetido verso sentencia (atribuido, por unos, a Serafino de Ciminelli, y, por otros, a Serafino Aquilano):

. . . *che per troppo variar natura é bella. . .*<sup>14</sup>.

Vale decir, la belleza de la naturaleza apoyada en su variedad.

<sup>13</sup>Cf. Menéndez Pidal, *De Cervantes y Lope de Vega*, ed. de Buenos Aires, 1940, pág. 117.

<sup>14</sup>Cf. Alfonso Reyes, *Fortuna española de un verso italiano* (en *Entre libros*, México, 1948, págs. 53-54).

Y es justo agregar que, aunque limitado (y, también, discutible) el canon tuvo verdadero auge renacentista. Mejor aún, creo que, a través de reiteraciones y aplicaciones, de comentarios y exégesis, encaja perfectamente en las líneas gruesas de lo que entendemos por estética del Renacimiento.

Sobre esta base, creo que puede entenderse la diferenciación de grados que ya supone el hablar del Barroco como arte de lo artificial o, más exactamente, como arte de lo embellecido. Con otras palabras: el Barroco extrema, no cabe dudas, la idealización y la estilización.

Por lo que tengo ya dicho, me parece que la época barroca es la etapa de la cultura humana donde el sentido del *embellecimiento* (recalco: del *embellecimiento*) alcanza su culminación, aunque lo comprendamos como el final de un proceso que se inicia —y apresura— en la época renacentista.

En el juego de transformaciones y estilizaciones entran, como he dicho, el elemento humano y más aún, si cabe, el contorno: el paisaje será presencia fundamental en ese mundo ornamentado y brillante. La miseria, la pobreza, la oscuridad, no tienen cabida en una gran parte de las letras barrocas. Sólo aparecen en determinados —y especiales— géneros, como si de esa manera se marcara también una diferencia de ámbito apreciable (por ejemplo, la novela picaresca).

Un sector de la crítica de nuestro siglo (sobre todo, crítica adversa al Barroco) encerró casi siempre el carácter distintivo de ese arte en el rasgo que estamos analizando. Claro que lo veía como una única, exclusiva y negativa cualidad, a la que llamaba cargazón, ornamentación exagerada, acumulación de postizos, etc. No me olvido que ya poetas contemporáneos de Góngora (Lope, por ejemplo) hablaban de “afeites”<sup>15</sup>. Y nada digamos de los improprios de furiosos anticulistas. Pero esto último, bien lo sabemos, no puede tomarse con valor de inventario.

Dejando a un lado e ta retaceado punto de vista, digamos que ayudan al intento de estilizaciones y embellecimiento diferentes materiales. Mejor dicho, esa ambición encuentra sus medios apropiados en los siguientes elementos:

a) Vocabulario y sintaxis (las “locuciones maravillosas” de que hablaba Salcedo Coronel; lengua con sentido plástico y eufónico: neologismos (= latinismos) e hipérbatos de clara intención realizadora)<sup>16</sup>.

<sup>15</sup>Cf. Lope de Vega, *La Filomena* (Madrid, 1631).

<sup>16</sup>Cf. “Soledades” y “Polifemo” *Comentados por D. Garcia Coronel*, Madrid, 1636, fol. 238.

b) El juego de alusiones y elusiones (que mostró tan claramente Dámaso Alonso).

c) La significación poco común, primordial de la metáfora (con su secuela: la “metáfora de metáfora”. Claro está: metáfora, y no imagen. La imagen no se justifica aquí, lugar donde se pretende mostrar el proceso concluido en las sustituciones. Es decir, la sustitución ya realizada, dentro de una intención casi siempre ennoblecedora).

d) Otros tropos que la retórica de la época aporta (metonimia, sinécdoque), aunque no tienen, por supuesto, la importancia capital de la metáfora.

e) Por último, también ayudan la abundancia mitológica y, en general, los aportes “culturales”, con particular referencia a la naturaleza exterior, y dentro de este signo.

Volviendo a la metáfora (y su extraordinario u o y brillo), la entendemos como el medio por excelencia en el plano de las sustituciones y traslaciones, y la aceptamos como el medio más adecuado (medio literario) para el enriquecimiento y afinación de la realidad.

Los poetas barrocos procuraron agotar todas las posibilidades de esta forma poética. Así nos explicamos que se escriben entonces poemas no sólo como acumulación brillante de metáforas, sino también con una metáfora central y ramificaciones de metáforas. O, si preferimos, son metáforas encadenadas o metáforas en serie. El americano Hernando Domínguez Camargo, por ejemplo, escribe un logrado romance a un arroyo (y salto) “en metáfora de potro”. Y su mae tro Bastidas había escrito uno “en metáfora de toro”. La elaboración poética llega, de esta manera, a un total —y paralelo— juego de sustituciones embellecidas<sup>17</sup>.

No se me oculta que el rasgo que estamos analizando tiene particular aplicación en el cultismo. Por descontado, se da en este “estilo” en forma más franca y declarada. Aún más: es un carácter esencial de lo que podemos llamar retórica cultista, lugar donde alcanza sus mayores alardes, y sus más atrevidos vuelos (incluidos aciertos y fracasos). Sin embargo, sería inexacto afirmar que el embellecimiento y la estilización son rasgos exclusivos del cultismo (aunque sean —repito— fundamentales y característicos de él). Por el contrario, tales particularidades se extienden por buena parte de la literatura barroca, y no creo que la explicación total esté en el hecho

<sup>17</sup>Cf. mi estudio *Domínguez Camargo y su Romance al Arroyo de Chillo*

(en *Filología*, de Buenos Aires, 1963, ix, págs. 42-44).

de la incuestionable difusión y desborde del cultismo sobre otros estilos de la época.

Este puede ser también el instante en que, en un defendible juego de correspondencias y aproximaciones, nos acerquemos a lo que hemos puntualizado ya con el nombre de "la contención": como si dijéramos, un anudar hilos firmes que dan, así, consistencia a la trama. Veo, pues, el embellecimiento como un medio de vencer, de agotar posibilidades frente a la limitación o las vallas que el poeta encuentra o que el poeta acepta. . . Posibilidades dentro de lo permitido o lícito, aunque algunos críticos es posible que prefieran hablar aquí, por un lado, de "conformismo", y, por otro, de "escapismo" o "evasión".

#### 4. *Tendencia a la fusión de las artes.*

Repetimos una cosa muy sabida al afirmar que, ya en la antigüedad, al distinguir las diferentes artes, se procuraba, al mismo tiempo, establecer sus relaciones y puntos de contacto. Y así aparecía también el intento de individualización a través del respectivo cotejo, complemento y aun semejanza. Esta peculiaridad reaparece, con más fuerza, si cabe, en la época renacentista. Sobre todo, si pensamos en la extraordinaria difusión que adquiere entonces el juicio horaciano compendiado en su famoso "Ut pictura, poesis. . ."<sup>18</sup>.

En rigor, la aceptación y predicamento del concepto duró hasta bien entrado el siglo XVIII. Mejor dicho: hasta el dique de contención que significará, en gran parte, Lessing. Pretender otras explicaciones es desconocer la fuerza y ejemplaridad asignadas al poeta latino y la fácil vitalidad de aquellas oposiciones: "pintura, poesía muda; poesía, pintura que habla".

Repite en España la identidad horaciana, entre otros, López Pinciano, Cervantes, Tirso, Lope de Vega, el Abad de Rute, De la Barreda, Caramuel. . . Y dentro de tanta abundancia y tanta identidad (como que se trata, casi siempre, de repetir con fuerza de sentencia la frase horaciana) la impresión que se desprende, en principio, es la de una inamovible fijeza y prestigio. Por lo menos, eso es lo característico del ámbito hispánico (fuera de España habría que hacer algunas aclaraciones).

Vayamos a lo que realmente nos interesa. Es decir, a la amplitud que este famoso concepto ganó en la época barroca. Y es justo decir

<sup>18</sup>Horacio, *De Arte Poética Liber*, versos 361-365.

también que la amplitud se extrema, porque si en un lado (en el que nos preocupa a nosotros) sigue estando la poesía, en el otro no sólo está la pintura, sino que aparecen otras artes. Esto es lo que, a mi modo de ver, marca con nitidez una de las características esenciales del barroquismo.

Además, aun en el limitado sector de poesía y pintura encontramos también diferencias. Esas diferencias que emergen porque los hombres del siglo xvii español no siempre se contentan con la aplicación pasiva de la famosa identidad horaciana.

No sin explicable coincidencia, un primer signo expansivo elocuente lo encontramos en las artes plásticas del Barroco: en los estucos pintados, en los Cristos policromados, en los sepulcros con mármoles de color. . .

De la misma manera, el escritor desborda a menudo una separación nítida de las artes. Y, de acuerdo a rasgos esenciales de la palabra, las conexiones más comunes son las que tienen que ver con la pintura, la música y la danza. Es decir, poesía y pintura, poesía y música, poesía y danza. Las relaciones no se detienen en intentos tímidos y, por el contrario, alcanzan fronteras insospechadas.

En un romance endecasílabo de fines del siglo xvii, romance de autor anónimo, vinculado a la obra de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*, se dice:

*La pintura, la música y poesía  
de este real obsequio fueron suaves  
dulces partes de un todo tan hermoso  
como enlazar la habilidad tres artes. . .*<sup>19</sup>.

Precisamente, Calderón es uno de los ejemplos por excelencia dentro de esta dirección. Recordemos, en primer término, las comedias mitológicas (*La fiera, el rayo y la piedra* es una de ellas) y, en general, las obras escritas para el teatro del Buen Retiro, obras donde la poesía se acompaña de complicada escenografía (con aprovechamiento de pinturas, fuentes, jardines, y con comentarios musicales y canto. Valen aquí, otra vez, los versos anónimos y los estudios de Valbuena Prat). Recordemos también que —según Pedro Henríquez

<sup>19</sup>Cit. por Ángel Valbuena Prat, prólogo a Calderón, *Comedias mitológicas*,

ed. de Madrid, s. a. (CIAP), págs. 8 y 13.



Ureña— “la comedia novelesca de amor, en Lope, está concebida musicalmente. La estructura tiene regularidad de danza...”<sup>20</sup>.

Estas obligadas referencias al teatro barroco, así como otras fáciles de aducir, no ocultan, por descontado, el significado de la fusión de las artes que se observa en la lírica, en la importante lírica de la época. Citemos nombres: Góngora, Lope, Quevedo, Balbuena, Pedro de Espinosa, Jáuregui, Rioja, Soto de Rojas, Sor Juana Inés de la Cruz y tantos otros. En todos ellos (sin pretender una importancia pareja) se advierte el relieve de los elementos pictóricos en la poesía. Y, de la misma manera, de los elementos musicales. En forma complementaria, casi todos ellos ofrecen poemas y elogios a la pintura, a pintores famosos. Menos abundantes, los elogios a la música y los músicos (cf., sin embargo, Cervantes, Góngora, Lope, Castillo Solórzano, Espinel, Sor Juana...).

Por este camino, en fin, fácil es advertir el lugar que adquiere un poeta como Góngora. Ejemplo valioso en tantos aspectos, su lírica nos ofrece no sólo la maciza relación entre poesía, pintura y música. También (como ha mostrado recientemente Dámaso Alonso) es visible en pasajes de poemas como el *Polifemo* una clara disposición de *ballet*: el enamoramiento de Galatea y Acis es notable ejemplo<sup>21</sup>.

Es cierto que Góngora, en un soneto satírico contra Quevedo había escrito: “Poesía y pintura son distintas”. Pero ¿creía realmente Góngora en una total separación, o es eso más bien una derivación de la burla? Digo esto porque, sin salir del soneto, alcanzamos a leer:

...tu pintura será, cual tu poesía,  
bajos los versos, tristes los colores<sup>22</sup>.

Música y pintura resaltan también en Sor Juana Inés de la Cruz, la famosa monja mexicana. Y, dentro del grupo que hemos destacado, pocos ofrecen tan nítidos rasgos como el valioso Pedro de Espinosa, poeta de primera categoría, un tanto oscurecido por la presencia deslumbrante de los grandes poetas de su tiempo.

<sup>20</sup>Pedro Henríquez Ureña, *Lope de Vega* (en *Plenitud de España*, ed. de Buenos Aires, 1945, pág. 36).

<sup>21</sup>Cf. D. Alonso, *Góngora y el Polifemo*, I, págs. 206-208.

<sup>22</sup>Soneto atribuido a Góngora. Lleva este título: *A Don Francisco de*

*Quevedo, sabiendo que se ejercitaba en el arte de la pintura*. Ver *Poemas y sonetos*, ed. de Pedro Henríquez Ureña, Buenos Aires, 1939, pág. 91. o aparece el soneto en la edición de Juan e Isabel Millé y Giménez (ver Góngora, *Obras completas*, Madrid, 1943).

Como vemos, la proximidad o fusión de las artes, sobre la base de la poesía, es una clara singularidad del barroquismo. Mucho antes de Wagner (para citar un jalón importante) los párrafos precedentes lo prueban de manera rotunda.

##### 5. *Arte de lo feo y lo monstruoso.*

El hecho de haber defendido “el embellecimiento” como uno de los caracteres del Barroco, no quita que podamos ahora destacar la importancia que en el arte barroco adquiere la significación de lo feo y lo monstruoso, bien se lo considere comparativamente, bien se lo trate como perfil aislado. Y esta particularidad —espero mostrarlo— de ningún modo está en contradicción con el culto de lo embellecido y la estilización, que, en forma más nítida, se imponen como características del barroquismo.

Con frecuencia se parte de los románticos para marcar la entrada de lo feo (y monstruoso), así, como de lo grotesco, en el arte. Digamos al respecto que es innegable la importancia y expansión que adquieren estos temas entre los románticos, ya sea como elemento confrontador de lo bello, ya sea con valor individual. Como término de comparación, recordemos el conocido párrafo de Víctor Hugo, en el prefacio a *Cromwell*:

“La salamandre fait ressortir l’ondine; le gnome embellit le sylphe...”<sup>23</sup>.

Y entre muchas ejemplificaciones de la teoría acude a nosotros su difundida novela *Nuestra Señora de París*.

Por otro lado, es fácil aducir que en diversas obras románticas o prerrománticas (inglesas, alemanas, francesas, sobre todo) se destacan como personajes fundamentales a tipos deformes o monstruosos. Particularmente, en obras de asunto fantástico.

Sin embargo, el reconocimiento de lo que el romanticismo representa dentro de este tópico no es un inconveniente para señalar que un primer y muy importante momento de la entrada de lo feo en el arte está dado por la época barroca. Sin duda, pensaba en ella Lessing (sin precisar, por supuesto, etapas artísticas) cuando, en el siglo xviii, puntualizaba que el arte de lo tiempos modernos había ensanchado considerablemente sus límites, y cuando observaba que,

<sup>23</sup>Cf. *La Préface de Cromwell*, ed. de Maurice Souriau, París, s. a., pág.

204, ver, también, pág. 191.

dentro de esos límites, habían entrado la fealdad y la belleza vulgar o de orden inferior, dejados a un lado por el arte clásico.

Esta penetración de lo feo es consecuencia —imaginamos— de una búsqueda afanosa de lo *extremado* y de su urgencia de *oposiciones*, pero no menos del hecho de descubrir en la fealdad un motivo nuevo, original, sin sobrepasar, por ello, límites aceptados o permitidos. Se llega, así, a la importancia del tema literario con valor aislado, y sin que sea necesaria la obligada confrontación o el contraste de lo bello.

Diversificación digna de notarse es la que se marca, en la época barroca, entre dos notorios extremos. Por una parte, lo feo en relación a una visión realista (“realista”; excepcionalmente, Hiperrealista) tal como se ve en la novela picaresca, obras de contactos picarescos y formas particulares (como las jácaras). De más está decir, sin confrontaciones o reales.

Por otra parte, lo feo estilizado, hiperbolizado poéticamente, tal como se ve en determinados poemas, como el *Polifemo* de Góngora (donde sí se marca el contraste con la belleza de Galatea y Acis).

En lugar aparte, aun, colocamos lo feo de la sátira, moral o no, que tan notorios testimonios ofrece en Quevedo, Góngora, Villamediana, Trillo y Figueroa, Polo de Medina, Cáncer y Velasco, y tantos otros. Es natural que, por el hecho de tratarse de la sátira en sí, haya en esta línea precedentes más abundantes, españoles y no españoles. La sátira aparece tempranamente en la literatura, aunque pueda señalarse en su trayectoria la exacerbación barroca de la sátira y la burla.

Como una consecuencia o reflejo de esta atmósfera (sin negar tampoco —repito— el peso del contraste y los juegos de oposiciones) aparece entonces el descubrimiento de la belleza en la fealdad. “Tú, hermosamente fea”, escribe Quevedo en *El Parnaso Español*. Domínguez Camargo describe así a Cristo en la Cruz: “Feo hermosamente el rostro, / a pesar de los rigores...”. Dice Cáncer y Velasco en su *Fábula del Minotauro*: “...que también en lo horrible hay hermosura”. En fin, Antonio de Solís nos habla, en la trabajada prosa de su *Historia de la Conquista de México*, de una “Vistosa confusión de armas y penachos, en que tenían su hermosura los horrores...”.

Para mí no cabe ninguna duda de que la época barroca (in negar precedentes lineales importantes) es la primera época artística en que se puede hablar de verdadera expansión de lo que, con nombre de origen más reciente, se llama *feísmo*. De manera indudable lo muestra la literatura, tanto en una visión concreta como en una

visión estilizada y aun caricaturesca. En fin, aunque quizás resulte superflua la aclaración, diré que estamos allí todavía lejos, muy lejos, de lo monstruoso tal como se ve en la obra de escritores de nuestros días (un ejemplo: Henry Miller).

#### 6. *Arte del desengaño.*

Una vez más, sin pretender hacer del *desengaño* un rasgo exclusivo de barroquismo, lo destaco como un signo distintivo y caracterizador.

En primer lugar, es justo decir que en ninguna otra época resonó con tanta frecuencia la palabra *desengaño*. O, como explicó Leo Spitzer: "Ese desnudar la realidad que la España clásica ha expresado por una palabra intraducible, la palabra *desengaño*..."<sup>24</sup>. Y, por supuesto, aunque toda repetición puede determinar una retórica (aquí no estamos libre de ella) es indudable que lo que hacen las reiteraciones es reflejar una actitud anímica, el reconocimiento de un sentimiento general.

Se cree haber apurado todo y haber llegado al límite de las cosas. Hay, si no una complacencia, por lo menos algo así como una obligación, casi obsesión, de mostrar el agotamiento de las ilusiones, la proporción de vanidad y de vacío que se esconden en la vida humana, la debilidad en que se apoyan la pompa y la magnificencia. . .

Sin estar totalmente desasido del siglo xvii, me parece que acertaba Torres Villarroel cuando, hablando del desengaño, lo combatía ya con espíritu del siglo xviii:

"...el delito de la poesía en España fue tener comercio con el desengaño, haber comprado algunas verdades en la tienda de la filosofía moral y transportarlas a la corte; y aunque las aconfitaron los poetas, con todo ello se ofendieron de la amargura y cayó la poética de los solios. . ."<sup>25</sup>.

Yo creo que en la visión pesimista del desengaño, que da sello al barroco español, confluyen tanto las consecuencias de una realidad político-social (sin exagerar demasiado su reflejo en las expresiones artísticas) como la lección religioso-moral que vuelve incesantemente

<sup>24</sup>Cf. Leo Spitzer, *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, pág. 68; id., *El Barroco español* (en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*,

de Buenos Aires, 1943-1944, xxviii, pág. 21).

<sup>25</sup>Cit. por José María de Cossío, *Siglo xvii*, Madrid, 1939, pág. 217.

sobre la ilusión, el orgullo, la vanidad de las cosas terrenas. Y no se trata —aclaro— de la doble cara de una moneda, doble cara que coincide en los bordes, sino de un doble perfil con puntos de correspondencia.

En el primer caso, bien sabemos que el siglo xvii es un siglo de descenso político, a pesar de una grandeza más alabada que sentida, sobre el fondo de un vasto mapa que, por descontado, no se reduce (no puede reducirse) a la península. Crisis, miserias, derrotas, fracasos, son más palpables que efímeros triunfos o éxitos.

En el segundo, la admonición severa, la reflexión moral y aun la burla más o menos ingeniosa subrayan la falsa grandeza, la apariencia, los extravíos del orgullo, el apartamiento de las normas éticas y la religión, el olvido de las enseñanzas del tiempo.

El tema resalta en numerosos poemas de Góngora: *De la brevedad engañosa de la vida* ("En seguir sombras y abrazar engaños"), *La dulce boca que a gustar convida* ("y sólo del amor queda el veneno"), *Al tùmulo que hizo Córdoba, Aprended, flores, en mí*. De Quevedo: *Que desengaños son las verdaderas riquezas, Desengaño de la exterior apariencia, Un hombre desengañado* (cf., en fin, los *Sueños* y el *Buscón*). De Lope (*El Siglo de Oro*), de Calderón (*El día mayor de los días*), de Gracián (*El Criticón*). . .

Recordemos también que el tema de la *soledad*, que resuena con tanta frecuencia en la época, tiene evidentes conexiones con el tema del desengaño. Esto, a pesar de raíces religiosas o literarias diferentes (particularmente, las que se relacionan con la ascética, o con el *Beatus ille* horaciano y su profusa descendencia). Una vez más vemos que la fuente o estímulo no explica todo, puesto que los temas literarios suelen ganar nueva vitalidad con el apoyo de especiales resonancias de una época y aun con el resurgimiento o prioridad de otros tópicos. Por eso, me parece que el tema de la soledad es, en el Barroco, una nota importante vinculada al tema del desengaño: soledad como recogimiento, como enriquecimiento interior, como "ocio" útil (cf. Lope, Góngora, Quevedo, Pedro de Espinosa, Polo de Medina).

Volvamos al desengaño, gran tema barroco. Por este camino llegamos a algún ejemplo llamativo y espectacular, como el de un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, digno de considerarse como testimonio de cierto nihilismo barroco. El soneto de Sor Juana a que me refiero es el conocido soneto del retrato, que comienza: "Este que ves, engaño colorido. . .". Antes, y todavía en su tiempo, habíamos escuchado que el arte podía vencer al tiempo. Sor Juana nos dirá,

en cambio, que el arte, como la vida humana, es igualmente perecedero. . .

### 7. *Arte de ideales religiosos.*

El relieve que hemos asignado al *desengaño* como uno de los grandes temas barrocos debemos entenderlo (y es el momento de hacer la aclaración) dentro de límites esencialmente "humanos" o terrenos, ya que —como veremos— el espíritu barroco se caracterizó, no menos, por poner el arte al servicio de la religión. Con más exactitud hasta es justo decir que el desengaño aparece como una consecuencia de ideales religiosos que afloran entonces en el arte con persistente fijeza y concluyen por darle perfil individualizador.

Valen aquí reflexiones de Weisbach en relación a las conexiones religioso-artísticas del Barroco. Es indudable que el Barroco nos convence como una manifestación de perfil cristiano. Mejor dicho, católico. Y, con más exactitud aún, al servicio de ideales de la Contrarreforma.

Se argüirá que en todas las épocas el artista, el escritor creyente, pusieron su inspiración al servicio de su fe. Más aún en España, donde el filón religioso atraviesa prácticamente toda su cultura, y hasta es elemento socorrido para tentar caracterizaciones generales del pueblo español. Sin rechazar tales supuestos, conviene de inmediato hacer las aclaraciones pertinentes. En primer término, una cosa es reflejar la fe a través de la obra, y otra, llegar a los extremos a que llega el escritor barroco (valga el ejemplo) en su ofrenda religiosa.

Sin retroceder mucho, el siglo xvi español había dado una serie de grandes personalidades religiosas, personalidades que habían llenado sus escritos de extraordinarios acentos. Sin embargo, eran poesías, eran tratados, alegorías y símbolos, que no pretendían superponerse a una vida activa, militante, en la que cifraban su mayor ambición. Las obras literarias eran por lo común complemento de esa milicia, y no aspiraban más que al círculo reducido de los amigos o relaciones. ¿Qué mejor ejemplo que Fray Luis, Santa Teresa y San Juan de la Cruz?

En cambio, el espíritu barroco, o, mejor, los grandes escritores barrocos ven en las letras el vehículo por excelencia de la fe y la propaganda. Y las letras, a través de los medios que pueden llegar más directamente a un público, a un receptáculo popular. De ahí, la significación especial que adquiere el teatro dentro de tales direcciones; de ahí, también, particulares resonancias en la lírica y la narrativa.

Dentro de un orden de prioridades, el brillo poco común del teatro español del siglo xvii favorece notoriamente el intento. El gran ejemplo —y culminación— es, por supuesto, Calderón, y sus mejores armas, los autos sacramentales y las comedias religiosas o filosófico-teológicas. Pero es justo advertir que no se reduce todo a Calderón en el nivel del mérito (cf. Lope, Tirso, Sor Juana Inés de la Cruz).

Conviene también aclarar (para evitar equívocos) que, si por un lado, el teatro contaba con apreciables ventajas de comunicación, por otro lado sufría oposiciones y trabas. Un conocimiento de las polémicas sobre la “licitud del teatro” (aunque a veces se salvaguardaran ciertos tipos) nos muestra que las representaciones escénicas encontraban fuerte censura en algunas órdenes religiosas<sup>26</sup>.

El aprovechamiento de este vehículo no supuso, pues, en principio, todas las facilidades y ventajas. Por el contrario, tuvo —como vemos— sus inconvenientes. Pero fue el dramaturgo —cuando ese dramaturgo se llamaba, por ejemplo, Calderón— el que se encargó de justificar procedimientos y, al mismo tiempo, de debilitar ataques.

No cabe duda de que la pasión del pueblo por el teatro constituía una puerta de entrada ampliamente favorable. Pero de allí a imponer elementos religiosos a través de la representación había cierta distancia (Podía, sí, pensarse en el teatro medieval, pero no se olvide que, en éste, lo religioso tenía un carácter distinto: era, en rigor, la fe —del auto y del público— sosteniendo la representación: y no el teatro como vehículo de exámenes y problemas teológicos. Era lo religioso dentro de la religión; no, la religión expandiéndose sobre lo profano y superándolo).

Correspondía a la capacidad del autor barroco hacer triunfar, sobre el escenario, abstrusos o menos comunes problemas que los que presentaban las comedias corrientes: el misterio de la eucaristía, el del pecado original, el de la salvación, etc.

Este rasgo, pues, no sólo configura una época del teatro español, sino que da fisonomía a un sector importante del espíritu barroco. Y es también el reflejo que se ve en obras de los grandes líricos (un Góngora, un Lope, un Quevedo, un Pedro de Espinosa), a los cuales no consideramos como poetas “religiosos” (predominantemente religiosos), pero que dejaron en su lírica sobradas muestras de ese espíri-

<sup>26</sup>Ver Emilio Cotarelo y Mori, *Biografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, y los agregados de Edward Wil-

son, en la comunicación leída en el Segundo Congreso Internacional de Hispanistas (Nimega, 1965).

tu a que me refiero. Y es, por último, el perfil de otros géneros, y hasta de composiciones populares que trasuntan, dentro de poco ambicioso vuelo, este sello distintivo, definidor de la época.

### *Conclusión.*

Sería pedantería de mi parte y, al mismo tiempo, caer en las limitaciones que combato, el afirmar que dentro de los caracteres precedentes se encierra toda la literatura barroca. La verdad que no. Sólo definiendo, con ellos, lo que me parece se deduce o desprende de un caudal apreciable de obras que se escribieron durante el siglo xvii y que aceptamos como barrocas. Y, de manera especial, de las que consideramos valiosas e individualizadoras.

Como he anticipado, la serie de peculiaridades señaladas elude (me parece que elude) un rotundo rasgo definidor, aquí difícil de captar; y, por otra parte, pretende una apreciable coherencia.

Además, al aceptar que las complejidades que ofrece su enfoque son las que han determinado en gran parte tantas ideas contradictorias y negativas, reconocemos que esa misma complejidad no está tampoco ausente en un tratamiento positivo, si bien aquí aparece defendida por consecuencias o derivaciones más valederas.

En el necesario juego de las correspondencias, las generalizaciones deben apoyarse, por supuesto, en una suma de materiales que respalden (razones de importancia y de cantidad) esas generalizaciones. Yo creo que la caracterización o los caracteres que procuro destacar en las obras de aquella época responden a una medida aquí-latación.

Volviendo ahora la cara a ese juego de correspondencias a que me referí, lo lícito es mostrar con ejemplos, con buenos ejemplos, esos caracteres. Por razones de extensión, los ejemplos han sido muchas veces más apuntados que mostrados (y quedan aquí como anticipos de lo que debo desarrollar en forma detallada). Claro que, en su conjunto, opino que nos convencen de un aire de época nítido, tanto en relación a lo que muestran por presencia en el contorno (y con el contorno de otras obras), como a lo que muestran por ausencia o variedad en relación a un antes y un después (sobre todo, es natural, un antes). A su vez, ausencias y presencias dentro de límites señalados: lo que singulariza una época cultural —vale la pena repetirlo— no es siempre lo nuevo, como pretenden ciertos manuales o estudios contruidos con compás y regla. También puede marcarla,



y es lo que ocurre con mayor frecuencia, la especial estructura de líneas y planos ya existentes (aquí, sí, nueva a su manera).

Con esta consideración, que pretende reflejar el espíritu con que ha sido elaborado el presente esquema, termino un grato (o, mejor, apasionante) itinerario cultural.

#### BIBLIOGRAFIA

Dentro de la abundante bibliografía sobre el tema, destaco una serie de obras fundamentales (o, por lo menos, importantes), accesibles en su mayor parte. Afortunadamente, tal como lo destaco en el texto, la bibliografía original en lengua española tiene aquí significación. Se vinculan también a este relieve las traducciones a nuestra lengua de algunos de los más valiosos estudios (particularmente, alemanes).

Sin pretender marcar una división nítida, la bibliografía que ofrezco la distribuyo en tres sectores esenciales: I) Obras sobre el arte barroco en general; II) Obras con especial referencia al problema del barroco literario; III) Obras con especial referencia al barroco literario español.

Por último, aclaro que, cuando existe traducción española de una obra, menciono dicha traducción.

#### I

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock* (1ª ed., Munich, 1888).

H. Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte* (trad. de J. Moreno Villa, Madrid, 1924).

J. Weingartner, *Der Geist des Barocks* (Hamburgo, 1925).

W. Weisbach, *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España* (trad. de R. Iglesias, en Labor, *Historia del Arte*, Barcelona, 1934).

W. Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma* (trad. de E. Lafuente Ferrari, Madrid, 1942).

E. D'Ors, *Lo Barroco* (Madrid, s. a., Ed. Aguilar).

S. Sitwell, *Spanish Baroque Arte* (Londres, 1931).

E. Lafuente Ferrari, *La interpretación del Barroco y sus valores españoles* (prólogo a su traducción española de W. Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*).

Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (Nueva York, 1951).

*Retorica e Barocco (Atti del Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Roma, 1955).*

Víctor-Luciéni Tapié, *El Barroco* (trad. de Mariana Payró de Bonfanti, Buenos Aires, 1963).

#### II

R. Wellek, *The concept of Baroque in Literature Scholarship* (en el *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, de Baltimore, 1946, v).

B. Croce, *Storia della Etá Barocca in Italia* (Bari, 1929).

H. Hatzfeld, *Un esclarecimiento del problema del Barroco en las literaturas romances* (trad. de R. Morales Ávila y A. Doddis, en los *Anales de la Universidad de Chile*, de Santiago, 1961, cxix, N° 124, págs. 34-53).

H. Hatzfeld, *The Baroque from the viewpoint of the literary historian* (en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, de Baltimore, 1955, xiv).

Leo Spitzer, *El Barroco español* (en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas*, de Buenos Aires, 1943-1944, xxviii).

Afrânio Coutinho, *Aspectos da literatura barroca* (Río de Janeiro, 1950).

### III

Emilio Orozco Díaz, *Temas del Barroco* (Granada, 1947).

Dámaso Alonso, *Poesía española* (1ª ed., Madrid, 1950).

Dámaso Alonso, *Góngora y el "Polifemo"* (4ª ed., 1, Madrid, 1961).

P. Henríquez Ureña, *Barroco de América* (en *La Nación*, de Buenos Aires, 23 de junio de 1940).

O. Macri, *La historiografía del Barroco literario español* (en *Thesaurus*, de Bogotá, 1960, xv, págs. 1-70).

M. de Montoliú, *El concepto literario de lo barroco* (en *La Prensa*, de Buenos Aires, 19 de enero de 1932).

## I N D I C E

I) BARROCO Y BARROQUISMO	5
Introducción .	5
Rehabilitación del Barroco	6
Punto de partida (etimología y artes plásticas)	9
El Barroco en España	12
II) CARACTERES DEL BARROCO	15
1) Arte de la contención (y el alarde)	16
2) Arte de la oposición y la antítesis .	21
3) Arte de lo embellecido .	24
4) Tendencia a la fusión de las artes	27
5) Arte de lo feo y lo monstruoso	30
6) Arte del desengaño	32
7) Arte de ideales religiosos	34
Conclusión	
Bibliografía	37

[1963]

EMILIO CARILLA