

Sobre los orígenes del Barroco Literario

(España e Italia)

POR EL

Dr. ANTONIO GARCIA BERRIO

1. CONCEPTISMO Y BARROQUISMO

Para comenzar a tratar algunos puntos que, por insistir nosotros en debates más o menos olvidados hoy, o por tocar aspectos de novedad casi absoluta, esperamos que arrojen alguna luz sobre el campo complejo e intrincado de las relaciones hispano-italianas dentro del fenómeno literario del conceptismo, tenemos que empezar por fijar nuestra atención en la cuestión misma de la esencia del conceptismo.

El hecho de que el «Concepto» o «Concetto», como designación precisa en España e Italia de una operación artística, fuese de tal naturaleza (1) que permitiese ser identificado con justicia por Tesauro con la operación de encuentro de metáforas —si bien sea unas metáforas violentas hechas fundamentalmente para sorprender—, adscribiéndola a la línea tradicional que venía de Aristóteles, forzó, en su momento, a que

(1) Se ha prestado a discusión la definición misma de «Concepto», operación artística no exclusivamente lógica de tender el puente imaginativo entre dos realidades distintas, semejantes o desemejantes, que no aparecen en la dimensión real de la visión del mundo cotidianamente enlazadas. Entre otros ha empleado muy cuidadosamente esta noción GUIDO MOLPURGO TAGLIABUE en «Aristotelismo e Barocco», Atti del III Congresso di Studi Umanistici. Roma, Bocca 1955. Para la precisa valoración que esta noción tiene dentro de la cadena de operaciones y logros en el Arte de Agudeza el libro de KLAUS HEGER, «Baltasar Gracián, estilo y doctrina», Instituto Fernando el Católico. Zaragoza 1960, especialmente pág. 197 y siguientes y sobre todo ALEXANDER A. PARKER, «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo» en «Estudios a M. Pidal», 1952.

aun en las épocas más furiosamente conceptistas, los escritores no se pudieran considerar conceptistas o no conceptistas exclusivamente.

Así vemos que Quevedo en España no se sintió jamás en región literaria distinta de Góngora por el hecho de usar el «concepto literario» como base de su estilo, y que otro escritor tradicionalmente conceptista, Gracián, al hacer en su «Agudeza y Arte de Ingenio» una antología del estilo conceptuoso citara mucho más a Góngora o a Marino que al mismo Quevedo.

El conceptismo como denominación consciente de una escuela de escritores, no existió en la época en que vivían los autores a los que la crítica ha considerado después conceptistas y no conceptistas. Existieron, eso sí, escritores que emplearon el recurso del concepto de un modo permanente y reiterado llegando a lo obsesivo en casos como el del Quevedo de la prosa satírica y festiva, o Francesco Fulvio Frugoni en su obra «Il Cane de Diógene», con casi total exclusión de cualquier otra técnica de acción literaria; y escritores que usaron del concepto, realmente asimilable al recurso tradicional de la metáfora, con la salvedad ya hecha, de un modo menos obsesivo, menos asiduo y recargado: al mismo tiempo que, por buscar otras finalidades a su arte, adoptaban en la temática, en el vocabulario, y aun en la misma actitud personal ante el mundo, las vías de la amenidad, el cultismo y el ornato con lo que abrían una efectiva y profunda escisión frente a los escritores con posterioridad llamados conceptistas.

Fue la crítica española posterior la que inauguró la distinción conceptismo-culteranismo en el seno de la terminología de la literatura barroca (2), cuya formulación más acabada dió Menéndez y Pelayo:

«Porque fue fatalidad de nuestra literatura que, al mismo tiempo que en brazos de Lope y de los poetas valencianos crecía robusta la planta del teatro nacional, comenzase a roer el tronco de nuestra poesía lírica el gusano de la afectación, unas veces conceptuosa, otras colorista... Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo. Góngora, pobre de ideas y riquísimo de imágenes, busca el triunfo de los elementos más exteriores de la forma poética y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas. Al revés: el caudillo de los conceptistas no presume de dogmatizador literario, forma escuela sin buscarlo ni quererlo. Sigue los rumbos excéntricos de su inspiración que crea un mundo nuevo de alegorías, de sombras y de representaciones fantásticas, en las cuales el elemento intelec-

(2) Cfr. E. SARMIENTO, planteó este problema en su artículo incluido en el «Homenaje a Gracián». Instituto Fernando el Católico. Zaragoza, 1958.

tual, la tendencia satírica directa, si no predominan, contrapesan a lo menos el poder de la imaginativa» (3).

Panorama simplista, pues, que no resistió mucho tiempo a los embates de una legión de estudiosos que, en el momento en que se superaron viejos prejuicios neoclásicos, abocaron desde todos los ángulos e ideologías al Barroco. Al estudiar la infinita casuística englobada bajo la denominación general de Barroco, y en España bajo las nociones no menos genéricas y simplistas de culteranismo y conceptismo, comenzaron a surgir los distingos y las contradicciones, como la que se encuentra en la ya aludida por nosotros de Gracián: tradicional conceptista, panegirista de Góngora y menos entusiasta de Quevedo; o del entusiasmo de Frugoni por el mismo Góngora, en aquél, sin embargo, semejante al que siente por el autor de «Los Sueños». De modo semejante ocurrió cuando, caídas las barreras entre «el Góngora de la luz y de las tinieb'as», se pudo ver, elevando las conclusiones al rango de validez general, que la utilización de los instrumentos más genuinamente barrocos —y entre ellos el concepto tiene quizás la primacía— no es exclusiva de un autor, e insólita en la escuela opuesta, sino que es una cuestión puramente cuantitativa la que determinó el establecimiento del encasillado culterano-conceptista, o cualquier otro tipo de encasillado rígido, aceptado durante muchos años como dogma de fe.

Contra este estado de cosas ya formuló en su día Benedetto Croce la siguiente opinión:

«In Italia, in quel tempo, si ebbe solo la prima perversione (se refiere al llamado conceptismo) e non il culto linguistico ne il preziosismo francese. Il nostro secentismo si sarebbe dovuto chiamare «concettismo», se la denominazione, «secentismo», trata da una metáfora cronológica, non fosse prevalsa» (4).

Claro que, como el mismo Croce reconocía, el diagnóstico en Italia no se prestaba a las confusiones que en España. Tras algunas puntualizaciones sobre la cuestión en el ámbito de la crítica española (5), Alexander A. Parker afronta directamente la cuestión de los límites culterano-conceptistas (6), y la resuelve en los siguientes términos:

(3) Cfr. MENENDEZ Y PELAYO, «Historia de las ideas estéticas». Vol. II, pág. 325-6. C. S. I. C. Madrid, 1947.

(4) Cfr. B. CROCE. «I trattatisti italiani del concettismo e Baltasar Gracián», en «Problemi di Estética». Laterza, Bari, pág. 338.

(5) Cfr. M. MUÑOZ CORTES. «Aspectos estilísticos de Vélez de Guevara», en Revista de Filología Española. Vol. XXVII. 1943. Téngase también en cuenta para el esclarecimiento de muchas cuestiones, aunque no entre directamente en el problema aludido, el clarividente estudio de R. MENENDEZ PIDAL, «Obscuridad, dificultad, entre culteranos y conceptistas», en «Castilla, la tradición, el idioma». Austral, Espasa Calpe 3.ª edición, 1955.

(6) Cfr. ALEXANDER A. PARKER. «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo», en «Estudios a Menéndez Pidal», cit.

«Creo, pues, que el proceso metafórico característico de la época debe denominarse «Conceptismo» y que sea útil emplear la palabra «Culteranismo» para denotar, en primer lugar, la latinización del lenguaje (cultismos, hiperbatón, etc...). Aunque estos últimos se basan, lógicamente, en conceptos infinitos, su empleo sistemático les priva de todo empleo de penetración intelectual; viene a ser nada más que bello eufemismo, como ha dicho D. Alonso y constituyen un lenguaje poético nuevo y «culto»... El conceptismo es la base del gongorismo; más todavía, es la base de todo estilo Barroco europeo».

Forzosamente hay que contar con tales presupuestos de modo continuo ante un tema como el nuestro. Al hablar de conceptismo entre Italia y España jugamos continuamente con realidades literarias distintas y sólo admitiendo el conceptismo en su más amplia acepción —«...como el proceso metafórico característico de la época total barroca»— estaremos a salvo de frecuentes contrasentidos. Cuanto más aproximemos el término conceptismo al término Barroco literario, según quería Croce, tanto más fácil resultará el examen del desarrollo artístico contemporáneo de las literaturas barrocas italiana y española, y con ello, además, no se faltará efectivamente a la verdad.

Reduciendo nuestro análisis a lo fundamental barroco, que es el violento y reiterado juego metafórico, con exclusión de cualquier otra adición, podremos estudiar el desarrollo hispano-italiano de ese contenido básico y común a toda la literatura barroca de ambos países. Por tal razón, prescindiendo de que sea en prosa o en verso, prescindiendo de que se le denomine metáfora o concepto, prescindiendo de que aparezca escueta o revestida por enmascaramientos verbales más o menos ricos o acertados, la base de examen debe ser siempre esa «relación intelectual entre ideas u objetos remotos», que es la esencia del conceptismo, cuya intensificación de empleo caracterizó de un modo indiscutible al período literario barroco. En un examen de los escritores del Seicento italiano tendríamos que eludir muy pocas consideraciones, aparte de lo puramente conceptista; por el contrario con los escritores españoles del siglo XVII —por no complicarnos aquí con problemas generacionales barroco-barroquismo (7)— tendríamos, sin embargo, que dejar aparte una más rica serie de consideraciones que exceden la esfera de lo puramente conceptista. Es decir: el conceptismo abarca más completamente el Barroco literario italiano que el español, muchos de cuyos problemas no encuentran la clave de su interpretación en los límites escuetos del conceptismo.

(7) Cfr. Para un resumen del problema generacional dentro del Barroco, HELMUT HATZFELD. «Estudios sobre el Barroco». Madrid, Gredos, 1964, especialmente los capítulos I y II.

2. ESPAÑA E ITALIA EN LOS ORIGENES DEL CONCEPTISMO

Las anteriores consideraciones marcan la introducción a otro problema fundamental, que preocupó a gran parte de la crítica sobre el Barroco, y que, si bien hoy parece un poco abandonado por ella, no ha sido ciertamente porque se haya puesto de acuerdo sobre el mismo. Nos referimos al problema de los orígenes del conceptismo, entendido éste, como ya hemos precisado, en el sentido de la base metafórica de tan relevante importancia en el barroco literario total.

El que el concepto no venga a ser un logro fundamentalmente nuevo de la literatura, sino que sea asimilable —con todos los distinguos que se puedan hacer— a alguno de los tradicionales modos del metafórisimo, plantea una cuestión espinosa al ocuparse de los orígenes del movimiento literario conceptista.

En España, en el mismo año 1600, aparece la primera parte de los «Conceptos espirituales» de Alonso de Ledesma, que juntamente con Alonso de Bonilla, Juan de Orozco y Jerónimo de Cáncer y Velasco (8), marcan ya sin titubeos las directrices del conceptismo de Quevedo, sin pensar ya en la base conceptista de la poesía gongorina y de Luis de Carrillo y Sotomayor; entretanto, en 1639 en Italia, Mateo Pellegrini, denuncia los excesos de una conceptuosidad que, completamente dueña ya de la novela, amenaza todas las demás manifestaciones literarias; pero estos datos que dan idea de una realidad de hecho, no explican en sí las causas de su aparición; ni por otra parte el contenido mismo de tal conceptismo marca, como ya hemos dicho, una realidad literaria nueva, nunca conocida hasta el momento, y por consiguiente fácilmente localizable en aquel lugar en que se la descubra por vez primera.

(8) Para el estudio, si bien de modo rápido de los precedentes inmediatos del conceptismo gracianesco puede verse el Cap. XV del libro de ADOLPHE COSTER, «Baltasar Gracián», Institución Fernando el Católico. Zaragoza, 1947. Según la «Historia general de la literatura española» de Díez-Echarri y R. Franquesa. Aguilar, Madrid. 1960. pág. 404: «Ledesma lleva ya el conceptismo a su más alto grado».

Ante tal situación, unos, como Benedetto Croce, reclamaron un origen italiano para el «cattivo gusto», como consecuencia de que si hasta dicho momento sólo Italia había dado al mundo las directrices ordenadoras de su arte, no había razones para pensar que en la base del fenómeno de degeneración del arte puro, no procedían las directrices también de la propia Italia (9); otros, por el contrario, pensaron que en España, país que en el Barroco tuvo la más feliz interpretación artística de su alma nacional, debía estar la clave del origen de dicho arte, como estaba, indiscutiblemente la de sus más perfectas resoluciones.

Aunque no nos sentimos con fuerzas para pretender resolver aquí cuestión tan amplia y tan largamente debatida por los mejores especialistas en los últimos años (10), no nos queremos sustraer sin embargo a la tarea de trazar, apoyándonos ya en unos ya en otros de los estudios que nos preceden, una línea más o menos conjetural que exprese nuestra opinión en el problema del debate hispano-italiano en los orígenes del barroco.

(9) Cfr. BENEDECTO CROCE. «Storia della età barocca in Italia». Laterza. Bari 1929: «perché da quale paese poteva pervenire al resto dell'Europa la moda del barocco E' evidente: il paese della maggiore cultura e civiltà, da cui l'Europa, come aveva accolto manufatture e industrie e commerci e ordinamenti e scoperte geografiche, accoglieva arti e scienze e letteratura e poesie e forme del conversare e feste e cerimoniali. E questo paese, nel cinquecento, e ancora per buona parte del secolo seguente, era l'Italia; e con l'Italia in alcune manifestazioni del costume e della cultura, la Spagna, alla quale dava forza di penetrazione la sua forza politica; sicché gli avversari spagnoli dei polemisti italiani avrebbero operato ragionevolmente conciliandosi e affratellandosi con questi. Ma onore o torto che ci faccia il barocchismo fu sostanzialmente italianismo». Pág. 37.

(10) Para tener idea de los debates de la crítica sobre el origen y, en general sobre el desarrollo y límites cronológicos y geográficos del Barroco, téngase en cuenta el excelente resumen de OTIS H. GREEN, «A. Critical Survey of Scholarship in the Field of Spanish Renaissance Literature», en *Studies in Philology*. 1947. XLIV. págs. 248 y siguientes. Alude a estudios más modernos el de H. HATZFELD, «Desarrollo de las teorías literarias del Barroco» en *Estudios sobre el Barroco*, cit. págs. 11 y sgs. Para el caso el Barroco español, aunque no se centre de modo predominante en el origen del Barroco, es útil la aportación de ORESTE MACRÌ, «La Steoriografia sul barroco letterario spagnolo», en «Manierismo, Barocco e Rococó», convegno di Roma. Accademia Nazionale dei Lincei. 1960. pág. 148 y sgs.

3. ANTECEDENTES DE LA LITERATURA CONCEPTISTA

El conceptizar, es decir el construir metáforas inesperadas y violentas, confiando más vigencia al ingenio que a cualquier otra capacidad sentimental o intelectual poética, tenía antecedentes bien lejanos. Aristóteles, tanto en las «Poéticas» como en la «Retórica» cita ejemplos de este tipo de metáfora catacrética. En la literatura latina, tanto Cicerón en su «De Oratore», como Quintiliano en «De Institutione Oratoria», al recomendar los modos retóricos de confundir al adversario o impresionar al auditorio, aludían, si bien sólo de un modo tangencial, a determinados efectos y recursos que bien pudieran asimilarse a los conceptistas, cuya finalidad inmediata era la de producir la estupefacción o maravilla a través de lo inesperado.

Para tener idea de la literatura aguda en lengua latina nada como oír a los tratadistas barrocos de la Agudeza, para encontrar en ellos multiplicados ejemplos de atrevidos conceptos de Tito Livio, César, Ausonio, Plinio y, sobre todo, del agudísimo Marcial. Tanto Pellegrini como Tesauro y Gracián, establecen una verdadera pugna para empedrar con originalidades verdaderamente conceptistas, sacadas de las ricas canteras de las letras latinas, las páginas de sus libros. Tesauro y Gracián hicieron cada uno por su parte frecuentes consideraciones en torno a esta cuestión, que en el segundo llegan en ocasiones a encadenarse de forma orgánica, de manera que ilustran perfectamente el discurrir de una vena aguda y conceptuosa de continuidad y dimensiones considerables en la cultura latina.

Al tratar en el discurso LXI de la «Agudeza y Arte de Ingenio», de la variedad de los estilos, Gracián hace una verdadera historia de la conceptuosidad en prosa latina:

«Uno y otro estilo —se refiere al conciso y al lacónico— han de tener alma conceptuosa. No hay autor de los célebres y príncipes que no tengan alguna especial eminencia de agudeza, porque Cornelio Tácito, aquel

que significa otro tanto más de lo que dice, se extremó en las apetitosas Crisis, examinando las intenciones y descubriendo el más disimulado artificio... Lo que admira en Tácito es la copia de tanta sutileza, que aunque todos los hombres son naturalmente ingeniosos en los ajenos vicios: con todo eso, para que las crisis no sean vulgares, es menester sublime genio... Los nueve libros de Valerio Máximo, sin duda que se los dieron ya limados y perfectos las nueve cultas Piérides. Fue al contrario eminente en las ponderaciones juiciosas, gran apreciador de los hechos y dichos heroicos. De estilo también puntual y, aunque excede en una, no por eso olvidan las demás agudezas... Lucio Floro, cuyo nombre alude, a que la primavera, sobre el jardín de sus cuatro libros, vertió la copia de tantas flores, en frutos de agudeza se aventajó en la profundidad de los misterios y en la valentía de los reparos... No fueron más de dos los libros de Cayo Velejo Patérculo, para que fuesen el non plus de la agudeza, del aliño y de la elocuencia. Su eminencia consiste en la mayor beldad del ingenio, que son los conceptos de correspondencia y proporción... Al padre de la elocuencia, Marco Tulio Cicerón, aquel que magnificó tanto a Roma con su lengua, como Cipión con su brazo, tiene también eminente lugar entre los ingeniosos y agudos... Séneca fue un oráculo sentencioso. El panegírico de Plinio a Trajano, es una prodigiosa lisonja del ingenio y una breve Praxi de toda esta arte conceptuosa. Entre los poetas, Marcial fue tan agudo y universal, que las musas, léidos sus catorce libros, en lugar del vulgar Finis, pusieron Fenis» (11).

No queda reducida a las consideraciones precedentes la participación de la literatura latina en la antología de la agudeza que Gracián incluye en su teoría del conceptismo: Terencio es recordado como agudo autor teatral; entre las poesías de los tres maestros de la clásicidad romana en el siglo de Augusto, no faltaban los conceptos agudos, hábilmente descubiertos y glosados también por Gracián; dígame lo mismo del culto Lucano. De los historiadores no citados en el discurso anteriormente aludido, Julio César aparece mencionado en otros lugares del libro, así como casi todos los demás prosistas notables de la literatura latina. En fin, a las páginas de la «Agudeza y Arte de Ingenio», se incorporan los logros agudos descubiertos por Gracián en tantos otros escritores: Valerio Máximo, Pentadio, Ausonio Gallo, etc...

En resumen, que sin que debamos tomarnos nosotros la molestia de enojar a nadie buscando los antecedentes conceptistas, o simplemente agudos, a través de ejemplos clásicos, los tratadistas del conceptismo italianos y españoles se anticiparon a tal búsqueda, y en sus obras nos pro-

(11) Cfr. BALTASAR GRACIÁN, «Agudeza y Arte de Ingenio». Austral. Espasa Calpe, 1957. 4.ª edic. pág. 358 y sgs.

porcionaron los materiales necesarios para que nosotros podamos concluir, sin análisis más meticuloso, que la metáfora violenta, que es el concepto agudo, se daba ya como recurso en la literatura muchos siglos antes de que, por imperativos diversos, en la llamada Edad Barroca los literatos adoptaran de modo insistente y casi exclusivo el recurso del concepto como base de un arte de ingenio; ya sea para dar salida a una sentimentalidad trágica, ya a un contenido fundamentalmente docente, ya a las tentativas, más o menos veleidosas, de ensayar nuevos caminos a la consecución de lo bello a través de los procesos metafóricos del puro ornato.

Pero no hay que olvidar que, anejos a la esencia del conceptismo, hay toda una serie de recursos literarios: perífrasis, hipérbaton, etc., que cuando no se transforman por sí mismos en verdaderos elementos de relación conceptual —como sucede a menudo— tienen en sí mismos un papel relevante dentro del conjunto total de recursos literarios accesorios del concepto, determinando con éste el estilo literario de que nos venimos ocupando. Dichos elementos, existentes ya en la literatura aurea latina, experimentaron en la época del llamado manierismo latino una valorización y frecuencia de empleo que Curtius ha puesto en relación con su empleo dentro del conceptismo y el culteranismo en la España del Siglo de Oro.

Así, tras de analizar recursos como el Hipérbaton, la Perífrasis, la *Annominatio* o equívoco, comparativamente entre la poesía latina del siglo XII y los escritores del Barroco español, y antes de hacer otro tanto con recursos manieristas de forma como el «Pangramatismo», los juegos de palabras, los versos de cabo roto, el asíndeton, el paralelismo versificativo, etc., Curtius examina la semejanza entre la arriesgada metáfora de la latinidad medieval, y la metáfora ingeniosa y sorprendente que es el concepto, y concluye:

«Si los españoles del siglo XVII, después de los poetas latinos del XII utilizan metáforas tan rebuscadas, tan alambicadas como hidropesía y guitarra de pájaros, esto basta para probar que el barroco español tiene su origen en la teoría y la práctica de la Edad Media latina» (12).

Cuando se tiene entre manos el análisis de un movimiento cultural de la complejidad y la difusión del Barroco, del mismo modo que son

(12) Cfr. ERNS ROBERTS CURTIUS, «La Littérature européenne et le Moyen Age Latin». Ed. Press. Universitaires de France. París, 1956. Pág. 343. Curtius propone un inventario de los recursos de la poesía latina medieval entre 1100 y 1230 y contrastándolo con el que se podría hacer de idénticos recursos en la poesía española culterana y conceptista entre 1580 y 1680, concluye: «Le manierisme du Moyen Age Latin, s'introduit ensuite dans les littératures de langue populaire, on peut suivre sa trace tout au long des siècles, ni la Renaissance, ni le classicisme ne le gênent. Finalement, il éclate en feu d'artifice au XVII^e siècle; c'est en Espagne qu'il s'implante avec le plus de vigueur».

válidos todos los distingos que dentro de él pueda establecerse, también lo son casi todas las teorías generales que intenten explicarlo; por más que su obligatoria parcialidad deje pequeña la solución propuesta frente a la amplitud de espacios en que se mueve el período histórico en cuestión. Y así, si bien es cierto que los ejemplos agudos de la latinidad clásica hubieran podido abrir ciertas vías al barroquismo literario conceptista, como parecía suponer Tesauro a tenor de las observaciones del «Canocchiale Aristotélico», y es cierto también que los recursos típicos del manierismo latino se reprodujeron en el Barroco y en los ámbitos del barroquismo español e italiano, no cabe duda, asimismo, de que la pervivencia de dichos modelos y la coincidencia de dichos recursos, no agotan el total de las razones que se deben alegar a la hora de explicar el nacimiento de la literatura barroca.

Teniendo en cuenta que, a pesar de las numerosas innovaciones introducidas por ellos, ni Góngora ni Quevedo en España, ni Marino, Chiabrera o Frugoni, en Italia, rompen totalmente con la herencia manierista-renacentista, sino que por afán de refinamiento aristocrático, por razones de expresión más intensa de la angustia propia y nacional, o por buscar vías nuevas al arte puro envejecido, de acuerdo con el afán total renovador del momento, emprenden un proceso de complicación de los medios expresivos del arte literario, con el afán puesto en la conquista de nuevas formulaciones artísticas, más profundas, más bellas y más útiles, a base de intensificar la vieja y siempre contro'ada capacidad de jugueteo ingenioso.

Tienen, pues, razón quienes, como Curtius, piensan que el conceptismo, fuera de sacar formas de la nada, tenía antecedentes en épocas anteriores a su explosión barroca; pero ni lo latino antiguo o medieval puede explicar todos los recursos del arte conceptista, ni, lo que es aún más difícil, puede haber mantenido una vigencia efectiva de tal índole, que los primeros conceptistas, españoles o italianos, hayan podido recoger directamente, aunque hubiera sido de modo inconsciente, dichos ejemplos latinos y llevarlos nuevamente a la práctica. Para nosotros, todos los datos aportados por el razonamiento de Curtius tienen el interés indiscutible de su verdad, y como tales los mantenemos formando parte del no pequeño conglomerado de razones que quisiéramos aunar para la identificación del clima europeo en que da sus primeros pasos el conceptismo.

4. EL BARROQUISMO CONSTANTE ESPAÑOLA

En cierto modo esta pervivencia de la tradición clásica latina, o de la manierista (13), mantenida como una base cultural medieval, frente a la cultura renovadora italiana —literatura límpida y equilibrada de un país sin Medievo según Curtius— viene a conectarse con la serie de teorías en pro del origen español del conceptismo, que toman su fundamento en la explicación más íntima del alma española. Dicha alma tendería por naturaleza al desequilibrio, a la visión báquica de la realidad, plasmada en la literatura medieval, y en un momento dado pudo originar la revolución óptica de Velázquez (14) o del conceptismo.

El refractarismo español a las exquisiteces del arte italiano, vencido, sin embargo, por la pujanza arrolladora de dicho altísimo arte, se mantendría latente hasta que todas sus energías báquicas y didácticas se desencadenaran en el momento que el arte equilibrado completara su crisis:

(13) Tan directamente vinculado con Curtius e identificado con sus ideas, su discípulo, GUSTAV R. HOCHE, en «Il manierismo nella letteratura. Alchimia e arte combinatoria esoterica». Milán, 1965, siguió la línea del manierismo ya superficial ya subterráneo, pero siempre razón poderosa en la explicación de la cultura occidental.

(14) ORTEGA Y GASSET apunta la necesidad de que un desdén genial animara la pupila de un pintor para que la pintura experimentase la gran revolución velazqueña. La característica nacional de la agudeza desdeñosa la han sentido, hermanada con la especial óptica conceptista de los escritores españoles, quienes creen en el Barroco como expresión exclusiva de la sentimentalidad y la ideología más peculiar y eternamente españolas. ORTEGA decía: «Velázquez, con una audacia formidable, ejecuta el gran acto de desdén llamado a suscitar toda una nueva pintura: detiene su pupila... La pupila del artista se erige en centro del Cosmos plástico y en torno a ella vagan las forma de los objetos». Cfr. «Sobre el punto de vista en las artes», en «Obras completas», Vol. IV, pág. 452. R. de Occidente. Madrid, 1955. Y en sugestivas formulaciones, quizás más exageradas que falsas, Eugenio D'Ors en diversas ocasiones asentaba las bases de un barroquismo eterno, cuyos ecos más rotundos se sentían quizás en el seno del alma española y cuyas plasmaciones más evidentes las ofrecía también el arte de España.

«Por un azar que a mí me parece muy significativo —ha dicho Guillermo Díaz-Plaja, que participa de esta concepción de España como país eternamente báquico— lo estable es, en la literatura y el arte de España, lo que lleve 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 huído 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» (15).

Y en este momento del Barroco los literatos españoles se sentirían dueños de las posibilidades expresivas más idóneas que la historia artística les habría brindado para la realización de los sueños estéticos de muchos siglos; y, como Merimée decía de Quevedo, el artista español no necesita ya antecedentes, él es naturalmente conceptista (16), lo mismo que podía ser naturalmente cultista.

Sin embargo cuando descendemos de la esfera de las abstractas contemplaciones globales al dominio concreto de las obras literarias barrocas, advertimos bien a las claras lo que de utópico hay en formulaciones tan radicales: Pensar, pretendiendo favorecer con ello la tesis de la autotonía o del origen exclusivamente español del Barroco, que lo que desempeña papel único es lo medieval latino o la etología intemporal, étnica, de lo hispánico, es desatender, al menos por lo que a la literatura se refiere, el contenido mismo del arte Barroco español. Necesitaríamos tener bien clara una línea de escisión longitudinal o transversal en el recorrido diacrónico del arte en España, que, sin embargo, no aparece así. El dilatado manierismo renacentista español cubriría por completo la fractura de escisión transversal; la dosis de cultismo y de arte pulido italianista, los progresivos logros de una métrica no absolutamente tradicional, los nimbos poéticos del petrarquismo español aplanarían toda pretendida falla longitudinal, llevando a todas las plumas españolas una dosis más o menos grande de enfrenamiento y equilibrio, que enfriaría las tendencias nacionales dionisiacas, arábicas o medievales latinas.

Quienes han estudiado cuidadosamente y desde dentro las producciones del Barroco español se han encontrado en general ante la evidencia de que allí hay ciertamente un principio de revolución ancestral español que

(15) Cfr. GUILLERMO DÍAZ-PLAJA, «El espíritu del Barroco». Apolo. Barcelona, 1940. Pág. 11.

(16) Alonso de Ledesma, que según Ticknor fue el primer conceptista español, no aparece mencionado jamás por Quevedo: «Il n'avait nul besoin de l'exemple de Ledesma pour être conceptiste: il l'était naturellement». cfr. E. Merimée. «Essai sur la vie et les ouvres de Quevedo». Piccar, París, 1886.

ha puesto en movimiento una serie de recursos y realidades artísticas, que eran fruto, sin embargo, de largos años de sedimentada asimilación de experiencia artísticas extrañas, vivificadas siempre, también es cierto, por ese caudal peculiarísimo que sólo llegó a estar absolutamente enmascarado en excepciones poco numerosas:

«Inicialmente —ha dicho el profesor Orozco Díaz— la materia, la sustancia, las formas a través de las cuales se expresa el nuevo estilo, son las mismas renacentistas, sólo que progresivamente se desmesuran, se agigantan y se retuercen, al mismo tiempo que lo ornamental rompe sus cauces e incluso llega a ocultar lo constructivo. El Barroco, pues, se expresa con formas ajenas entablando una lucha con ellas... acabando con el equilibrio, la armonía, la claridad racional del clasicismo... habrá que sorprender, pues, el arranque del estilo observando esas formas y el pensamiento modelador de ellas, la doctrina artística y literaria de ese momento inicial» (17).

De esta manera cuando el autor de las anteriores líneas se adentra en la consideración de fenómenos de gran significación para el desarrollo español del Barroco, encuentra el aristotelismo necesariamente en la base de la teoría literaria de Lope de Vega; descubre que los panegiristas y exégetas del Góngora (18), más culterano le defiende en el sentido, no de un revolucionario ni de un creador de nuevos instrumentos, sino como «el término, o mejor aún, la coronación de la poesía culta renacentista» y observa, asimismo, que los primeros tratados de pintura barrocos en España exponen doctrinas que «no son más que la repetición de las italianas del Renacimiento».

Esta actitud de prudencia que aconseja la complejidad del problema, no nos impide, sin embargo, ver cómo aparece cada vez más rotundamente afirmado, tras cada estudio parcial, el hecho de que la fuerzas de «una

(17) Cfr. E. OROZCO DÍAZ, «Lección Permanente del Barroco Español». Col. «O crece o muere», Madrid, 1952. Pág. 19.

(18) Dámaso Alonso, quizás figura modélica de los que han estudiado el Barroco literario español, ha visto que no es ni siquiera necesario suponer un colapso renacentista a las más tradicionales constantes literarias españolas, sino una intersección, más o menos frecuentemente asimilada, con las sobreimposiciones extranjeras. A propósito del cultismo lingüístico, por ejemplo, dice: «Góngora, pues, no se nos manifiesta como un innovador, como un revolucionario, sino como un verdadero tradicionalista: No hace más que coronar la tradición de cultismo, iniciada ya en el fondo de la Edad Media, seguida durante los primeros siglos literarios, expresada durante el siglo XVI o en tales proporciones y con tan poco celo, que la lengua arroja entonces una parte de la pesada carga, continuada a lo largo del siglo XVII y, en fin, culminada con superior ingenio, y sobre un terreno bien arado y abonado, por el egregio autor de «Las Soledades». «La lengua poética de Góngora», en Revista de Filología Española. Anexo XX. Madrid, 1935, pág. 215.

indomeñada espontaneidad del esfuerzo expresivo» (19) secularmente encarnada en las producciones más espontáneas del arte español, tienen el papel predominante en el impulso cultural barroco, pero conviene no perder jamás de vista que dicha fuerza, que en el período Barroquista (20) en España aparece más soberana y operosa que ninguna otra, construyó sus bases de partida durante todo el Barroco y el Renacimiento español, jamás exento este último de un equívoco tinte manierista. El olvido de los materiales apolíneos de base que involucra la novela, el teatro y la lírica barroca españolas ha sido la causa de muchas exageraciones e inexactitudes.

(19) Cfr. R. MENÉNDEZ PIDAL, «Caracteres primordiales de la literatura española», en «Los Españoles en la Historia y en la Literatura». Espasa. Buenos Aires, 1951. pág. 211. Este estudio alumbró nuestras actuales consideraciones al tratar de las constantes, contra cuyos equívocos pone en guardia Menéndez Pidal. Superando ideas de fatalismo exclusivamente étnico, Menéndez Pidal no deja de señalar las de «agudeza y exhuberancia», claves de lo barroco español, como efectivas y operantes cualidades del alma española. «Durante las corrientes internacionales de artificiosidad, la literatura española, lejos de ceder, excede a las otras». Planteamiento moderado de la cuestión, que es, por otra parte, la única vía practicable para decir la verdad en este caso.

(20) Usamos de la terminología: Manierismo, Barroco, Barroquismo, según la caracterización que les da Hatzfeld en «Estudios sobre el Barroco», cit. pág. 51-73; aunque somos conscientes que por esta convención metódica cometeremos frecuentes transgresiones en cuanto a la propiedad histórico-designativa de tales denominaciones.

5.—ESPAÑA Y SU INVASION ARTISTICA DE EUROPA

El hecho de mayor importancia de la historia política, social y espiritual de Europa en el siglo XVI, la Reforma protestante, invocado ya hace años a este respecto (21), debe tener naturalmente una participación primerísima entre las causas que promueven el cambio artístico tras el cual aparece ya inconfundible el Barroco. Creemos que a la acción renovadora que la Iglesia emprende de su propia estructura y de sus propios medios de actuación —entre los que el Arte tenía una muy destacada participación— hay que apuntar preponderantemente a la hora de señalar las responsabilidades de la creación del Arte Barroco.

Antes considerábamos lo que de verdadero tienen las opiniones de quienes, ya por la permanencia en España de unos moldes literarios latino-medievales casi perdidos, ya por predisposición étnico tradicional (22), sitúan en nuestro país los primeros pasos del Barroco artístico, animados quizás por el hecho de que después había de ser también dicho país el que más lejos y más firme caminara por la senda barroca que aquellos pasos inauguraban. Ya hemos hecho también la salvedad, de la mano de eminentes críticos, de lo que este Barroco, aún el surgido en España donde siempre habían pervivido dichas corrientes, debía al arte anterior, hasta el punto de no poder hablarse jamás en el seno del Barroco de una invención total y absoluta, sino de una reelaboración con fines y resultados distintos, de elementos, técnicas y recursos artísticos tradicionales.

Con todo lo cual nos colocamos ahora en los umbrales de un nuevo problema. ¿Fue el agotamiento del arte renacentista equilibrado, el que dió origen al Barroco, como consecuencia degenerada? O bien: ¿Fue el Barroco un intento de revitalización del arte renacentista, tradicional en

(21) Cfr. WERNER WEISBACH, «El Barroco Arte de la Contrarreforma». Espasa Calpe. Madrid, 1942.

(22) En este determinismo étnico nos atenemos fielmente a la moderada formulación de MENENDEZ PIDAL en su libro «Los Españoles en la Historia y en la Literatura», cit.

Italia; aprovechando los elementos gastados de dicho arte, variando el punto de vista de sus cultivadores, e intentando abrir nuevos caminos a la ilusión artística en el siglo que las naves de Europa hendían las olas de nuevos océanos y un tumultuoso deseo de revolución espiritual sumía en el cisma y la sangre a media cristiandad?

Adherirse a la primera de las conjeturas, como han hecho algunos excelentes críticos del Barroco europeo (23), llevaba primeramente a la incompreensión de los detractores del arte «de mal gusto», y, cuando el descubrimiento del alma del Barroco y de sus problemas hizo imposible repudiarlo de un plumazo, a una serie de gruesas inexactitudes parciales (24). Pues si bien en Italia, país cuya historia artística era la historia del arte puro, del equilibrio y la limpieza naturales, el tránsito al Barroco lo marca la confusión; y el dominio completo del nuevo arte —el Barroquismo de Hatzfeld— lo caracteriza la insinceridad artística, la monotonía y la tragedia grotesca de un propagandismo sin una nacional armazón ideológica y afectiva; en otros países, y es el caso singularmente de España, los acontecimientos y situaciones estaban llamados a discurrir por cauces completamente distintos.

En España, efectivamente se produce a nuestro modo de ver la segunda de las hipótesis que señalábamos antes. Hasta su culminación, quizás en «La Celestina» cuando alboreaba ya una nueva Edad, las potencias nacionales tendentes a la rebelión y a la disimetría artísticas, al gusto por exagerar lo desigual, al didactismo, a la paradoja, etc... se reproducían de un modo sistemático en una larga prole de escritores, desde Lucano a Aurelio Prudencio, desde los Arciprestes a Juan de Mena, y era mantenida popularmente por el Romancero, testimonio secular de una directísima participación de la nación en la literatura (25).

Esta tendencia había ido secularmente de sobresalto en sobresalto con las novedades artísticas italianas, que siempre le ofrecían resueltos

(23) Descontando aquí, por supuesto, a los críticos añejos, negativos del Barroco, del «brutto in arte», queremos recordar entre las posiciones que, sin ser radicalmente negativas, buscan la explicación histórico genética del Barroco en la crisis de presupuestos agotados en el clasicismo italiano, la de Molpurgo Tagliabue, quien consideraba el juego de ingeniosidad barroco una consecuencia de los errores del humanismo renacentista respecto a la interpretación de Aristóteles, una búsqueda angustiada de contenido, de ἐνδοξία, perdidos para siempre.

(24) Cfr. FERRUCCIO BLASSI, «Dal classicismo al Seicentismo in Ispagna», 1929, Compartiendo con algunas diferencias la opinión crociana sobre el Barroco, analizó el caso del Barroco español, considerándolo como simple degeneración y popularización del Renacimiento italiano, que nunca había llegado a ser justamente valorado y sólo episódica e imperfectamente reproducido en España.

(25) Esta lista de antecedentes, aparte de ser tradicional entre los historiadores de la literatura española, la ha trazado en el mundo anglosajón ELISHA K. KANE, «Gongorism and the Golden Age». Chapel Hill, 1928.

complicados problemas de forma, para los que el genio literario y las mismas disposiciones expresivas de la lengua española no permitían una fácil predisposición. Empequeñecida progresivamente, a medida que la carga de aciertos y novedades clásicas italianizantes se iba agrandando e iba creando una segunda tradición con plena carta de naturaleza. Pero con Garcilaso de la Vega se llega al ápice en el cual la lengua y la sentimentalidad hispánica alcanzan la más perfecta identificación con las fórmulas clasicistas italianas de que eran susceptibles, y con Fray Luis de León el contenido rítmico renacentista y la síntesis filosófica humanista se alían en ocasiones con poderosos acentos de hispanidad. Fernando de Herrera (26) en pleno siglo XVI, que sería ya quizás un momento de manierismo renacentista español cuando no de pleno Barroco, se siente dueño de unos recursos poéticos que habían dado ya frutos plenamente sazonados en él y en Garcilaso, y empieza a advertir la necesidad de una flexión sobre sí mismos de esos recursos, siendo el primero que en España, plantea de modo teórico, aunque muy someramente, las ventajas de la obscuridad poética (27).

Cervantes y Lope de Vega personalizan tan acusadamente sus géneros respectivos, que en ellos cobran independencia de cualquier vinculación necesaria con lo anterior; con ellos ha llegado el justamente llamado «Período Nacional de la Literatura Española», es decir, de arte capaz de marchar ya por sí solo en lo sucesivo sin el concurso de nuevas orientaciones extrapeninsulares.

Pero mientras este arte se está caracterizando en tales términos, España ha emprendido con Carlos I, también emperador de Alemania, la tarea de defender espada en mano, la pureza de la Fe en Alemania, y con Felipe II en los mares contra Inglaterra y contra los turcos, formando parte importantísima de la liga que combatió en Lepanto. La extensión de la fe católica es uno de los argumentos blandidos en los derechos de conquista de América, la Inquisición logra mantener un clima de diafanidad y ortodoxia que hace de España un oasis para el cristianismo, y un poderoso bastión sin fisuras del catolicismo en la dimensión política.

De lo que representó España en el ámbito de la reconstrucción y organización de la Iglesia da idea la intensa participación de los españoles en las sesiones de Trento, Concilio reformador que encontró siempre el impulso de la monarquía española.

(26) La posición clave de Herrera en el tránsito renacentismo-barroco en España quedó alumbrada por ORESTE MACRÌ, «Fernando de Herrera», Gredos. Madrid, 1959.

(27) Las frases de Herrera, punto de partida de las teóricas españolas de la obscuridad barroca, aparecen reproducidas y bien glosadas en el artículo de ANTONIO VILANOVA sobre los preceptistas del Siglo de Oro en la «Historia General de las literaturas hispánicas». Barna. Barcelona. Vol. III, pág. 582.

El arte español y con él la literatura presentaba para la Iglesia de Roma alicientes cada vez más interesantes, al tiempo que el arte clásico-renacentista —vieja expresión de la Iglesia fastuosa pre-reformista y sumando destacado en el total de razones que el protestantismo blandía contra la cabeza de la sociedad católica— se acercaba más a la sospecha, a la condena y al languidecimiento por repetición (28).

Recuérdese que mientras los paraísos del arte neoplatónico del Humanismo, admirador de siglos del paganismo, florecían en Italia con obras en que la paganización era un juego formal y admisible, el teatro religioso español de Lucas Fernández está sentido con idéntica pasión que los retablos de Gómez Manrique para el convento de Calabazanos; y ni las «Eglogas» de Juan del Encina con su creciente desenfado renacentista, ni la culminación del festín de carnalidad de «La Celestina», cortan con su pequeña dosis de paganización la profunda vena de la literatura religiosa que desemboca, con el primitivismo del Cartujano, en el gran siglo de la Ascética y de la Mística, de Fray Luis de Granada y de Malón de Chaire, de Santa Teresa y de San Juan de la Cruz.

Hatzfeld ha localizado entre los años 1530 y 1540 la fecha de orígenes del Barroco, como renovación artística de la Iglesia, cuando, ante la Reforma, se vió obligada a adoptar la posición inicial de espera o insensibilidad y después de decidido ataque, que ha señalado Weisbach (29). Coincidiendo con el pontificado de Paulo III quizá una de las almas que primero sintieron el poder de los Ejercicios Espirituales del antiguo capitán del ejército español San Ignacio de Loyola, salidos de la intuición combativa de un viejo soldado y del fervor de un cristiano viejo.

España, pues, esperó la llamada de Roma, cuyos Pontífices sintieron repentinamente la urgencia de que el arte de la cristiandad sufriese una revigorización de ortodoxia, una purificación de toda sospecha de tibieza espiritual y veledad pagana. Fue entonces cuando el jesuitismo romano

(28) Al arte español efectivamente en situación distinta del italiano en el ápice barroco, se le han aplicado, junto a las ya aludidas, otras muchas explicaciones. Las más frecuentes y razonables están vinculadas por el común denominador de partir del Renacimiento italiano como catalizador muy activo de las reacciones literarias españolas en uno u otro sentido. Véanse sobre el particular: AMERICO CASTRO, «Las complicaciones del Arte Barroco», en *Tierra Firme*, I (1935), págs. 162 y sgs. F. G. VILLOSLADA, «Humanismo y Contrarreforma» en *Razón y Fe*, núm. 121 (1940), pág. 12 y RAFAEL M. DE HORNEDO, «¿Hacia una desvalorización del Barroco?», en *Razón y Fe*, núms. 125 y 126 (1940).

(29) Cfr. WERNER WEISBACH, «El Barroco Arte de la Contrarreforma». Cit. Pág. 61.

construyó la Iglesia de Gesú (30), que representará quizás lo más oficial y menos español del arte Barroco. En este sentido, en el que están plenamente incluidas nuestras opiniones, el Barroco nace en Roma, al mismo tiempo que en el Vaticano sonaba la campanada oficial que sancionaba el reconocimiento del arte español como el más próximo a la perfecta expresión de la Iglesia contrareformista, por haber nacido precisamente en el seno de la nación más alejada de las sombras de neopaganismo y heterodoxia:

«El Barroco es la evolución del Renacimiento hispanizado— ha dicho Helmut Hatzfeld— en el momento en que se celebra el Concilio de Trento. Empieza, por tanto, en Italia, en la atmósfera española de Nápoles y en la Roma de los Papas. Obtiene en España una excelente acogida, mientras que, en Italia, después de alcanzar una temprana perfección con Tasso, degenera y se corrompe. En España tras lograr con Cervantes un equilibrio de corta duración lo pierde con el Barroquismo de Quevedo y Calderón» (31).

Había llegado, pues, la gran hora del arte español, que viene a responder a la llamada de Roma en el mismo momento que había logrado un arte perfectamente individualizado y nacional en el que los excesos autóctonos no luchaban ya con la desesperación de sobrevivir, y los elementos foráneos estaban ya perfectamente asimilados. Es el momento, no estrictamente cronológico, en el cual en España se crea el ambiente espiritual y artístico en que Cervantes y Lope de Vega escriben sus obras.

(30) Miguel Batllori, justamente en desacuerdo con ciertos extremistas, ha pretendido restringir la responsabilidad jesuística respecto a la génesis del Barroco. Ciertamente los jesuitas, en punta de la joven Iglesia postrentina, serán también, llegado el momento, los más eficaces paladines del antibarroquismo católico; pero la encarnadura de la Orden, profundamente española, pudo dar forma, por su proximidad a Roma, al programa de reformismo en sus primeros momentos se encuentra quizás el soplo de aire de España que ropeo allí emprendido. Fuera de esta salvedad es perfecto el planteamiento de BATLLORI: «Tengo para mí que los jesuitas ni crearon el Barroco ni lo utilizaron como simple instrumento propagandístico. En todo el Seicento, la cultura de los países católicos se identifica en gran parte con la cultura de los Jesuitas. Cuando llegue el momento de la reacción antibarroca, ellos se pondrán también en la cabeza del neoclasicismo por el mismo motivo de que también en el Siglo XVIII ellos serán parte integrante de la cultura general europea». En «Gracián y la Retórica Barroca en España», en «Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici di Venezia», Bocca, Roma, 1955. Pág. 30.

(31) Cfr. HELMUT HATZFELD, «Estudios sobre el Barroco». Cit. Pág. 69.