

Un esclarecimiento del problema del barroco en las literaturas romances (*)

Si deseamos un esclarecimiento del problema del barroco en las literaturas romances es necesario concentrarse en aquello que es común a las literaturas italiana, española y francesa desde fines del siglo XVI hasta el término del siglo XVII. De este modo, lo "barroco" se entenderá sólo en un estricto sentido histórico. Para el historiador del estilo, el barroco es el período comprendido entre el Renacimiento y el rococó, y corresponde a ese período que el historiador de ideas llama Contrarreforma, situado entre el Humanismo y el Siglo de las Luces. El problema reside en saber si este período literario que convencionalmente se denomina Barroco, está fundamentado por principios básicos de naturaleza estilística; en otras palabras, ¿"constituye el Barroco un estilo literario"?

René Wellek, en su excelente artículo sobre estudios del barroco publicados en 1946, está dispuesto a aceptar el término "barroco" sólo como un principio heurístico, mas no como estilo que revela determinados artificios (1). Heinrich Wölfflin, sin embargo, había establecido en 1915 que hay un estilo literario barroco, caracterizado por una mezcla específica de epítetos hiperbólicos, resonantes repercusiones de palabras y sílabas, pesadas repeticiones, complicadas estructu-

ras, ritmos lentos e imágenes solemnes y unificadas (2). Wellek duda de que el barroco en cualquiera de las artes refleje una determinada visión del mundo, y esto a pesar de que muchas definiciones pertinentes le atribuyen tal propiedad. Eugenio d'Ors, por ejemplo, lo interpreta como una "emancipación de lo terreno" (3). Y, aunque el profesor Wellek pone en duda la relación peculiar entre estilo y creencia durante esta época histórica que llamamos barroco, no cabe duda de que el catolicismo de la Contrarreforma y de sello jesuítico fué la fuerza inspiradora del barroco, como lo han probado Weibel (4), McComb (5), Weisbach (6) y otros.

El erudito románico que usa el término "estilo barroco" no emplea, por tanto, en forma adecuada los aportes del historiador del arte, como infiere S. Griswold Morley (7). Por el contrario, Heinrich Wölfflin, antes de crear sus cinco principios del arte barroco, estableció que su interés no radicaba en el análisis formal como tal, sino en la psicología cultural que había detrás de ello (8). Repitió esto como su más profunda convicción cuando, más tarde, Benedetto Croce y la Escuela de Viena de Dvorak lo interpretaron mal (9). Consecuentemente, los eruditos alemanes como Oscar Walzel erraron cuando trataron de transferir los principios de Wölfflin directamente del arte a la

(*) Versión al castellano de los profesores Ramón Morales Avila y Antonio Doddis M.

literatura, sin una discriminación previa. Theophil Spoerri, no obstante, en su estudio de exploración, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso* (10), probó que las cualidades pictóricas de las artes corresponden psicológica y estéticamente a las cualidades musicales de la literatura —la falta de claridad en el diseño, al flujo dinámico en la presentación literaria—, el principio del cuadro abierto, casi sin terminar, al principio de una gradación ilimitada en una estructura móvil y no arquitectónica. Los objetos formales del historiador de arte y del erudito literario, en cuanto se refiere al barroco, son sólo similares; pero lo son porque el modo de concebir la realidad es el mismo (11), e igual tipo de concepto se introduce en el espíritu y en la voluntad de los hombres de aquella época (12).

Mantener el arte y la literatura juntos como formas del mismo espíritu es, pues, el camino más seguro para llegar a juicios precisos que conciernen al origen del barroco literario. En ambos dominios las mismas formas dinámicas, como expresión de una movilidad sin límites y en desarrollo continuo en oposición a las formas estáticas del Renacimiento, suficiente en sí mismo. Empiezan con los últimos cuadros y sonetos de Miguel Ángel y alcanzan un primer punto de saturación alrededor de 1580, en Italia, con la Iglesia prototípicamente barroca de San Gesú, de Vignola, y con la *Gerusalemme liberata* de Tasso. Si este origen del Barroco en Roma tiene alguna relación con España, cuya literatura y arte tuvieron a través de toda la Edad Media un dinamismo más "arábigo" y paradójal que otras más estáticas y racionales, las literaturas romances pueden seguir siendo un interrogante, aunque la influencia del genio evocador e imaginativo de San Ignacio (13) en el Papa Pablo III, protector de las últimas obras de Miguel Ángel, pueda sugerir que España sea una probable fuente. Históricamente, las específicas formas barrocas descubiertas en España aparecen realmente más tarde que en Italia e incluso muestran definitiva influencia italiana. Lo atesti-

gan El Greco y Velázquez, como también Cervantes (14) y Mateo Alemán. En Francia, ambas influencias, la italiana y la española, se hacen evidentes con Poussin y Corneille y finalmente, aunque en formas puramente nacionales francesas, con Claude Lorrain y Racine (15). Por esto, a través de tres generaciones sucesivas, las más grandes obras de las tres grandes literaturas romances, la del musical Tasso, la del imaginativo Cervantes y la del dramático Racine, son barrocas porque tienen en común la misma atmósfera, motivos, estructuras y elementos estilísticos que aparecen típicamente en todas partes en este período. Muestran la misma concepción y representación simultánea, rica y condensada en la épica, novela y tragedia (16), la misma fuerza en las esencias para descuidar los detalles, típico de "la visión lejana", como llama Ortega y Gasset a este estilo (17).

El barroco, como estilo cultural, representativo e internacional del más alto valor estético, no puede identificarse con sus exageraciones manieristas llamadas seiscentismo, conceptismo, marinismo, culteranismo o *préciosité* (18), particularmente puesto que estas formas, en sí mismas, meramente repiten las tradicionales figuras medievales del estilo conocido desde los días de los trovadores (19), Petrarca y Cariteo (20), y revelan, después del Renacimiento, simplemente falta de disciplina (21). Ni puede identificarse con la decadencia literaria italiana que se hizo evidente en Guarini, Marino, Achillini, Battista, Artale o Leporeo, poetas cuya afeminación estilística la atribuye Croce a una Contrarreforma hostil a las ideas (22). Realmente, esta decadencia provino del normal agotamiento de la literatura italiana en una época en que se había entregado la antorcha al país donde más dominaba la Contrarreforma, a España. Ni puede tampoco el barroco identificarse con la vena popular de la literatura hispánica, especialmente la de los dramas de Lope de Vega; esta visión errónea prevalece en ciertos hispanistas extranjeros, a los cuales

Dámaso Alonso señala, en el más fuerte lenguaje, que se equivocan al confundir los valores genuinamente españoles del barroco con los aspectos bárbaramente primitivos, con lo que reducen la literatura española a un arte de pieles rojas y de negros (23). Ni tampoco es posible degradar el barroco español a una mera decadencia interna del primer Renacimiento hispánico como han intentado hacerlo, con diversas y combativas razones Pfandl, Díaz-Plaja, Américo Castro y Luis Rosales (24).

Mutuamente, la insistencia de los eruditos franceses, tales como F. Baldensperger (25) y Henri Peyre (26), de que su estilo literario nacional del siglo XVII fue un clasicismo *tout court*, opuesto al barroco, ha perdido tanto terreno, que aun franceses como R. Lebègue (27), Marcel Raymond (28), P. Kohler (29), Gonzague de Reynold (30) y R. A. Sayce (31) ya no oponen objeción alguna a un Corneille barroco. Pero no pueden concebir todavía que Pascal, Racine, Bossuet y Molière (32) sean tan barrocos como la generación de Luis XIII. Esta parte, la más espinosa del problema del barroco literario, ha ganado fuerza, sin embargo, desde los estudios de Erich Auerbach (33), Hugo Friedrich (34), Gerhard Rohlfs (35), Ernst Merian-Genast (36), Leo Spitzer (37) y otros. Esperamos que el estudio comparativo y coordinante que sigue arrojará más luz sobre ello.

La literatura comparativa no puede imitar a la historia del arte uniendo el barroco a la Contrarreforma a través del tema religioso, porque en literatura el elemento espiritual está, intrínsecamente, presente sólo en obras secundarias (38); en las obras maestras, las cuales son seculares por definición, su presencia es intrínseca. Más bien, la literatura se une a la Contrarreforma mediante la *Poética* de Aristóteles, base de un nuevo humanismo formal.

HUMANISMO ARISTOTÉLICO FORMAL

Barroco versus Renacimiento significa un manejo estético cerebral (39), racional y

crítico de la antigüedad opuesto al Humanismo ético platónico más anticuado, vital emocional e ingenuo, el cual se aventuró a encontrar en las creencias paganas la revelación de una opaca, simbólica, pero divina verdad formando un paralelo con la revelación bíblica. Este concepto poético-filosófico había sufrido algunos cambios desde que el Neoplatonismo agustiniano se inclinaba a admitir una prerrevelación pagana basada en el *Logos spermaticos*. Generó el Averroísmo latino, el cual empezaba a oponer el saber natural pagano contra la verdad revelada, y finalmente formó la Academia platónica en Florencia, donde Pomponazzi, Telesio, Cardano y Giordano Bruno especularon con los antiguos contra la Iglesia. Allí quedó el eclecticismo de Erasmo, quien mezclaba lo antiguo con lo cristiano según su programa de un Humanismo "cristiano". La marca de todas estas actitudes fué el deseo de arrancar un mensaje vital de la antigüedad.

Ahora el barroco, precisamente, trata de encontrar un camino para desembarazarse de todo esto —aun del humanismo erasmista (40). P. R. M. Hornedo está, por consiguiente, en lo justo al decir que los "Ejercicios Espirituales" fueron el elemento vital del barroco. Mientras que por el contrario para los jesuitas el humanismo es puro valor formal y literario (41). Toffanin lo expresa de esta manera: "El triunfante espíritu humanístico muere; la Fe se ha dado cuenta de que no le hace falta" (42). Los escritores de esta época, embarcados en un humanismo "devoto", no dudaron en llamar a los antiguos "toda la caterva de filósofos" (*Don Quijote*, I prólogo), como hace Cervantes, y designan a Homero *il ciecco cantalluscio*, como hace Tassoni (43), entretanto Gracián habla aún de los filósofos como de "unos grandes necios" (*El Criticón*, ed. Romera Navarro, I, 27). Sólo la redescubierta *Poética* de Aristóteles es plenamente aceptada, porque significa para los escritores barrocos el eslabón perdido en el sistema aristotélico-tomista. Y se convierte tanto en su triunfo como en su prisión estéticos (44). El aspecto distinti-

vo de su humanismo fue la sumisión absoluta a los dogmas estéticos de Aristóteles como si constituyeran una *poética perennis*, superior a todo lo platónico, según asevera Vincenzo Maggi (45).

La consecuencia de este hecho, según Toffanin, es que el Cinquecento italiano, aceptado como barroco, derivó de Aristóteles los mismos principios que derivaron Cervantes y el Clasicismo francés (46). Por esto, Aristóteles, interpretado por la sensibilidad barroca, llegó a ser un eslabón entre las literaturas europeas no menos fuerte que el Aristóteles de Lessing interpretado por la sensibilidad del Siglo de las Luces (47). Resulta comprensible entonces que los *Discorsi sull'arte poetica* de Tasso, los dogmas literarios de Cervantes que el canónigo de Toledo predica a *Don Quijote* (*D. Q.*, I, 48) (los cuales provienen, según Atkinson, de El Pinciano, de su *Philosophia antiqua*, 1596) y los prefacios de Racine, revelen el mismo ideal teórico. Menos obvio es el hecho de que esta teoría aristotélica orientara en forma análoga su trabajo práctico. Se sabe que discutieron su teoría con otros a fin de alcanzar perfección estética (48) y asegurarse de que sus obras ejemplificarían las teorías correctamente. Dichas obras han de ser correctas y "ejemplares" del mismo modo que el supuesto punto de vista "moral" de Aristóteles, en lo que consiste su más fuerte eslabón con la Contrarreforma.

Todos los escritores, aun los más moderados, se esforzaron por realizar el recomendado uso de los ornamentos de Aristóteles e *intesser fregi* (49). Los ornamentos, por cierto, se utilizaron en las dramáticas peripecias de *Aminta* de Tasso con no menor virtuosismo que en *Phèdre* de Racine. Las metáforas, demasiado desenfrenadas y prismáticamente rotas, se encuentran no sólo en el uso espectacular de Tasso y de Calderón, sino también en el estilo más apacible de Góngora y de Racine, como lo han señalado Dámaso Alonso y Leo Spitzer. El aparato mitológico aparece indispensable incluso en Boileau, quien lucha, aunque en vano, por

ser antibarroco. El diálogo con citas míticas, humorísticamente usado en *Don Quijote*, alcanza su cúspide seria en Racine.

Aquellos que creen en los dogmas del primer Renacimiento están en libertad de denominar a todas estas tendencias formales e imitativas Contra-Renacimiento con Werner Friedrich, o clasicismo degenerado con Sacheverell Sitwell, porque la *imitatio* se basaba más bien en reglas que en la calidad de los modelos literarios. Pero aún así había lugar para las potencias creadoras del barroco. El aparato mitológico, aunque admitido por el Concilio de Trento, fué enteramente transformado por la crítica e ironía genuinamente modernas, y aun por su rivalidad con una poesía natural directa. Tasso rechaza la invocación a las musas como falsa e invoca a su vez a María (*Ger.*, I, 2) y reflexiona sobre un Aquiles con cualidades cristianas, y así crea a Rinaldo. La Eos, de sonrosados dedos, no es sino una simple *Alba [che] uscia de la maggion celeste* (*Ger.*, VIII, 1). Cervantes se burla de los cristianos que representan una seudoinocencia pagana en "*la Arcadia fingida y contrahecha*" (*D. Q.*, II, 58) y del humanista que gasta su tiempo por encontrar los escondidos significados de las obras de Homero, Marcial y Virgilio (*D. Q.*, II, 16) e ironiza poéticamente las indicaciones del tiempo y descripciones de la mañana por medio del "rubio Apolo", la "rosada Aurora" (*D. Q.*, I, 25), las "napeas y driadas" (*D. Q.*, I, 25) y "la señora Diana" (*D. Q.*, II, 68). Burlas similares se pueden encontrar en Lafontaine con *Thetys* y *Phoebus* (*Fables*, V, 6). Después de esta destrucción barroca, un nuevo Dante nunca otra vez podrá llamar al Dios cristiano *Sommo Giove*. Pero hay también reconstrucción. La aurora cambia en la bella mañana misma como "blanca aurora" (*D. Q.*, II, 20) o aun como "fresca aurora" (sin mayúsculas), e inunda al mundo con "un número infinito de líquidas perlas" (*D. Q.*, II, 14). Racine, quien cambia los personajes de sus antiguas fuentes hasta que adquieren todas las cualidades que, según él, Aristóteles exigiría a

un héroe trágico (50), vierte el elemento mitológico en Helios de modo que éste llega a ser *Soleil* en la oración de Phèdre, un símbolo moderno de la vida y de la pureza mucho más condensado, un sol que con el tipo de modernización del mito en Fénelon se convierte en un elemento director de la naturaleza que “expande las llamas del día para expulsar todas las estrellas del firmamento” (*Télémaque*, IV).

CATARSIS Y DECENCIA

Un eslabón especial entre la Contrarreforma y la literatura barroca es la preocupación moral. La gran reforma en las maneras y en las costumbres y el cuidado por las almas, y el desarrollo del examen sistemático de la conciencia, se refleja con una fuerza mayor en el carácter purgativo de la épica y del drama. Un caso relevante es la explicación barroca de la catarsis de Aristóteles. Para la antigüedad había sido una liberación de la piedad y del terror, fuerzas igualmente negativas que estorbaban los *mesotes* en una vida sin cuidados (51). Para el barroco es una liberación de las pasiones y un estímulo para la virtud, un matar lo malo y un despertar de las buenas inclinaciones. Es aún el cultivo de un saludable temor por el Infierno (52), que provocaría más caridad, con el objeto inmediato de un sentimiento de bienaventuranza (53), un premio merecido después de haber compartido con uno u otro héroe todos sus debates, *affani, trabajos o douleurs*. El lector o el auditor de la tragedia, por ejemplo, la “comedia artificiosa” barroca, se siente estimulado contra el vicio y se enamora de la virtud, como dice Cervantes (*D. Q.*, I, 48) porque ve lo que es él, en contraste con lo que él debería ser (*D. Q.*, II, 12).

Esta preocupación moral, además, pone en paralelo la perfección ética y estética de la literatura hasta el punto donde la perfección moral se hace inseparable del goce que brinda la obra de arte. También, si el placer prevalece, se debe sentir una repercusión mo-

ral, según el Pinciano. La perfección de la forma aristotélica, dice Alamanni (54), debe tener eco en la perfección moral de la obra. El crítico La Mesnardière (1610-1663) define la poesía como “*cette science agréable qui mesle les enseignements parmi la ré-creation*”, y condena al humanista renacentista Castelvetro, por haber separado la *prodesse* de la *delectare* y al español Lope de Vega por *sa vicieuse pratique et ses fautes volontaires*, que consisten en “hablar necio para dar gusto” (55).

Por esto, para Cervantes —signo muy revelador— la imitación de los antiguos es recomendable sólo en cuanto pueden mostrar “la piedad de Eneas, la valentía de Aquiles, la liberalidad de Alejandro, el valor de César, la clemencia y verdad de Trajano, la prudencia de Catón... que es enseñar y deleitar juntamente” (*D. Q.*, I, 47); y señala que estos héroes no fueron pintados por Homero y Virgilio tales como fueron ellos, sino como deberían ser, con el propósito de poder dar un ejemplo de virtud a las generaciones futuras (*D. Q.*, I, 25). Todo lo que es común, vulgar y vil es, por consiguiente, incompatible aún con el más deshonrado de los héroes. Racine, consecuentemente, cambia el personaje de *Phèdre* de sus fuentes, porque la calumnia es incompatible con una princesa (56).

La Contrarreforma inspira en la *Poética*, 1584, de Antonio Riccoboni otro problema: *Dilettare senza essere pericoloso*. Esta escrupulosa estrechez moral produjo en España una actitud llamada por Marcel Bataillon “inquisición inmanente” (57), y por Cervantes “decencia y decoro” (*D. Q.*, II, 12). Esta actitud insiste en que “no se descubre, ni por semejas, una palabra deshonesta” (*D. Q.*, II, 3) o que en cada “libro se escarde y se limpie... bajezas” (*D. Q.*, I, 6). En Francia, Racine presenta su *Phèdre* declarando que “*les passions n’y sont présentées aux yeux que pour montrer tous les désordres dont elles sont cause*”. Esta *bienséance* es dictada no por el capricho de las *précieuses*, sino por “*un farouche scrupule*” (*Phèdre*, verso 121),

escrúpulo que es la tónica de la literatura barroca en todas partes, la clave para vidas como las de Tasso y Racine. Los críticos que no perciben esto declaran que el barroco es más sensual que el Renacimiento, pero hipócritamente sensual, porque, por ejemplo, al describir la belleza femenina, Tasso habla eufemísticamente de "*la vietata parte*", Cervantes de "cosas ocultas" (*D. Q.*, I, 27), Racine de "*le simple appareil d'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil*" (*Britannicus*, verso 390). Pero, después de todo, ellos no describen. Su restricción parece genuina. Los mismos críticos no pueden entender por qué en todas estas obras no hay una consumación de amor ni siquiera un beso. Cervantes explica la razón: "donde hay mucho amor no suele haber demasiada desenvoltura" (*D. Q.*, II, 65). La pasión se centra más bien en una fuerte obsesión mental por el *objet aimé*, y así por ejemplo, el retrato de Clorinda obsesiona a Tancredi, el de Dulcinea a Don Quijote y el de Hippolyte a Phèdre.

Diversas tendencias realistas no consiguieron alterar el programa de evitar las palabras indecentes y circunscribirlas por medio de "rodeos", es decir, metonimias perifrásticas y "términos limpios", "cubrir honestamente lo que la honestidad quiere... que se cubra" (*D. Q.*, I, 11). Si Tasso es menos medurado que otros, el *Père Bouhours* ha certificado: "*Après tout, quelque liberté qu'il se donne, il ne s'égare pas... comme l'Arioste*" (58), y es el muy exigente Bouhours quien deseaba, por consideración de la *bienséance*, en la traducción francesa de la Biblia, reemplazar la oración "Abraham engendró a Isaac" por "*Abraham fut le père d'Isaac*". Fué imposible en la sociedad *précieuse* francesa hablar de vacas, cerdos, camellos y asnos; Sancho, cuando conversa con la noble duquesa, había sentido ya la misma imposibilidad: "Mi asno... por no nombrarle con este nombre le suelo llamar rucio" (*D. Q.*, II, 33); y Don Quijote le dice: "La gente curiosa... al regoldar dice erutar" (*D. Q.*, II, 43). La *bienséance* fran-

cesa, como verdadera hija de la Contrarreforma en el concepto y del barroco en la forma, fué también conocida por los españoles en conexión con el *merveilleux chrétien*. La prolongación en España del drama medieval con sus milagros no impidió a Francisco Cascales expresar ya en 1598: "Mal hecho es sacar en el teatro a la Virgen María y a Dios". Paul Zumter había hallado la fuente de *La Corte de Tendre* en San Juan de la Cruz (59).

FUSIÓN

Penetrando más adentro en el proceso del arte literario barroco, encontramos que las famosas unidades de Aristóteles y los dos principios de Wölfflin, la radical subordinación de los detalles al todo y la intencional falta de claridad para presentar estos detalles, aparecen fundamentalmente como la misma cosa. Ambas teorías representan una tendencia hacia la fusión. Esta fusión, en cuanto se refiere a la literatura, comprende una fusión de motivos en una sinfonía literaria, una fusión de personajes de primera y segunda línea en un cuadro de sociedad con gran profundidad, una fusión de elementos descriptivos en vagas evocaciones, una fusión de elementos visuales en un indistinto a *chiaroscuro* y una fusión de elementos musicales en ecos vagos e inalcanzables.

La radical unificación de los detalles fué la regla diamantina de Aristóteles para la trama de cualquiera acción, épica o dramática, cuyas partes integrales, por muy incidentales que pudiesen parecer, tenían que acomodarse de modo que, si la más ligera parte se transponía o se quitaba, el ensamble total se derrumbaba (60); esta unificación de los elementos simples, dice Aristóteles, hace, de una historia o de una tragedia un organismo vivo (61). La ignorancia de esto, precisamente, impidió a los *novellieri* italianos llegar a ser novelistas, impidió a Ariosto, como también a los autores de novelas picarescas, dar a sus episo-

dios un orgánico y real encadenamiento (62), impidió a Rojas convertir su "acción en prosa" de Calisto y Melibea en un drama verdadero. De consiguiente, a pesar de todos los *fregi*, *decoros* y *ornements* barrocos, la fusión de los elementos en una sola unidad se convierte en la suprema ley. Se subrayan las transiciones y relaciones mutuas (63), por ejemplo, en los *Calderonian résumés*, Resúmenes calderonianos, como en las *liason des scènes* francesas, la reducción de una abigarrada narración hacia una crisis, con la acción copiada estrechamente sobre modelos propuestos por Aristóteles. Homero se sustituyó por Virgilio a veces, aunque Vicente de los Ríos y Arturo Marasso tienen razón en cuanto a consideraciones del Quijote (64).

Los autores barrocos mismos están plenamente conscientes de su norma fundamental de trabajo, es decir, la fusión de los elementos en una unidad indisoluble. Por esto, Tasso habla de los *diversi aspetti in un confusi e misti* (*Ger.*, IV, 5) y escribe que "*Confondea i vari aspetti un solo aspetto*" (*Ger.*, XVII, 56). E ilustra: "*Accorre altri alle porte, altri alle mura, Il re va intorno e il tutto vede e cura*" (*Ger.*, III, 111). Cervantes, por boca del canónigo de Toledo, condena las novelas caballerescas renacentistas por no formar "un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros" (*D. Q.*, I, 47), siendo así que él mismo se ha atendido a las más estrictas unidades en las cuales se funden los detalles. "Cada cosa por sí" fué absorbida por "todas juntas" (*D. Q.*, II, 58), gracias a los muchos "enredos" e "intrincados laberintos" (*D. Q.*, II, 44), constituyendo el gran mérito de Joaquín Casaldueiro el haberlos desenredado. El ayudó a ver en el *Persiles* la construcción de un arquitecto que no hizo cálculos, como se ha dicho también del Correggio (65). Lo que Racine unifica rechazando toda aventura-acción es "la múltiple opulencia de la acción interior, la complejidad de los matices sentimentales" (J. Segond) (66). En vista de estos bloques psicológicos evidentemente irregulares in-

roducidos a la fuerza entre dos desenlaces dramáticos, Racine bien podía haber dicho, con Poussin de los *Dialogues des Morts* de Fénelon: *J'ai fait beaucoup de bâtiments irréguliers, mais ils ne laissent pas de faire un assemblage gracieux* (67).

Si los detalles unificados en un todo producen un *beau désordre*, "una orden desordenada", la fusión de los detalles entre ellos mismos, origina una barroca "forma confusamente clara" (Casaldueiro); es decir, "la claridad relativa y borrosa" de Wölfflin se opone a la absoluta claridad renacentista. En la literatura barroca, las cosas, acciones, personas y paisajes no se describen, sino sólo se evocan; se entretajan, se borran sus contornos desdibujados, tienen algo indefinido, *un no so che*, son vistos "por el rabillo del ojo" (Ortega y Gasset) (68), reflejados en la perspectiva de personajes literarios, no reflejados directamente en el juicio del autor. El perspectivismo, la teicoscopia, el impresionismo representan las formas más condensadas y simples. En una refracción prismática, los aspectos contemplados están acompañados por un halo excitante de prolongación y posibilidades. Las situaciones son las mismas para todo género literario, en especial dado que, para los aristotélicos barrocos, la tragedia tiene todos los elementos de la poesía épica (69).

En cuanto a Tasso se refiere, Spoerri y Toffanin independientemente han sacado partido de las observaciones de Galileo Galilei sobre su arte. Galileo, con su categórico gusto renacentista, pone reparos a la falta de claridad estilísticamente voluntaria del Tasso, tan diferente de los claros detalles de Ariosto; se mofa del Tasso por llamar a todas las sustancias específicas meramente *co-se* y de su negativa por describirlas (70). No puede entender el modo de ver *in scorcio* del Tasso y su *confusa mescolanza di linee* (71). Galileo es incapaz de comprender que las simples personas y cosas evocadas por un personaje lírico pierdan su aspecto trivial y se destaquen merced a las situaciones, según el gusto barroco; por ejemplo, la exclama-

ción de Sofronia en la hoguera: "*Mira il ciel com è bello*" o el suspiro de Erminia cuando contempla las tiendas cristianas y piensa en Tancredo: "*O belle agli occhi miei tunde latine!*" Jerusalén, cuando por primera vez aparece a los Cruzados, no es descrita, sino divisada en la penumbra y a distante perspectiva (72) en su sorpresa, señalándola con sus dedos, saludándola con júbilo (*Ger.*, III, 9). Los centinelas sarracenos en las murallas de la Ciudad Santa ven por teiscopio a la huete cristiana primero como una nube de polvo, luego como llamas y rayos en el polvo, finalmente como caballos y hombres (*Ger.*, III, 9). Obviamente esta técnica es la misma que la de Cervantes al dar comienzo, por ejemplo, a la aventura con los carneros; es también utilizada en otras aventuras (véase *D. Q.*, I, 2), excepto que don Quijote impide la clarificación final de las primeras impresiones de una actuación e interpretación estúpidas. Las siluetas lejanas, como la de Clorinda sobre el cerro (*Ger.*, VI, 26) o la de Cardenio en la rocosa Sierra (*D. Q.*, I, 23) revelan el gusto común que tuvieron Tasso y Cervantes junto con Velázquez.

Si el héroe fatalmente herido es evocado por el Tasso con un juicio vago, *E fatto è il corpo suo solo una piaga* (*Ger.*, VIII, 22), es notable que exactamente lo mismo hace Racine: "*Tout son corps n'est bientôt qu'une plaie*" (*Phèdre*, verso 1550). El cabello de una mujer que brilla bajo el velo (*Ger.*, 4, 29), orlado por el viento, o de súbito esparcido suelto bajo un yelmo (Clorinda, *Ger.*, III, 21) o bajo una gorra (Dorotea, *D. Q.*, I, 28), las piernas de mujer cubiertas por una gasa o por el agua (*Ger.*, XV, 58; *D. Q.*, I, 28), son las extrañas impresiones fugaces de fusionados elementos de belleza constantemente utilizados por Tasso, Cervantes, y aun por el Racine de *ces vains ornements et ces voiles* (*Phèdre*, verso 158).

En Tasso los cantos fluyen de uno a otro y no dejan lugar a lo abigarrado de las transiciones de Ariosto. En la tragedia clásica

francesa ningún acto tiene derecho a ser considerado una entidad. Cuando cae la cortina, algo se ha dejado para el siguiente acto, en favor del *enchânement* (73). En Cervantes, como lo ha demostrado Casaldueo, nunca un capítulo contiene el fin de una acción. Cervantes, particularmente, sabe de la belleza barroca de mezclarlo todo —lo épico, lo lírico, lo trágico, lo cómico— para obtener una epopeya en prosa en vez de una en verso (*D. Q.*, I, 47). Funde el relato y la acción, el diálogo y el cuento, citas de novelas y novelas vividas, la ficción y la crítica, *le roman* y *le point de vue sur le roman* (74), el *Don Quijote* vivo y el impreso (75). Del mismo modo, los pintores barrocos mezclan el *stucco* con el color y borran la línea divisoria. Surgen las evocaciones en la imaginación del lector casi contra su voluntad cuando escucha la oratoria de Don Quijote: ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los tambores? (*D. Q.*, I, 18). Y esta evocación de fantasmas, de "la confusa marcial armonía (II, 35) es la misma que utiliza Racine cuando medita al final de *Britannicus* sobre los crímenes cometidos por Nerón, y al final de *Bérénice* en el lento proceso mortal de su quebrantado corazón. Nada es más evocador que estos *silences générateurs* (M. Cressot).

El constante uso de *parecer* (Fichter) en Cervantes, de los verbos prismáticos *Voir*, *entendre*, *daigner* en Racine (Spitzer), junto con ciertas alusiones, supresiones, omisiones en ambos autores (76), tiene un efecto que alaba Gustave Flaubert como el poder de hacer ver y recordar al lector cosas nunca descritas. Las expresiones triviales, en el proceso de la evocación, tienen la función de la conmoción barroca. Por ejemplo, cuando Don Quijote y Sancho vieron el mar por primera vez en Barcelona, se encubre su reacción con tres palabras aparentemente triviales: "Vieron el mar . . . ; parecióles epaciosísimo y largo" (*D. Q.*, II, 61). Ello nos recuerda *la mer claire et unie* de Fénelon en

Télémaque. Es la misma abstención barroca de Racine cuando menciona "*Ces paisibles lieux*", "*ces bords heureux*", "*ce rivage funeste*", "*des campagnes désertes*". Pero otra vez estos epítetos disfrazados y aparentemente sin sentido exhalan un magnetismo total de disposiciones de ánimo en concordancia con la situación. Las desnudas *compositions loci* de Cervantes compiten con las de Racine: "una lata montaña, un prado tan verde y vicioso, un manso arroyuelo" (*D. Q.*, I, 25), "sitios yerba y agua" (I, 5), "una fresca arboleda" (II, 59), "unos sombrosos árboles" (II, 12). Lo barroco de este procedimiento ha señalado Dámaso Alonso a propósito de Góngora: "El objeto suele estar evocado a toda velocidad y sólo por un rasgo distintivo" (77).

Leo Spitzer ha hecho claramente un paralelo entre el total estilo prismático de Cervantes y el de Racine. Considera que el método de Racine de reflejar las acciones a través de las personas a quienes se refiere un héroe, por los verbos de refracción, o, como él dice, a través de "una multiplicación de planos", es comparable a "la barroca técnica del "espejo" en Velázquez. Ambos representan la perspectiva de "*voir*... *a travers un nuage*" (78). Uno puede añadir que Racine hasta posee la técnica del vivo perspectivismo de fusionar los cuentos relatados con la acción principal. Evoca en su exposición y en esbozos concentrados las pesadas historias de hechos heroicos y crímenes de amor, haciéndolos fluctuar por medio de sutiles verbos de visualización. Estos verbos dominan y comprimen páginas digeridas de Ovidio y Catulo, por ejemplo, cuando Hippolytus recuerda la vida azarosa de su padre según se la escucha a Thérémène, con el simple verbo: *Tu me dépeignois*:

Quand tu me dépeignois ce héros intrépide
 Consolant les mortels de l'absence d'Alcide,
 Les monstres étouffés et les brigands punis...
 Et la Crète fumant du sang du Minotaure...
 Hélène à ses parents dans Sparte dérobée,

Salamine témoin des pleurs de Péribée...
 Ariane aux rochers contant ses injustices,
 Phèdre enlevée enfin sous de meilleurs auspices.

(*Phèdre*, I, i, 77-90)

Mediante estos cuadros mentales, *Phèdre* gana en profundidad, tal como en la *Gerusalemme* adquiere la perspectiva de los seis años de lucha por Ciudad Santa que se evocan; y en el *Don Quijote*, del pasado de Dorothea y Lucinda, Cardenio y Fernando, o de las pasadas aventuras del Cautivo. Fuera de esto, hay una serie de cuadros del tipo *Phèdre au labyrinthe descendue* (79). Lo mismo ocurre en *Britannicus* (IV, 2) con Agripine, quien, dice Brisson, "*evoque ses amants, ses réussites d'alcôves, la science et le pouvoir de ses débauches*"; y él agrega: "*C'est très Mansart... sans un défaut de perspective*" (80). Por esto, no sólo se puede comprobar que existe en la literatura el principio de la evocadora claridad relativa, establecido por Wöolfflin, sino también el de la profundidad de perspectiva que se contrapone a la mera superficie renacentista.

Con la fusión peculiar de sombra y luz que la pintura barroca expresa por medio de su *chiaroscuro*, penetramos más profundamente en los conceptos fundamentales de la Contrarreforma, donde la inundación de luz celestial en la sombra de la muerte es un tópico escatológico, metafísico, moral y artístico *par excellence*. Esta tendencia barroca es diferente de la tendencia romántica de expresar la noche como tal. Miguel Angel y Rembrandt están saturados del mismo motivo:

Tan débil es la noche que si nuestra mano
[levanta
 una luciente antorcha, su sombra desaparece (81).

Es con el juego de luz y sombra, el brillo de la luna y las centelleantes estrellas en la oscuridad, como el Tasso desarrolla una poesía de fastuosa luz de luna y hace con ella la verdadera atmósfera de su canción (82).

Habla del velo de la noche matizado de vapores rojos (*Ger.*, IX, 15), y de su turbia luz parda (XVIII, 13), de su velo lleno de estrellas y rayos luminosos (VI, 103); muestra el cadáver de Svenno a la luz del "sol nocturnal": "*Ch'ogni sua piaga sfavilla e splende*" (VIII, 32).

El "claro-oscuro" es también la obsesión del barroco español. No sólo Góngora es quien muestra el reflejo de las antorchas en el agua durante la noche:

Fanal es del arroyo cada onda,
luz el reflejo, la agua vidriera.

(*Soledad Primera*, 675-676).

Cervantes, también, se deleita al presentar en la farsa de la resurrección de Altisidora "el patio alrededor del cual ardían casi cien hachas... de modo que a pesar de la noche... algo oscura, no se echaba de ver la falta del día" (*D. Q.*, II, 69). La noche de la cacería con el convite ducal es "una noche... no tan clara... pero un cierto claroscuro... trujo consigo" (II, 34). Cuando don Quijote entró en El Toboso "era la noche entreclara" (II, 9). Cervantes, además, goza mostrando salas oscuras donde irrumpen repentinamente gentes con luces (I, 16; II, 47), o "monjes encamisados" como manchas blancas en la oscuridad, iluminados por antorchas (I, 19). La belleza de Luscinda resalta cuando es divisada "una noche a la luz de una vela por una ventana" (I, 24). Esta visión rembrandtesca hace que Fernando se enamore desesperadamente de ella, aunque está comprometida con su amigo. Exactamente sucede con Junie de Racine, a quien Nerón ve primero en

Cette nuit...

...levant au ciel ses yeuz movillés de larmes
qui brillaient au travers des *falmbeaux* et des armes.

(*Britannicus*, II, 2; 386-88).

Racine, en realidad, comparte con Corneille esta debilidad por

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles.

El, por esto, muestra a Pyrrhus al entrar al palacio troyano de noche, pisando sobre la sangre iluminado por las casas que arden —decisivo recuerdo que hace para él imposible el amor de Andromaque (*Andr.*, III, 8: 997-1000). Por otro lado, muestra a Tito en una marcha nocturna de antorchas, águilas romanas, fascas, rimeros de armas, durante "*cette nuit enflammée*", la que hace que Bérénice se enamore definitivamente de la grandeza y esplendor del emperador romano (*Bérénice*, I, 5: 301-317). El mérito es para Marcel Chicoteau de haber visto que en *Phèdre* un simbólico *clair-obscur*, como él dice literalmente, aún determina el equilibrio del drama, porque Phèdre, entre el sol de la gracia y la infernal noche del pecado, sólo puede recurrir al auxilio del *demi-jour* del arrepentimiento (83).

A la fusión de luz corresponde acústicamente la fusión de sonidos en ecos. Puesto que las grandes obras barrocas, están basadas en el principio musical de una estructura sinfónica de motivos a base de elementos que suenan bien, el eco es un lógico elemento estilístico recurrente, paralelo al murmullo de cascadas y a los ecos artificialmente acomodados en los jardines barrocos. Wölfflin dijo, claro está, que un fundamental elemento barroco es el estruendo de las aguas y el susurro de los árboles. El lo llama en alemán: "*das Rauschen*".

Si, entonces, las figuras tradicionales del discurso llamadas anáfora, figura etimológica, juego de palabras *annominatio*, *parechesis*, paronomasia, paronimia, gozan de algo parecido a una segunda primavera después de haber sido el gran estilo de los himnos y secuencias del Medievo, es debido ciertamente a su carácter similar al eco. Tasso tiene muchos versos como éstos:

Pianger ben mertí ognor, s'ora non piangi (Ger., [III, 8.

Percosso il cavalier non ripercote (III, 24).

Ahi! tanto *amó* la non *amante amata* (II, 28).

Ch'io preghi... come *amante amante* deve (XVI, [43).

E scoprir la mia *tema* anco *temea* (IV, 51).

Ma il suo *voler* più nel *voler* s'infiamme

Del suo signor (I, 18).

El último verso se asemeja casi exactamente al esquema del famoso verso de Malherbe:

Vouloir ce que Dieu veut est la seule science (84).

En España, Dámaso Alonso alude al estilo del eco barroco con esta calificación: "repetición, repetición constante, constante variación" (85). Juan Díaz Rengifo, en su típicamente barroca "Arte poética española con... un divino estímulo de el Amor de Dios", recomienda todo orden de poesía "con ecos" o también "en ecos". Recomienda unos muy drásticos tales como:

...piedad, Musa,

Usa, y mi ignorante estilo,

I lo (hilo) por tan larga calle

Halle (86).

Esta es la justificación para el humorístico estilo de eco en Cervantes: "*acabar* su libro con... la *inacabable* aventura" (*D. Q.*, I, 1) "Le dejaron de tirar y el dejó retirar a los heridos" (*D. Q.*, I, 3). "La voz... *canta* que *encanta*" (I, 6). "Procurar la cura de su locura" (I, 46). "Desvalijando a la *valija*" (I, 23). "Algún *caminante* descaminado" (I, 23) (87).

En Francia, los ecos del tipo antes mencionado de Malherbe,

Rose elle a vécu ce que vivent les roses

obtienen sutiles matices en la peculiar sensibilidad musical de Racine (88); esto ha sido puesto en evidencia por medio de los

análisis de Maurice Grammont de versos como éstos:

Une femme *mourante* et qui cherche à *mourir*
(*Phèdre*).

Tu *vis* mon désespoir et tu m'as *vu depuis*
(*Mithridate*).

La palabra eco llega a ser aquí un eco silabeable, como en el caso de los ecos en (u): (y) (francesas) que se aparecen en los bien conocidos versos:

Ariane, ma soeur, de quel *amour* blessée
Vous mourûtes aux bord où *fûtes* laissée! (*Phèdre*).

Este estilo de eco es virtuosismo barroco en su cúspide. Hay en Racine, según Jacques G. Krafft, "*écho préformé et subconscient*" augurando el destino de *Phèdre*, un *écho vocalique dont les vers résonnent*, y un *écho du réel dans l'éternel*, que anuncia a los franceses que lo que una vez aconteció en Grecia sucederá en Francia y en cualquier parte (89).

Estas interpretaciones de eco, aunque son convincentes, encuentran su mayor soporte en la sensibilidad especial para el eco de los autores barrocos mismos. La vida es realmente para el Tasso lo que es para Calderón:

Un'eco, un sogno, anzi del sogno un'ombra (90).

Su goce es el sonido de la trompeta militar repetido por la naturaleza circundante, lo cual expresa él onomatopéyicamente:

Quando a cantar la mattutina tromba

Comincia: A l'arme; A l'arme, il ciel rimbomba
(*Ger.*, XI, 19).

Los himnos de una procesión cuyo eco repercuten las montañas y el fondo de las cavernas, lo deleitan (IV, 1), así que

Si chiaramente replicar s'udia

Or di Cristo il gran nome, or di Maria
(*Ger.*, XI, 11).

Cervantes nos cuenta que "la dolorosa y húmida Eco" (*D. Q.*, I, 26), reflejó el lamento de amor sin correspondencia de Do-rotea:

Y sus males ¿quién los cura?
Locura (I, 27).

Y así sucede al imaginativo pastor cuya amada, Leandra, lo abandona: "El Eco repite el nombre de Leandra dondequiera que pueda formarse: "Leandra", resuenan los montes, "Leandra" murmuran los arroyos, y Leandra nos tiene a todos suspensos" (*D. Q.*, I, 51). Sancho tiene un interés *sui generis* por el eco: "En rebuznando yo, rebuznaron todos los asnos del pueblo y... comenzó a rebuznar tan reciamente que todos los cercanos valles retumbaron" (*D. Q.*, II, 27). Junto con estos ecos, el *Don Quijote* refleja directamente el *Rauschen* de Wölfflin, "el confuso estruendo de árboles" y el "ruido de agua" (I, 20).

El eco en Racine está en un más alto nivel psicológico, pero se hace presente como *retentissement*. Thèremène culpa a Hippolyte enamorado de abandonar sus actividades atléticas; éstas son evocadas por los ecos de los gritos:

Les forêts de nos cris moins souvent retentissent
(I, 2)

e Hippolyte se queja:

Mes seuls gémisséments font retentir les bois
(II, 2).

LA PARADOJA

La literatura barroca está dominada también por una suprema fusión de lo racional y lo irracional. Sus formas de expresión son la paradoja y el oxímoron. ("Enfrentamiento de dos palabras de significado contrario: *la música callada, la soledad sonora*. Pueden oponerse dos frases: *y abatíme tanto, tanto / que fui tan alto, tan alto*... Fernan-

do Lázaro: *Diccionario de Términos Filológicos*). Mientras que el Renacimiento, con Ariosto como representante, se entregó a una racional claridad inmaculada, la Contrarreforma sostuvo la divina paradoja del misterio y la fe como existencia superior a la razón humana. Toda la inquietud del cristiano que hace lo posible por hallar un equilibrio entre la fe y la razón está reflejada en un estilo que Schmarsow caracteriza como el contraste entre el esfuerzo y la realización, entre el plano superior y el plano inferior, entre lo que está afuera y lo que está adentro (91). La paradoja crea caracteres como Rinaldo, un héroe piadoso que llega, sin embargo, a caer engañado en las redes amorosas de Armida; o un hombre bueno y razonable como Alonso Quijano, quien se convierte en la víctima de sus estúpidas lecturas; o una mujer honesta como Phèdre, que lucha con toda su fuerza contra el mal, y llega, no obstante, a ser adúltera en su corazón, incestuosa, celosa y aun homicida. La creación de tales caracteres fué ciertamente estimulada también por las observaciones de Aristóteles sobre los consecuentemente contradictorios tipos literarios de personajes (92), que elevan al más alto grado el "temor y la piedad" (93). Sin embargo, Aristóteles no había concebido un carácter como el de Silvia de Tasso, quien huye de Aminta, el hombre que ella más ardientemente desea poseer, aún en el momento cuando la ha salvado de las garras de un sátiro, sólo con el fin de preservar su orgullosa virginidad. Esta es la sensibilidad barroca, mezcla de sentimientos contradictorios, que también se expresa en el lenguaje, a través de expresiones como "*onestata baldanza*" (*Ger.*, II, 20), "*Magnanima menzogna*" (II, 22), "*dura quiete*" (III, 45), "*lieto pianto*" (XII, 10), "*libertate amara*", "*dolci martiri*", etc. Muchas cosas y sucesos son llamados maravillosos, extraños, "strano", "peregrino" (I, 77), con referencia a su carácter paradójal.

La paradoja del "cuerdo-loco" Don Quijote es subrayada por el mismo Cervantes:

“Lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía disparatado, temerario y tonto” (*D. Q.*, II, 17). Todo el mundo estaba asombrado por sus “concertados disparates” (I, 50). Marcel Bataillon ha demostrado cómo el concepto de paradoja en Cervantes se refleja en sus gustos por los discursos oratorios, los cuales, a pesar de lo impresionante que son, se hallan ridiculizados por un corto final de “desengaño”. Es también una paradoja que la libertad humorística de Cervantes sea enteramente compatible con las severas reglas morales de su devoto humanismo puritano y sincera ortodoxia (94). Además, Cervantes, contrario a los juicios de muchos de sus comentaristas, todo lo encuentra misterioso, paradójico y extraño: “extraño gusto” (I, 1), “peregrina historia” (I, 2), “Extraña visión” (I, 19), “extraño caso” (II, 47; II, 63), “extraña aventura” (I, 23), “extraño rodeo” (II, 63); “la extrañeza de su grande locura” (I, 49).

Sin embargo, estamos mejor informados sobre la paradoja en Racine. Pierre Brisson ha presentado al inquieto Racine como “*le chrétien doméné par l'implacable Dieu*” (95), para Theophil Spoerri el espiritual Racine paradójicamente está en la disyuntiva de *vivre et régner* (96); en Pierre Guéguen, encontramos otro Racine contradictorio que ama las pasiones que pretende curar (97). Henri Bremond (98) y Miss Freudeman (99) han confeccionado buenas catalogaciones de oxymora como la expresión de la paradoja en Racine, términos tales como *pefi-de bonté, faveur meurtrières, orgueilleuse faiblesse, veuve sans avoir eu d'poux*; y sentencias del tipo:

Présente je vous fuis, absente je vous trouve
(*Phèdre*).

Toujours prête à partir, et demeurant toujours
(*Adr.*).

Dans une longue enfance ils l'auraient fai vieillir
(*Brit.*).

Leo Spitzer, finalmente, ha hecho transparentes, ha observado todas las paradojas de *Phèdre*, que llama el tipo ideal de “una tragedia barroca del “desengaño”, colmada de “ambigüedad deliberada”, donde los dioses persiguen a quienes que parecen proteger. Aún la paradoja de lo monstruoso en la naturaleza se expresa paradójicamente (mediante términos como *montage humide* por una gran ola); y las fuerzas antagónicas de los sentidos y el intelecto, de la anarquía y el orden, encuentran un medio lingüístico para el apoyo de una balanza equilibrada. *Phèdre*, “un oxímoron encarnado”, la “hija de Minos y de Pasiphaé”, se revela en sus parlamentos como la “desarmonía conquistada por la armonía de la forma” (100), o, como Krafft, lo ha expresado a la inversa, “*une ombre portée du fini sur l'infini*” (101). Esta raciniana paradoja metafísica se presentó al principio del barroco cuando decía suspirando Santa Teresa: “Que muero porque no muero”.

MAJESTAD Y MAGNIFICENCIA

En la época de la Contrarreforma y del absolutismo, Dios fué llamado “Su divina Majestad” por la misma Santa Teresa. Dios y los reyes eran considerados igualmente como majestades y rodeados de un suntuoso estilo cortesano. Los mismos hombres que se sentían como muñecos en las manos de Dios desarrollaron un sentimiento de grandeza y esplendor, de magnificencia y pompa, que se basa en las convicciones más íntimas de una creatura dependiente de los más altos poderes eternos, de algo que Karl Vossler una vez denominó la “majestad de la conciencia” (102). Hay por eso en el barroco un cierto sentimiento que arrebató a toda la sociedad (103) y, *a fortiori*, para ocasiones precisas anhelan los autores descubrir, mostrar. Aquí no hay mal gusto de un posible “churriguerismo” literario; y Boileau, cuando habla de la pretendida *clinquant du Tasse* (*Sat.*, IX, 176), no sabía que René Bray ha descubierto hoy que fué Tasso

quien contribuyó más a la formación de la doctrina clásica en Francia (104). De Tasso a Racine existe reverencia por la grandiosidad de la ostentación y del boato, de los palacios y banquetes, de las procesiones y marchas militares.

Esta actitud barroca de la majestad, como lo ha señalado Spoerri (105), encuentra forma de expresión en los epítetos superlativos de Tasso en la *Gerusalemme*: *gran, eccelso, smisurato, inusitato, enfiato, tumido, gravissimo*. Uno puede agregar otros como *nobilissimo* (I, 60), *magnanimo* (V, 2), *estremo* (V, 12), *glorioso* (I, 1), *augusto* (I, 22), *alto* (I, 43), *intrepido* (I, 45), *solenne* (I, 20), etc., los que ganan en intensidad e impulso cuando caracterizan personalidades imponentes. Por ejemplo:

Armida... sublime in un gran carro assisa
(*Ger.*, XVII, 33).

Meravigliosa... d'abito, di maniere edi sembante
(XVII, 36).

Se ve a Rinaldo que cabalga en la gran marcha militar:

Dolcemente feroce alzar la regal fronte (I, 58).

Aparece Godofredo en la reunión de generales:

Augusto in volto ed in sermon sonoro (I, 20).

Se llama a Argante, el peligroso adversario:

Per gran cor, per gran corpo e per gran posse
Superbo e minacevole in sembante (V, 23).

Un moderado hipérbaton del tipo:

Penetrar sin dove

Fuor d'incognito fonte il Nilo move (V, 52)

y las cerradas expresiones del tipo latino:

Queste sacre ed al ciel dilette mura (IV, 69),

representan una perífrasis solemne y realzan aún más la magnificencia barroca del estilo. El párrafo metonímico por sí mismo en cualquiera forma, sea lo que fuere, realza la grandeza. Por esto, se llama al enemigo *il ferro ostile* (IV, 40), al cuerpo *il mortal velo* (IV, 44), a un atrevido héroe *l'uomo a fere imprese avvezzo* (I, 67).

Sin duda, la práctica barroca del Tasso corresponde exactamente a las reglas de Cervantes: "Procurar que... con palabras significativas, honestas y bien colocadas salga vuestra oración y período sonoro y festivo" (*D. Q.*, I, Pról.). Con todo su humor el *Don Quijote* tiene la intención también, en una manera eufónicamente seria, de ser "una historia... grandilocua, alta, insigne, magnífica" (II, 3), "gravísima, altisonante" (I, 22). Este sentimiento está en Cervantes *malgré lui*. Como Tasso, Cervantes es aficionado a describir todo *magníficamente*, en tono grandioso: "magnífico y grande" (II, 13), "grandezas y extrañezas" (I, 20), "el grandísimo aparato de guerra" (I, 38), "solemnísimo justar" (II, 4), reflejado en la engrandecida visión del majestuoso hidalgo "quieto y sosegado" (II, 15), llamado con la frase más pomposa "el jamás como se debe alabado Don Quijote de la Mancha" (I, 11), quien no necesita "que la grandeza de los grandes se mida con... estrechez" (II, 31).

El humor no disfraza suficientemente la propia indulgencia de Cervantes en esta metonimia perifrástica, de estilo barroco, cuando él y no Don Quijote, dice, después de una agotadora experiencia, "Al polvo y al cansancio socorrió una fuente clara" (II, 59), o refiriéndose a la falta de lluvia en un verano seco: "Aquel año habían las nubes negado su rocío a la tierra" (I, 52). Pero Don Quijote rivaliza con las más rítmicas y melodiosas frases de Tasso, cuando alaba "las casas sobre rústicas estacas sustentadas" (I, 11), que con vibrante reminiscencia vocálica evocan nombres de lugares como Guadalajara; o cuando cree descubrir enemigos en la llanura como "el nunca medroso Brandabarán de Boliche" y "el siempre vencedor y

jamás vencido Timonel de Carcajona" (I, 18). Imita aquí, como dice Cervantes, el lenguaje de las novelas de caballerías (I, 2), pero con una corteza mayestática barroca que no advertimos en los *Amadisis*. Sus superlativos significados no se hallan menos mitigados, para usar la terminología de Leo Spitzer, que los racinianos, cuando habla de: "un *tan* valiente y *tan* nombrado caballero" (I, 9), o "estos *tan* calamitosos tiempos" (I, 9). Como en Racine, la dignidad majestuosa, aunque burlesco-heroica, está inherente en sus imperativos imponentes expresados por las raras, corteses y suaves formas subjuntivas: "No quiero otra cosa sino que volváis al Toboso y que... os presentéis ante esta señora... y le digáis lo que... he fecho" (I, 8).

La misma majestad barroca prevalece en Racine. Con él también *la pompe d'école*, para usar la terminología de Brisson, se convierte en "*cadence qui... prolongent au-delà de l'explicable l'écho d'un sentiment*" (106). Este eco, como lo ha mostrado Miss Freudemann (107), se debe también a las decenas de epítetos, majestuosos tanto en la forma como en el contenido, tales como:

généreux	étincelant
précieux	vaillant
dédaigneux	puissant
pompeux	royal
majestueux	austère
magnifique	insigne
formidable	riche
terrible	célèbre
redoutable	illustre
brillant	intrépide
éclatant	unique
divin	fier
céleste	magnanime
altier	parfait
solennel	inflexible
immortel	haut
rare	grand
immense	sublime
extrême	souverain

noble	absolu
superbe	suprême
sacré	

Estos epítetos ganan valor en sus contextos. Los sustantivos que expresan la misma magnificencia alternan con ellos. Como en Cervantes, aún cuando se advierte su parcial vanagloria —ante una tentación en referencia a lo que es nuevo— la sociedad católica reformada siempre está sobre alerta— estos adjetivos y sustantivos no obstante brillan como oro, joyas y reluciente color barroco, por ejemplo, en las palabras de Agamenón:

Charmé de mon pouvoir et plein de ma grandeur
Ces noms de roi des rois et de chef de la Grèce
Chatouillaient de mon coeur l'orgueilleuse faiblesse
(*Iphigénie*, I, 1, 82).

Cuando este mismo Agamenón procura apartar a Clytemnestra del campo griego, ella contesta con palabras de no menos fascinante sublimidad, aunque torpes en su egoísmo:

Dans quel palais superbe et plein de ma grandeur
Puis-je jamais paraître avec plus de splendeur?
(*Iphigénie*, III, 1, 807-8).

Para probar cuán profundamente esta majestad y grandeza heroica se hallan arraigadas en el alma de las generaciones barrocas, podemos repetir las palabras de Bossuet ante el féretro del *Grand Condé*: "*Monstrons dans un prince admiré... ce qui porte la gloire du monde jusqu'au comble, valeur, magnanimité... grandeur et sublimité du génie*" (*Oraison funèbre du Grand Condé*).

El moderado Racine comparte con Tasso y Cervantes esas imágenes que acentúan implicaciones metafóricas, y que Dámaso Alonso, a propósito de Góngora, ha llamado "imágenes agotadoras". Spitzer las define, con la definición de preciosidad: "*une métaphore suivie jusqu'au bout*" y cita:

Le flot qui l'apporta, recule, épouventé (108).

G. Rohlfs ha demostrado que, como Tasso y Cervantes en sus catálogos homéricos, Racine también es adicto a la orquestación producida por nombres altisonantes y poco comunes, tales como

Daces, Pannoniens, la fière Germanie
(*Mithridate*) (109).

Procuste, Cercyon, Scirron et Sinaïs
(*Phèdre*),

sin olvidar:

La fille de Minos et de Pasiphaé.

LA DIGNIDAD INDIVIDUAL EN LA LUCHA ENTRE LA VIRTUD Y LA PASIÓN

En este ambiente de majestad y de magnificencia, encontramos que esos héroes aristotélicos no son enteramente buenos ni malos. No pueden ser ni pecadores ni santos. En la atmósfera de la Contrarreforma, sin embargo, la *aurea mediocritas* humanística cede el paso a un impulso virtuoso ascendente hacia el reino de la renunciación y nobleza de alma. Esta tensión única entre Aristóteles y el espíritu tridentino de reforma parece ser el determinante del inestable equilibrio entre la virtud y la debilidad, donde la virtud aparece como la norma y el pecado como excepción, una situación que tiende a la dignidad del romance barroco en el barroco románico. Este muy debatido problema se puede ilustrar mediante algunos personajes femeninos de Tasso, Cervantes y Racine, que se consideran como hijas de la misma familia. Lo que vincula a Clorinda, Erminia, Sofronia o Gildippe, de Tasso, a Dorotea, doña Clara, Zoraida o Ana Félix, de Cervantes, y a Bérénice, Monime, Atalide o Esther, de Racine, es una dignidad y una pureza que, a veces, según Víctor Cousin, llegan a lindar con la debilidad (110).

Para ellas sucumbir es una merma momentánea de una habitual vigilancia extrema. Estos personajes, un *essaim d'innocentes beautés* (*Esther*), ilustran, como lo hace Cervantes, "la vergüenza y recato de las doncellas" (*D. Q.*, II, 57), o "*une pudique ardeur* (*Phèdre*, I, 1), como dice Racine, o "*une grandeur simple... qui a sa source dans le coeur*", según La Bruyère (*Caractères*).

Estas mujeres, con todo respeto de sí mismas, de su castidad, sentido del deber y honestidad, *defienden* con energía sus legítimos intereses; así actúan la valiente Clorinda con Tancredo, la astuta Dorotea con Fernando, la diplomática Andromaque con Pyrrhus. Son hermosas, pero no demasiado conscientes de su belleza, como Sofronia "*Vergin (che) sua beltà non cura, O tanto sol quant'onestà sen fregi*" (*Ger.*, II, 14), o Bérénice con su "*soin du plaire sans art*" (*Bér.*, II, 2), o hasta la imaginaria Dulcinea con su inconsciente gesto eternamente femenino: "levanta la mano al cabello para componerle aunque no esté desordenado" (*D. Q.*, II, 10).

El sentido de sacrificio, proverbial en Pauline y Chimène o en la Princesse de Clèves, de Corneille, no es la excepción sino la norma. Por esto, la apasionada Erminia atiende al huído Tancredo sin haber confesado todavía su amor por él; la aparentemente despiadada mora, Zoraida, sacrifica patria, familia, lengua, costumbres, para convertirse en esposa de un cristiano; en la dulce Monime, quien dice a su amado Xipharès que su deber la ataría no a él sino a su viejo padre (*Mithridate*, II, 6), (111), encontramos la misma *victime obéissante* que en la *Iphigénie* de Racine. Tal actitud se extiende incluso a los varones como Vicente Torellos (*D. Q.*, II, 60), que muere alegremente de la locura de los celos de su novia, u Oreste (*Andromaque*), quien "*sait aimer du moins et même sans qu'on l'aime*". Las víctimas femeninas son religiosamente educadas, de modo que Sofronia, Zoraida o Esther se convierten, literalmente, en "*une douce et tendre enfant de Marie*" (112).

La genuina femineidad de todas estas heroínas está afianzada por las corrientes de lágrimas que provienen de su sufrimiento, y se extiende desde el amor infantil de doña Clara (*D. Q.*, I, 43) y Atalide (*Bajazet*) a la "pietas" conyugal de la joven esposa Gildippe, de Odoardo, o a la ejemplar madre y viuda Andromaque.

Los que caen en las trampas del pecado recobran su dignidad humana ya sea por el arrepentimiento y el abandono, como es el caso de Armida, o por una fuerte lucha ante la caída, como es tan evidente en Camila de Cervantes, "perseguida Penélope" (*D. Q.*, I, 34), o Dorotea (I, 28) que lucha entre la "ciega afición" y el "verdadero amor". Como para *Phèdre*, Brisson señala que su tremendo esfuerzo hacia la renuncia, que parece haber mantenido puro su cuerpo, es todavía insuficiente para purificar su mente envenenada, así que

De l'austère pudeur les bornes sont passées (113).

Todas estas heroínas barrocas, ya se levanten o ya caigan, siempre tienen a Dios presente en sus mentes y en sus corazones. También, sin los drásticos medios de la comedia española, están rodeadas por el misterio como figuras de ese gran "teatro del mundo", cuyos hilos están en las manos de Uno que ama la virtud y odia el pecado. Esta conciencia de la Contrarreforma produce esos caracteres de mujer seria especialmente barrocos y tan diferentes de las tal vez más encantadoras, pero menos problemáticas Naucaas, Ophelias, Cordelias y Porcias.

CONCLUSIÓN

Estos rasgos generales del barroco romancesco literario no excluyen las diferencias nacionales; por el contrario, las presuponen. La posible extensión de algunos rasgos ro-

mances en la totalidad de Europa puede ser investigada por otros. Si ciertas características del barroco que se encuentran en los países germánicos y protestantes corresponden a los rasgos romances, puede tratarse de imitaciones o adaptaciones secundarias del barroco católico del Sur. En los países románicos, sin embargo, el barroco literario es, como hemos visto, un estilo vivo modelado por el humanismo aristotélico que fué patrocinado por el Concilio de Trento; las nuevas tendencias morales produjeron escritores más sutilmente conocedores de problemas como la catarsis y de la importancia del lenguaje refinado y decente. Estas tendencias expanden un sentimiento totalmente nuevo del arte, nuevo en la concepción y en la representación. La representación, al menos, puede describirse como un impulso hacia la fusión que reemplaza a los agudizados contornos en la estructura y estilo literarios, y cuyos rasgos más típicos vienen a ser el *chiaroscuro* y los ecos. Esto está en completa armonía con la paradoja de la luz de la fe "oscura", otro elemento vital del nuevo *homme ouvert* metafísico que se opone a la claridad racional del *homme clos* atado a lo terrenal del Renacimiento. El *homme ouvert*, pleno de la dignidad de lo divino, debe emplear formas representativas de la majestuosidad y de la magnificencia, las cuales asimismo son estilísticamente analizables. Su obligación consciente de caminar en la presencia de Dios como lo expresa el lenguaje del siglo XVII, en el inestable equilibrio entre la virtud y la pasión, depara una oportunidad definitiva para la virtud, hecho que aflora en forma convincente en los personajes literarios femeninos. Todos estos rasgos interiores y exteriores forman en conjunto una espontánea constelación original y lógica que es única en la historia. Dicha configuración de rasgos constituye, sin lugar a duda alguna, un *style*, el estilo barroco de los países románicos y católicos de Europa durante el siglo XVII (114).

NOTAS

- (1) René Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship, Journal of Aesthetics*, V (1946), 96.
- (2) Heinrich Wölfflin *Renaissance und Barock* (2.^a ed., Munich, 1925), pág. 83.
- (3) "La tierra nos atrae. Parece que de esta atracción la vida puede emanciparse de dos maneras: volando o manteniéndose en pie...
El Greco: pintor de las formas que vuelan,
Poussin: pintor de las formas que se mantienen en pie".
Eugenio d'Ors. *Poussin y el Greco* (Madrid, 1922). Ver también José Luis Aranguren. *La Filosofía de Eugenio d'Ors* (Madrid, 1945), pág. 252: "Las páginas dedicadas a Poussin y el Greco cuentan entre las más importantes que ha producido la crítica de arte".
- (4) Walter Weibel, *Jesuitismus und Barockskulptur in Rom* (Strasbourg, 1909).
- (5) Arthur McComb, *The Baroque Painters of Italy: An Introductory Historical Survey* (Cambridge, Mass., 1934), pág. 3.
- (6) Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (Berlín, 1921).
- (7) *Hispanic Review*, XV (1947), pág. 395.
- (8) Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Munich, 1886).
- (9) Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte* (Basel, 1941), el capítulo *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Eine Revision*.
- (10) T. Spörri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso* (Bern., 1922), págs. 3-8.
- (11) Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* (Augsburg, 1929), pág. XVIII.
- (12) José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (Buenos Aires, 1942, cap. IV, *El arte en presente y en pretérito*, págs. 289-291).
- (13) Stephen Gilman, *Baroque Ideology, Symposium*, I (1946), págs. 99-104, admite una influencia similar en España, a través de los escritores ascéticos posteriores: "La forma renacentista... podría no haber dado origen al barroco... de sí misma; fué necesario para el cambio una introducción de lo eterno en la mente de los hombres" (pág. 99).
- (14) Leo Spitzer, *Linguistic Perspectivism in the "Don Quijote"*, en *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics* (Princeton, 1948), págs. 41-85.
- (15) Elisabeth Brock-Sulzer, *Klassik und Barock bei Ronsard, Trivium*, III (1945), pág. 154: "Es esencial tomar conciencia de los elementos barrocos del *Grand Siècle*. No cobran, sin embargo, estos elementos cabal importancia allí donde se muestran abundantemente, sino allí donde por su efecto determinante e inadvertido, las obras clásicas de los franceses... revisten un rasgo ascético. El que desprecien ser barrocos hace la grandeza de un Poussin, de un Pascal y un Racine... El barroco como tal no es directamente reconocible en el ámbito esencial de Francia... De todos modos, precisamente este amor a la distancia podría quizá ser designado como el más sublime barroco..."
- (16) Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance* (Augsburg, 1929); *Introduction*, resumida en inglés por Ernest C. Hassold, *The Baroque as a Basic Concept of Art, College Art Journal*, VI (1946), págs. 3-28.
- (17) José Ortega y Gasset, *Goethe desde dentro: El punto de vista en las artes* (Madrid, 1933), pág. 114.
- (18) "El principio (del barroco) descansa sobre bases más profundas y no está sujeto a un gusto por el capricho como los principios del jesuitismo dependen de la casuística".—Roy Daniells, *Journal of Aesthetics*, V (1946), pág. 120.
- (19) "El conceptismo y el culteranismo, en el fondo son rasgos de estilo medievales. Si lucen con más resplandores en el siglo de oro es gracias a las bellezas sensuales que el Renacimiento les ha añadido, embutiéndolas en los antiguos patrones".—Leo Spitzer, *El Barroco Español, Middlebury lecture*, 1944 (manuscrito).
- (20) Mario Paz, *La Poesía metafísica inglesa del siglo XVII* (Roma, 1945).
- (21) Heinrich Lützel, *Der Wandel der Barockauffassung, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XI (1933), pág. 620.
- (22) Benedetto Croce, *Der Begriff des Barock: Die Gegenreformation* (Zurich, 1925), págs. 15, 25, 63.
- (23) Dámaso Alonso, *Ensayos sobre poesía española* (Buenos Aires, 1946), pág. 12: "El extranjero que se entusiasma con el popularismo español va a buscar lo bárbaramente primitivo, reduciendo la literatura española a poco más que un arte de indios o de negros".
- (24) L. Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur der Blütezeit* (Freiburg, 1929); Américo Castro, "Lo hispánico y lo erasmista", *RFH*, II (1940), pág. 84, lo mismo que "Las complicaciones del arte barroco", *Tierra Firme*, I (1935), 161-168; Guillermo Díaz-Plaja, *El espíritu del barroco* (Barcelona, 1940); Luis Rosales, "La figuración y la voluntad de morir en la poesía española", *Cruz y Raya*, XXXVIII (1936), págs. 67-98.
- (25) Fernand Baldensperger, *Pour une réévaluation littéraire du XVII^e siècle classique, RHL*, XLIV (1937), página 13: "En tout cas, il suffirait de cette rationalisation d'une partie, et non de la moins noble, des lettres françaises, pour éloigner du XVII^e siècle français l'étiquette de baroque, dont des assimilation indiserètes voudraient nous imposer l'usage... Il n'y a qu'absurdité à vouloir traiter la franche, droite et nette stylisation des formes tragiques, comiques et didactiques, de transaction baroque entre l'inspiration antique et les exigences particulières de temps et de lieu, comme nous y invite une "periodisation" indiscrète".
- (26) Peyre se opone radicalmente a un barroco literario francés en su *Le Classicisme français* (New York, 1942), aunque lo admitiría en arte: *French Baroque, Art News*, XLV (1946), págs. 19-21, 65.
- (27) Raymond Lebègue, *Le Théâtre baroque en France, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, II (1942), páginas 161-184.
- (28) Marcel Raymond, *Classique et baroque dans la poésie de Ronsard, Concinnitas, Festschrift für H. Wölfflin* (Basel, 1944), págs. 137-173.
- (29) Pierre Kohler, *Histoire de la littérature française*, I (Lausanne, 1947), pág. 122, "La notion de baroques, introduite ici pour la première fois dans un manuel de littérature française... convient aux oeuvres du XVII^e siècle débutant, de la période préclassique, le terme de baroque marquant bien leur irrégularité et leur éclat". Y anteriormente, Pierre Kohler, *Le classicisme français et le problème du baroque, Lettres de France* (Lausanne, 1943), págs. 49-138.
- (30) Gonzague de Reynold, *Le XVII^e siècle: Le classique et le Baroque* (Montreal, 1944).
- (31) R. A. Sayce, *Boileau and French Baroque, French Studies*, II (1948), págs. 148-152.
- (32) Ver, sin embargo, W. G. Moore, *Tartuffe and the Comic Principle in Molière, MLR*, XLIII (1948), páginas 45-53.
- (33) E. Auerbach, *Racine und die Leidenschaften, Germanisch-Romanische Monatsschrift*, XXVIII (1926); y *Mimesis* (Bern, 1946), págs. 329 y ss.; y la observación de L. Spitzer en su *Stil- und Literaturstudien* (Marburg, 1931), pág. 235, sobre una afirmación oral de Auerbach en 1929.

- (34) Hugo Friedrich, *Pascals Paradox: Des Sprachbild einer Denkform*, *Zeitschrift für romanische Philologie*, LVI (1936), págs. 322-370.
- (35) Gerhard Rohlf, *Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung*, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, CLXVI (1936), págs. 200-212.
- (36) Ernst Merian-Genast, *Dies Kunst Racines, Die neuen Sprachen*, XL (1932), págs. 135-157.
- (37) Leo Spitzer, *Die klassische dämpfung in Racines Stil*, *Archivum Romanicum*, XII (1928), págs. 361-472; también en *Romanische Stil-u. Literaturstudien* (Marburg, 1931), I, pág. 135-268; y *Le Récit de Thérémène*, en *Linguistics and Literary History* (Princeton, 1948).
- (38) Ejemplos: Gerolamo Malipiero, *Petrarca Spirituale* (1536), Sebastián de Córdova, *Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias christianas y religiosas* (1575); traducciones de Cornille y de Racine de himnos del Brevario.
- (39) Joaquín de Entrambasaguas, *El paisaje inexistente* (Castellón de la Plana, 1933).
- (40) P. G. Villoslada, *Humanismo y Contrarreforma, Razón y Fe*, CXXI (1940), pág. 23.
- (41) P. Rafael María de Hornedo, *¿Hacia una desvaloración del barroco?*, *Razón y Fe*, CXXV (1942), págs. 47-60, 361-374, 545-558; y CXXVI (1942), págs. 37-52.
- (42) Giuseppe Toffanin, *Storia dell'Umanismo* (Bologna, 1943), pág. 248. R. G. Villoslada, S. J. emite el juicio más agudo: *La Muerte de Erasmo, Miscellanea Giovanni Mercati* (Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica, 1946), IV, pág. 406: "Con la muerte de Erasmo desaparece, mejor dicho, se anula y fracasa una forma histórica del Humanismo. Su actitud irónica y conciliatoria va a ser suplantada por el gesto batallador y categorico de la Contrarreforma".
- (43) Alessandro Tassoni, *Pensieri diversi*, IX, citado por Giuseppe Toffanin, *Omero e il Rinascimento italiano, Comparative Literature*, I (1949), pág. 59.
- (44) Giuseppe Toffanin, *Il Tasso e l'età che fu sua (L'età classicistica)* (Napoli, 1947), pág. 12.
- (45) *Vincentius Madius (Maggi) et Bartholomaeus Lombardus*, In *Aristotelis librum de poetica communes explanationes*: "Ut facilius deprehendi possit, quam docte placitis Platonis sui praeceptoris Aristoteles utens, in melius eum reformet". Citado en Irene Behrens, *Die Lehre von der Dichtkunst, vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert* (Halle, 1940).
- (46) G. Toffanin, *Il Tasso*, pág. 79: "Virtualmente il pseudoclassicismo era già tutto nell'epilogo umanistico del secondo cinquecento; la Francia non fece che dare ad esso... i rigori del suo tecnicismo".
- (47) Véase Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles: Untersuchungen über die Theorie der Tragödie* (Frankfurt, 1940).
- (48) Para Tasso, véase Gaetano Firetti, *Torquato Tasso e la Controriforma* (Palermo, 1939), págs. 142, 163. Cervantes estuvo en constante discusión con los lopistas; y Racine estaba endeudado (Comprometido) con la *critique collaboratrice* de Bouhours y Boileau.
- (49) G. Toffanin, *Il Tasso*, pág. 96.
- (50) Phèdre, *préface*: "toutes les qualités qu'Aristote demande dans les héros de la tragedie".
- (51) Aristóteles, *Poetica* (Loeb's Classical Library), página 22: "Por la piedad y el terror se produce consuelo de éstas y similares emociones".
- (52) G. Toffanin, *Il Tasso*, pág. 33, dice que para Benedetto Varchi catarsis significaba *lo spavento dell'inferno*.
- (53) *Ibid.*, pág. 90: *Essere più caro il piacere raggiunto attraverso l'affanno*.
- (54) G. Toffanin, *Il Tasso*, pág. 67, cita del prefacio a *Avarchide* de Alamanni: *Le unità aristoteliche corrispondono con la perfezione morale*.
- (55) Hippolyte Jules Pilet de la Mesnardière (1610-1663), *La Poétique* (París, chez Antoine de Sommerville, 1640), prefacio y págs. H. T.
- (56) "La calomnie avoit quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d'une princesse... Phèdre n'y donne les mains que parce qu'elle est dans une agitation d'esprit qui la met hors d'elle même" (Phèdre, *préface*).
- (57) M. Bataillon, *Honneur et Inquisition*, *Bull. Hispanique*, XXVII (1925), pág. 5.
- (58) Le père Bouhours, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, 1671, citado por Chandler B. Beall, *La fortune du Tasse en France (Eugène, Ore, 1942)*, pág. 100.
- (59) *Tablas poéticas del Licenciado Francisco Cascales* (Madrid, Don Antonio Sancho, segunda impresión, 1779), pág. 11; Paul Zumthor, *La Carte de Tendre et les Précieux Trivium*, VI (1948), págs. 263-273.
- (60) Aristóteles, *Poetica* (Loeb's Classical Library), páginas 32-33: "...la trama, siendo una representación de una pieza de acción, debe representar una sola pieza de acción y el total de ella; y los incidentes componentes deben ser también coordinadas que si uno de ellos se transpone o se cambia, la unidad del todo se disloca y se destruye. Porque si la presencia o ausencia de una cosa no hace visible la diferencia, entonces no es una parte integrante del todo".
- (61) Aristóteles, *Poetica* (Loeb's Classical Library), página 90: "...la narración se debe construir como tragedia, dramáticamente, alrededor de una sola pieza de acción, total y completa en sí misma, con un principio, medio y fin, de manera que parezcan un solo organismo viviente y pueda producir su propia forma peculiar de placer".
- (62) Cascales, *Tablas poéticas*, pág. 39: "Los episodios han de estar tan bien ingeridos con la fábula que sin quedar ella destorcida no se pueden quitar. Este es uno de los más importantes preceptos de la Poética".
- (63) Leo Spitzer, *The Récit de Thérémène*, en *Linguistics and Literary History* (Princeton, 1948), pág. 103: "En sus construcciones de un sólo bloque (Racine) debemos enfocar un intrincado juego de relaciones que existen entre los diversos caracteres y situaciones... él restringe el campo de visión, pero lo ha compensado con numerosos paralelogramos de fuerzas".
- (64) Arturo Marrasso, *Cervantes y Virgilio* (Buenos Aires, 1937); edición aumentada: *Cervantes, la invención del Quijote* (Buenos Aires, 1943).
- (65) Josef Strzygowski: *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio* (Strasbourg, 1898), págs. 112-113.
- (66) J. Segond, *Psychologie de Jean Racine* (París, 1940), pág. 36: "Ce que l'on épargne en bannissant l'aventure nodale, c'est la surabondance de l'action extérieure... Ce que l'on retient, au contraire, et même que l'on accentue, c'est la richesse multiple de l'action intérieure, la complexité des nuances sentimentales".
- (67) Fénelon, *Dialogues des morts, en Oeuvres choisies* (París, 1890), págs. 109-110.
- (68) José Ortega y Gasset, *op. cit.*, nota 17, particularmente págs. 113-114.
- (69) Aristóteles, *Poetica* (Loeb's Classical Library), página 22: "...originalmente la práctica fue la misma en la tragedia como en la poesía épica".
- (70) Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, pág. 14.
- (71) Toffanin, *Il Tasso*, pág. 140: "O Signor Tasso... voi mettete veramente insieme molte parole, ma non dipingete cosa che vaglia... riguardate in scorcio...; le... pitture altro non rappresentano che una confusa e inordinata mescolanza di linee e di colore".
- (72) Giacomo Grillo, *Poets at the Court of Ferrara: Ariosto, Tasso and Guarini, with a chapter on Michelangelo* (Boston, 1943): "Tasso, el músico, ve las cosas en la

- oscuridad distante; es pintor de perspectivas: la ciudad de Jerusalén aparece oscuramente a los cruzados" (III, 3).
- (73) Racine, *Mithridate* (ed. G. Rudler) (Oxford, 1943), pág. XXXVIII: "Le rideau ne devait pas tomber sur une action finie, cette action fût-elle partielle; les actes devaient s'enchaîner".
- (74) M. Bataillon, *Erasmus et l'Espagne* (París, 1937), pág. 822.
- (75) A. Castro, *España en su historia* (Buenos Aires, 1948), pág. 257.
- (76) W. L. Fichter, *Estudios cervantinos recientes* (1937-1947), *NRFH*, II (1948), pág. 100. Leo Spitzer, *Die klassische Dämpfung...*, loc. cit., y A. Castro, *La palabra escrita y el Quijote, Asomante*, III (1947), pág. 13.
- (77) Dámaso Alonso, *Ensayos sobre literatura española*, pág. 53.
- (78) Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History*, págs. 107, 109.
- (79) Leo Spitzer, *Die klassische Dämpfung*, loc. cit., pág. 267.
- (80) Pierre Brisson, *Les deux visages de Racine* (París, 1944), pág. 62.
- (81) G. Grillo, *Poets at the Court of Ferrara*, pág. 128.
- (82) T. Spoerri, *op. cit.*, págs. 20-21.
- (83) Marcel Chicoteau, *Phèdre et les poisons: un thème de médiation tiré d'Euripide*, por publicar en un próximo número de *Comparative Literature*.
- (84) "Malherbe... a peut-être appris dans le Tasse une partie de l'harmonie et de la grâce de ses vers" (Viadney), citado por Chandler B. Beall, *op. cit.*, pág. 75.
- (85) Dámaso Alonso, *Ensayos*, pág. 64.
- (86) Juan Díaz Rengifo, *Arte poética española con una fertilísima sylvia de consonantes comunes, propios, esdrúxulos, y reflexos, y un divino estímulo de el Amor de Dios* (Barcelona, María Angela Martí, Viuda, 1759), página 61.
- (87) Para Cervantes, véase H. Hatzfeld, *Don Quijote als Wortkunstwerk* (Leipzig, 1927); para Tasso, T. Spoerri, *Renaissance und Barock*; para Racine, L. Spitzer, *Linguistics*, pág. 94 y pág. 126, nota 3.
- (88) Brisson, *op. cit.*, pág. 49.
- (89) Jacques G. Kraft, *La Forme et l'idée en poésie* (París, 1944), págs. 110-112. Véase también el profundo capítulo, *L'Echo*, en J. G. Cahen, *Le Vocabulaire de Racine* (París, 1946), págs. 176-192 (*RLR*, XVI, 1940-45, 1-249).
- (90) Spoerri, *op. cit.*, pág. 21.
- (91) August Schmarsow, *Barock und Rokoko* (Leipzig, 1897), págs. 52, 123.
- (92) Aristóteles, *Poetica* (Loeb's Classical Library), cap. 14, pág. 64.
- (93) *Ibid.*, cap. 13, pág. 48.
- (94) Marcel Bataillon, *Erasmus et l'Espagne* (París, 1937), págs. 823-838.
- (95) Brisson, *op. cit.*, pág. 9.
- (96) Theophil Spoerri, *Trieb und Geist bei Racine, Archiv für Studium der neueren Sprachen* (1933), págs. 60-80.
- (97) Pierre Guéguen, *Poésie de Racine: Les tragédies nautiques: Les Passions* (París, 1946).
- (98) H. Bremond, *Racine et Valéry* (París, 1926).
- (99) Erika Ruth Freudemann, *Das Adjektiv und seine Ausdruckswerte im Stil Racines* (Berlín, 1941).
- (100) Leo Spitzer, *Linguistics* (Princeton, 1948), particularmente, págs. 88-90.
- (101) Kraft, *op. cit.*, pág. 112.
- (102) Karl Vossler, *Die Antike und die Bühnendichtung der Romanen*, Vorträge der Bibl. Warburg, VII, 5, pág. 19.
- (103) Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik* (Zurich, 1946), págs. 168-169.
- (104) R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Lausanne, 1931); y Chandler Beall, *op. cit.*, pág. 82.
- (105) Spoerri, *op. cit.*, págs. 22-32.
- (106) Brisson, *op. cit.*, págs. 50-51.
- (107) E. R. Freudemann, *op. cit.*, págs. 59, 69, 121.
- (108) L. Spitzer, *op. cit.*, pág. 115.
- (109) Rohlf's, *op. cit.*, pág. 210.
- (110) Freudemann, *op. cit.*, pág. 293.
- (111) Rohlf's, *ip. cit.*, pág. 203.
- (112) Brisson, *op. cit.*, págs. 201-202.
- (113) *Ibid.*, págs. 134-145.
- (114) Emile Simon, *d'Esprit du Baroque, Mercure de France* (Nov., 1, 1948), pág. 484, nota 3, extiende el estilo barroco de las artes del dibujo para toda la civilización: "Nous voyons naître... une forme d'Etat baroque: c'est la monarchie absolue et chrétienne... une politique baroque: c'est pour parler comme Bossuet la "Politique tirée de l'écriture Sainte"... un ordre religieux baroque: c'est la congrégation des Jésuites... une morale baroque: c'est la même contre laquelle s'indignait si violemment Pascal; un style de vie baroque: celui des princes de l'Eglise et des grands seigneurs chrétiens... pour rendre sensible, disent-ils, la magnificence de Dieu sur la terre... une littérature baroque, dont les meilleurs modèles sont... Calderon, Lope, Tirso... le Tasse, Shakespeare, Milton, et même... Corneille et Bossuet... un costume baroque: c'est celui qui, au lieu de chercher à mettre en valeur les lignes de l'architecture humaine, les camoufle sous toutes sortes d'ornements". Las afirmaciones de E. Simon confirman nuestros análisis, excepto en su identificación errónea de los excesos de casuística con la moral barroca.